

HASİBE MELTEM AKIN

INTERTEXTUALITE
DANS LES ECRITURES DU

« MOI »

LE CAS DE PATRICK MODIANO



**INTERTEXTUALITE DANS LES ECRITURES DU
« MOI »
LE CAS DE PATRICK MODIANO**

Hasibe Meltem AKIN



Çizgi Kitabevi Yayınları (e-kitap)

©Çizgi Kitabevi
Aralık 2024

ISBN: 978-625-396-406-1
Yayınçı Sertifika No: 52493

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP) -
AKIN, Hasibe Meltem
INTERTEXTUALITE DANS LES ECRITURES DU « MOI »
LE CAS DE PATRICK MODIANO

ÇİZGİ KİTABEVİ

Sahibiata Mah. M. Muzaffer Cad. No:41/1 Meram/ Konya (0332) 353 62 65	Konevi Mh. Larende Cad. No:20/A Meram/ Konya (0332) 353 62 66	Siyavuşpaşa Mh. Gül Sk. No: 15 B Bahçelievler/ Istanbul (0212) 514 82 93
<p>www.cizgikitabevi.com    / cizgikitabevi</p>		

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE I: UN REGARD SUR LE VECU AUTOBIOGRAPHIQUE EN RAPPORT AVEC L'INTERTEXTUALITE.....	26
CHAPITRE II: LES ECRITURES DU MOI A TRAVERS L'INTERTEXTUALITE	80
CHAPITRE III: CABINET DE CURIOSITES CHEZ PATRICK MODIANO.....	135
CHAPITRE IV: ANALYSE INTERTEXTUELLE A TRAVERS L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'AUTOFICTION CHEZ MODIANO	189
 4.1. L'INTERTEXTUALITE HISTORIQUE.....	191
4.1.1. Les références historiques en rapport avec la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation:.....	195
4.1.2. Les références historiques en rapport avec La guerre d'Algérie :	208
 4.2. L'INTERTEXTUALITE LITTERAIRE CHEZ PATRICK MODIANO	219
4.2.1. Le péritexte littéraire	224
4.2.2. Les citations et les références littéraires	228
 4.3. L'AUTOREMINISCENCE INTERTEXTUELLE	244
 4.4. DE L'AUTOBIOGRAPHIE A L'AUTOFICTION EN RAPPORT AVEC L'AUTO-TEXTUALITE	297
CONCLUSION	352
BIBLIOGRAPHIE.....	363

PREFACE

Ce livre est une adaptation de la thèse de doctorat intitulée « Autobiographie, Autofiction et Intertextualité chez Patrick Modiano », soutenue en 2024 à l'Université Hacettepe, Institut des sciences sociales, Département de Langue et Littérature françaises. Cette étude a pour objectif d'analyser les pratiques intertextuelles dans le cadre de l'autobiographie et de l'autofiction à travers l'ensemble de l'œuvre de Patrick Modiano.

La littérature est un moyen utile pour l'écrivain de remettre en question son passé afin de découvrir son monde intérieur et d'exprimer sa quête d'identité. Les auteurs peuvent refléter leur monde intérieur dans des textes littéraires en racontant leurs vécus en s'interrogeant sur leur passé et à la recherche d'une identité. Dans cette perspective, l'autobiographie tient une place importante depuis des siècles en tant que genre littéraire dans lequel les écrivains peuvent refléter ces recherches intérieures. Au fil du temps, les auteurs ont ajouté des éléments fictifs à leurs autobiographies et ont ouvert la voie au genre de l'autofiction. Cependant, comme ces deux genres sont basés sur les vécus de l'auteur, tous les éléments qui entourent la vie de l'auteur peuvent être inclus dans leurs œuvres. Chaque élément qui affecte le moi et l'identité de l'auteur devient une partie de ses œuvres ainsi qu'une partie de sa vie. Dans ce cadre, les genres de l'autobiographie et de l'autofiction permettent d'établir des relations intertextuelles.

Patrick Modiano, l'un des noms les plus connus de la littérature française contemporaine et lauréat du prix Nobel

de littérature 2014, est un écrivain qui mélange dans ses ouvrages les genres de l'autobiographie et de l'autofiction. Ses œuvres reflètent ses vécus à travers les plus fins détails de sa mémoire. L'un des principaux éléments qui influencent la vie de Modiano sont les livres qu'il a lus. Ces livres, qui font partie de sa vie et de son identité, constituent également une part importante de son écriture. C'est pourquoi, dans tous les romans qu'il écrit, il fait souvent référence à d'autres auteurs. Cependant, les jeux intertextuels de Modiano non seulement se rapportent à des livres, mais aussi à des éléments tels que des programmes de cinéma, des affiches, des paroles de chansons, des notes de carnets et des journaux. Ces relations entre la vie de l'auteur et ses œuvres vont au-delà d'une classique autobiographie et deviennent un jeu littéraire et un dialogue intertextuel.

Pour conclure, cette étude analyse les notions d'autobiographie, d'autofiction et d'intertextualité dans les œuvres de Patrick Modiano, ainsi que la manière dont l'auteur reproduit sa propre vie et les relations qu'il établit avec d'autres textes. En cherchant à retrouver les traces du passé dans les œuvres de Modiano, nous tentons de révéler que le lecteur n'est pas seulement introduit dans un récit, mais qu'il devient également partie intégrante des jeux intertextuels que Modiano établit à la fois entre ses propres écritures et avec les éléments qu'il cite d'autres écrivains ou de son cabinet de curiosités.

INTRODUCTION

Jean Patrick Modiano, l'un des auteurs majeurs de la littérature française, a écrit jusqu'aujourd'hui trente romans qui contiennent de nombreux éléments autobiographiques. L'écrivain a également narré son propre récit de vie, ce qui confère à ses romans des caractéristiques autofictives. À ces deux caractéristiques s'ajoute une troisième : Modiano est un auteur d'intertextualité. En lien avec l'autobiographie et l'autofiction, l'intertextualité dans ses romans possède une valeur de métatextualité. Par conséquent, lors de la lecture des romans de Modiano, il est essentiel de garder à l'esprit au moins ces trois concepts. L'auteur a, d'une certaine manière, construit ses romans autour de ces concepts. Considérés tous ensemble, trois termes suffisent à définir les caractéristiques narratives de l'œuvre de Modiano : autobiographie, autofiction et intertextualité.

Le vécu de l'auteur est transmis par ces termes qui contiennent chacun un arrière-plan touchant son passé et son présent. En effet, celui-ci se nourrit sans cesse d'un déjà-vu, d'un déjà-dit, d'un déjà-lu et d'un déjà-vécu, dont chacun est déployé dans son œuvre conformément à l'un de ces termes. Ils y sont introduits sous l'appellation d'autobiographie, d'autofiction et d'intertextualité, dont chacune doit naturellement être définie séparément. C'est ce que nous allons essayer de faire dans ce travail à travers les romans de Patrick Modiano. Cette étude propose donc une analyse des romans de Patrick Modiano à la lumière de l'autobiographie, de l'autofiction et de l'intertextualité. Nous partirons donc d'une redéfinition de ces termes, en rapport mutuel l'un avec l'autre pour le développement de notre travail.

L'écriture fait partie intégrante de la biographie d'un auteur. Pour l'écrivain, l'outil le plus fondamental pour transmettre toutes ses expériences est l'écriture. Le terme « graphein », qui est inclus dans le terme « autobiographie », qui a commencé à être utilisé au XIX^{ème} siècle, signifie « écriture » en grec ancien. A titre d'exemple, dans son roman *Ecrire*, Marguerite Duras souligne que l'acte d'écrire fait partie intégrante de sa vie: « *Ecrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée* » (Duras, 1993, p.15).

De plus, la réponse de Modiano à la question « *L'écriture, une discipline salvatrice ?* » dans une interview réalisée par le journal *Le Monde* est similaire à celle de Duras : « *Oui, l'écriture a été pour moi une seconde vie, en marge de la vraie vie, et qui lui était complémentaire* » (Cosnard, *Le monde*, consulté le 23 octobre 2023).

Pour ainsi dire, *écrire*, comme le disait Violaine Houdart-Merot, c'est « *parler de soi avec les mots des autres* » (2006, p.25-32). L'acte d'écriture qui peut être considéré comme une forme de remémoration ou un processus de mémoire, est indissociable de l'esthétique d'écriture de Duras tout comme celle de Modiano. Ils sont tous les deux considérés comme des auteurs d'« auto-intertextualité » car ils intègrent constamment leurs vécus dans leurs récits. Dans cette perspective, Modiano souligne que l'intertextualité est une caractéristique distinctive de son écriture comme c'est d'ailleurs le cas chez Duras:

C'est précisément parce que l'intertextualité est au cœur de la poétique et de la lecture littéraire qu'il me paraît légitime et fécond de l'appréhender également comme outil d'écriture et en particulier d'écriture littéraire. Il s'agit alors d'utiliser les textes littéraires comme tremplin au

désir d'écrire, recréant ainsi la propre relation aux textes littéraires de bien des écrivains, désireux d'écrire à cause des écrivains qu'ils ont admirés (Houdart-Merot, 2006, 25-32).

Selon une idée répandue, lire les œuvres des autres et les faire siennes constitue une forme d'identification avec autrui. Parfois, les écrivains s'assimilent aux œuvres des autres auteurs comme une partie intégrante de leur propre histoire de vie. Pour créer leur propre style d'écriture, ils imitent ou s'inspirent des autres auteurs. Les grands écrivains de la littérature occidentale (comme Proust avec ses fameux pastiches) ont commencé par imiter leurs prédecesseurs avant de développer leur propre langue, écriture et style. Dans cette perspective-là, on peut avancer que l'une des fonctions de l'intertextualité est de contribuer au développement ou à la création de son propre style en imitant un maître. Une autre fonction de l'intertextualité est en quelque sorte de sauver des œuvres anciennes, considérées comme oubliées, en les adaptant ainsi à un nouveau contexte, pour les préserver de l'oubli. L'acte d'écriture intertextuel permet de les rafraîchir dès qu'ils sont introduits dans un nouveau contexte. Dans ce cas-là, l'intertextualité, cesse d'être une simple référence et devient un moyen qui influe sur la vie ainsi que sur l'aventure d'écriture de l'auteur. Les livres lus et réécrits vont au-delà d'être simplement un moyen de divertissement et infiltrent l'essence de l'écriture.

Dans les romans de Modiano, l'outil le plus fondamental de la biographie sont les livres qu'il a lus pendant sa vie. L'écrivain n'a pas cessé de transformer ces livres au sein de son écriture. Les livres lus influent sur son esthétique d'écriture, sa manière d'écrire. Plus encore, l'auteur réécrit les œuvres qui remplissent sa vie en les narrant dans ses récits. L'auteur lui-même est le sujet des livres qu'il réécrit et lit.

Nous entrons désormais dans le domaine de l'autofiction. Dans les romans de Modiano, nous remarquons au moins trois mouvements : le premier mouvement montre que les romans contiennent de nombreux éléments autobiographiques. Le deuxième mouvement montre que les romans sont extrêmement ouverts aux références intertextuelles. Ces références intertextuelles se présentent également comme des références intratextuelles. À côté de l'autofiction, l'autointertextualité constitue le deuxième mouvement. Le troisième mouvement, quant à lui, est constitué des innombrables références aux œuvres des autres écrivains.

Lorsque le texte offre une apparence biographique, il est qualifié d'autoréférentiel. L'autoréférentialité est tout naturellement liée à l'intertextualité. Lorsque le même thème, le même motif est répété d'un texte à l'autre, l'intertextualité commence à fonctionner. Quel que soit le type de références, l'auteur ajoute une dimension « intellectuelle » à son texte, il met ainsi devant le lecteur des récits qui vont activer sa culture générale et le forcer à être plus actif. C'est pour cette raison que Riffaterre propose une définition de l'intertextualité centrée sur le récepteur. En effet, l'intertextualité s'adresse au bagage culturel du lecteur. Modiano adopte la même stratégie. Il ne se contente pas de fictionnaliser ses vécus, il intègre également dans ses récits des livres qu'il a lus, des noms de pièces de théâtre et d'opéra, des magazines, des tableaux, des ballets etc., faisant ainsi de ces éléments une partie active du récit pour maintenir éveillée l'attention du lecteur. C'est pour cela que les romans de Modiano ont un caractère dynamique. Modiano vise à la fois à maintenir l'attention du lecteur et à renforcer sa propre mémoire, c'est-à-dire à protéger la vivacité de sa propre attention. Par conséquent, il offre constamment dans ses textes des indices sur son identité et son attitude vis-à-vis des

livres. Modiano raconte son « histoire » à travers des textes qu'il lit, cite et réécrit. Le contenu de cette histoire est la guerre, les relations familiales, la solitude, les traumas, les livres, les lieux etc... Il adopte l'intertextualité comme une stratégie d'écriture lorsqu'il transmet ce contenu dans ses romans.

Dans les œuvres de Modiano, les éléments intertextuels jouent un rôle de mémoire qui est considéré comme un élément constructif de son identité. La mémoire intertextuelle s'appuie sur ses vécus ainsi que sur les livres lus par l'auteur qui constituent une partie indissociable de sa vie. L'auteur comme sujet (je), l'auteur qui dit « je », dans son discours narratif, exprime sa subjectivité à travers un discours auto-narratif qui est lié également à des références intertextuelles. L'écriture devient un moyen de reconstruire la subjectivité avec des références intertextuelles. Quand les vécus ont été intertextualisés, ils commencent à activer l'autofiction. L'identité reflétée par l'acte d'écriture est façonnée par différentes lectures ainsi que par des vécus. La lecture fait partie de la biographie en tant qu'activité intellectuelle. Les mots des autres déterminent à la fois l'œuvre et la vie de Modiano et forment son identité narrative au sens défini par Paul Ricoeur (1988, p. 295-304).

Le dialogue avec l'autre ouvre la voie à un dialogue interdiscursif donc intersubjectif. Ce dialogue se produit non seulement entre deux textes, mais aussi entre différentes formes artistiques. De la même manière que le discours littéraire se réfère à différents discours, l'altérité se manifeste comme une caractéristique du discours. Dans ce cas, on parle d'intersémiose. C'est-à-dire que l'auteur ne se contente pas de citer des textes littéraires, il cite également les autres formes artistiques. Il en fait une partie intégrante du texte. Il

continue de respecter la nature de l'intratextualité en répétant certains motifs ou thèmes.

Le caractère hétérogène des récits se manifeste de différentes manières : la citation, la réécriture, la référence, l'allusion, le pastiche, et le collage sont parmi les méthodes fondamentales de l'intertextualité. Dans le cas de la citation du discours d'un autre auteur, l'hétérogénéité est forte, tandis que dans le cas d'une autocitation, elle est légèrement plus faible ou fermée. D'ailleurs, Modiano réécrit les éléments qu'il a empruntés à ses textes précédents. Dans ce cas-là, le « moi » et l'« autre » deviennent identiques. La fragmentation s'homogénéise. C'est l'une des nécessités de l'intratextualité. Par l'intratextualité, une série de liens est établie entre les œuvres du même auteur, leur donnant ainsi une certaine unité. Recourir à une telle méthode permet métaphoriquement de donner une unité fictive à la vie fragmentée de l'écrivain, à son histoire de vie. Par conséquent, les références intertextuelles ne servent pas seulement à ajouter une certaine profondeur aux récits, mais permettent également de préserver l'intégrité de la vie de l'auteur et de sa mémoire.

Cette homogénéité se retrouve également au niveau générique. Modiano, à l'instar de Duras, déclare que tous ses romans sont en réalité un seul et même roman. Ce roman unique correspond à la définition d'une œuvre autofictionnelle, rédigée en utilisant à la fois des éléments autobiographiques et autofictifs. En combinant différents fragments autobiographiques, il crée une autobiographie unifiée. Modiano produit des récits conformes aux codes des genres autobiographique et autofictionnel. La caractéristique principale de ces récits est l'intertextualité, l'auto-intertextualité, et la réécriture autofictionnelle, auxquels s'ajoute la capacité de transformer les normes des récits

classiques. Les références intertextuelles, tant au niveau du signifiant que du signifié, créent une hétérogénéité narrative et discursive. Modiano utilise les références intertextuelles non pas tant pour créer une structure fragmentée, mais plutôt pour apporter une cohérence à sa mémoire, et pour créer la même unité dans ses romans à travers des pratiques intratextuelles. En tant que stratégie d'écriture, les références intertextuelles ne peuvent échapper entièrement à l'effet de fragmentation dans le texte et l'écriture. Le contenu de cette œuvre polymorphe comprend à la fois l'histoire de vie de l'auteur et les livres qu'il a lus, les différentes formes artistiques qui constituent son cabinet de curiosités. Par conséquent, lors de la lecture des romans de Modiano, il convient de catégoriser d'un côté les données biographiques et de l'autre les données intertextuelles et intersémiotiques. Il est bien sûr nécessaire d'évaluer ces deux catégories non pas séparément, mais dans leur interaction. Comme nous l'avons mentionné, les données intertextuelles et intersémiotiques influencent et définissent la vie, la mémoire et l'écriture de l'auteur. Elles servent à donner une plus grande profondeur à ses romans, incitant le lecteur à être plus actif.

Ainsi, des œuvres de ce genre cassent à la fois les clichés narratifs et renouvellent la forme de la narration. Incontestablement, l'écrivain se nourrit des œuvres qui ont précédé la sienne mais par souci d'originalité, il ne cesse de jouer avec les formes et les matières des œuvres précédentes. Comme le souligne Alain Trouvé, l'altérité est devenue un lieu commun du discours contemporain (2008, p.3). Le roman moderne est un lieu de conversation constante entre le même et l'autre. L'essence des relations entre soi et l'autre, comme on le sait, est liée aux concepts de dialogisme et de polyphonie de Bakhtine. Comme nous l'avons dit précédemment, il appartient au lecteur, c'est-à-dire au récepteur, de percevoir l'altérité dans les romans. L'autre est le lecteur ou le récepteur.

Le dialogue a lieu entre l'écrivain et le lecteur, l'émetteur et le récepteur, le sujet parlant et le sujet auditeur (*l'autre*). C'est pourquoi les théoriciens de l'intertextualité produisent des définitions basées sur la dualité lecteur/récepteur. Par exemple, pour Riffaterre, l'intertextualité est un mécanisme de lecture littéraire. L. Jenny considère l'intertextualité comme une condition de lisibilité littéraire (Trouvé, 2008, p.160). Ainsi, au lieu de réduire l'intertextualité à une production textuelle, ils l'attribuent à une problématique de réception. Le phénomène d'intertextualité est lié à une problématique de « reconnaissance » en termes de lecteur/lecture. Lire, c'est reconnaître des références intertextuelles dans une lecture et déterminer leur identité. Puisque chaque référent assume un sujet, l'existence de l'autre dans un texte est constatée dans un plan diachronique aussi bien que synchronique. La reconnaissance mutuelle devient opérationnelle lorsque l'autre est présent dans le texte de tel ou tel auteur. Ainsi les concepts liés au référent intertextuel sont également reliés à une problématique de l'altérité, telle que dialogicité/ dialogisme, connotation, idéogème, source, traduction (anagramme), formation, texte de fait et texte génératif, texte imaginaire. Le principe dialectique selon lequel tout terme produit du sens avec son contraire est également valable ici. L'existence de soi et de l'autre, les sujets du sous-texte et du texte principal sont liés à une problématique identitaire. Paul Ricœur explique la convergence entre intertextualité et altérité dans *Soi-même comme un autre* avec les concepts d'ipse (ce qui fait qu'une est elle-même plutôt qu'autre) et d'idem. (1990, p.11-13). L'Ipséité (soi) est utilisée pour signifier une identité qui n'est rien d'autre qu'elle-même. En d'autres termes, l'ipse est une identité, elle indique la propre continuité du sujet, le sujet est l'acteur de sa propre histoire ; cette histoire peut être racontée/écrite en la transformant (par exemple, une

biographie correspond à cette définition). L'identité Ipse inclut une pensée de transformation et de métamorphose dans le rythme de la vie. Si idem est une identité, il désigne un sujet dans lequel les caractéristiques qui le déterminent se répètent sans changement, malgré le passage du temps. Il n'y a pas de changement d'identité idem. Ainsi, dans l'auto-textualité, l'altérité est utilisée comme le contraire de l'identité idem. L'intertextualité, quant à elle, est le rapport entre les identités ipse et idem.

L'identité idem d'une personne indique son caractère unique. Le caractère, tel que défini par Ricoeur, est la somme des traits distinctifs qui permettent de redéfinir la personne et de la rendre la même. Les traits distinctifs se forment en relation avec des valeurs, des idéaux et des normes efficaces pour les personnes (Cabestan, 2015, p.156). Par exemple, le surmoi conduit à la formation d'une identité idem en se laissant guider par les attentes ou les interdits des parents. Les traits de caractère d'une personne sont le produit de l'histoire/du passé. La canonisation des genres est similaire à cela. Tel ou tel genre littéraire repose sur des traits distinctifs récurrents dans le temps. En quelque sorte, les genres littéraires acquièrent leur propre identité et maintiennent leurs caractéristiques invariables dans le temps. Il y a donc une temporalité substantielle. Cependant, la continuité substantielle disparaît dans l'identité ipse, et un processus de transformation est engagé. Suivant le principe de l'identité substantielle, un élément distinctif (idem identité) cité de l'œuvre de l'autre dans un processus intertextuel s'entrelace avec l'identité ipse dans un autre contexte, permettant à une « nouvelle » identité d'émerger. Ce que Ricoeur appelle l'identité narrative est une identité dynamique (1988, p.301). La vie est un récit, elle a besoin d'un narrateur constant. Il peut y avoir des pauses dans le récit (par exemple, dans le cas d'une maladie). Par conséquent, l'intertextualité indique

également un processus dynamique dans lequel le discours de l'autre est cité, qui anime l'auteur d'une transformation sémantique et formelle à travers une personne narrative. La relation du même (un texte ou discours A) avec l'autre (un texte ou discours de B) est donc dynamique. Alors que le même et l'autre s'opposent, ils se définissent mutuellement, révélant leurs sens originels (originalité) et leurs fonctions. L'autre cesse d'être une menace, comme le définissait Jean-Paul Sartre dans *Huis clos* et *L'Être et le Néant* (Gagnebin, 2003, p.155); encore une fois, comme Ricoeur le soutient, le regard de l'autre ne redéfinie pas l'autre, mais l'explique.

L'« intertextualité » dans le schéma de réflexivité défini par Camarero est une des manières de refléter l'identité narrative (Crespo, 2019, p.134). La relation qu'une œuvre établit avec une autre œuvre, l'œuvre propre de l'auteur et son œuvre, s'établit également à travers « l'autobiographie » (Crespo, 2019, p.134). Selon le type de relation établie avec l'autobiographie, on peut distinguer l'intertextualité et l'autofiction. Cependant, bien que les deux aient des formes de réflexion différentes, ils contribuent à leur manière à la formation de l'identité narrative. Ainsi, dans cette étude, il faudra faire une typologie des références intertextuelles dans les œuvres de Modiano, qui correspondent en quelques sortes à la métaphore du « cabinet de curiosités » dans la vie de l'auteur. Quant à l'autofiction, l'auteur construit son œuvre à partir de sa biographie. C'est une autre forme de référence que l'on qualifie comme étant autoréférentiel.

En effet, la vie de l'auteur se concrétise autour de son écriture, de ses textes ; elle prend forme à travers ses vécus et ses souvenirs qui peuvent être croisés dans des œuvres de façon implicite ou explicite. Modiano met en avant une telle idée dans l'un de ses entretiens : « *Il y a toujours une part autobiographique dans un roman mais il faut la transposer,*

l'amplifier, essayer de retrouver l'essentiel des êtres et des choses à travers leur apparence quotidienne, structurer ce qui, dans la vie, est désordre... » (Butaud, 2008, p.77). Modiano propose à sa manière une nouvelle forme d'intertextualité sans cesser de rester attaché à son fonctionnement : il est nécessaire d'adapter chaque élément cité à un nouveau contexte, de transposer ces éléments dans un nouveau cadre, et ainsi de leur donner du sens. Une fois de plus, ce processus constitue l'une des façons de présenter des souvenirs dans un récit cohérent et unifié. Les éléments autobiographiques repris dans les romans donnent une forme non seulement à sa vie mais aussi à sa narration.

On peut en déduire que l'autobiographie est liée à l'intertextualité et donne lieu à l'autofiction. Les trois éléments (autobiographie, intertextualité et autofiction) forment le trio stylistique de l'écriture de Modiano. En effet, les romans de Modiano sont remplis de données correspondantes à ces trois éléments. L'ensemble de son œuvre se nourrit de la même veine : le passé lointain revient souvent sous sa plume, auquel s'ajoutent un passé oublié, un temps perdu, plusieurs souvenirs effacés, des objets et des livres lus, parfois des œuvres de cinéma, d'opéra et de ballet qui servent en quelque sorte de médiateur à l'actualisation du passé.

Il souligne que ces éléments autobiographiques, qui sont constitutifs de l'essence de ses œuvres, donnent non seulement forme à sa vie mais également à ses romans. L'autobiographie, l'intertextualité et l'autofiction se combinent en une harmonie stylistique caractéristique dans l'écriture de Patrick Modiano. C'est pour cette raison que Patrick Modiano apparaît comme l'incarnation parfaite de cette symbiose des concepts, où l'œuvre sert à la fois d'exemple et de canal d'explication. Tous ses romans sont

basés sur ces éléments autobiographiques, on voit donc que son œuvre puise constamment cette même source autobiographique, où le passé lointain qui revient dans son écriture, se mêle à des souvenirs oubliés et aux objets ou écrits d'autrui. En effet, ceux-ci servent de médiateurs dans la remémoration du passé.

L'acte de raconter, est un outil indispensable pour Modiano comme c'est le cas chez plusieurs auteurs, dont Marguerite Duras parce qu'il écrit à la fois pour ressusciter les choses et s'en délivrer (Madame Le figaro, 2023). Dans ses souvenirs, les rues de Paris s'entremêlent et le passé flotte, et Modiano lui-même essaie constamment de reconstituer les fragments de sa vie. Pour certains écrivains, comme Marcel Proust, la littérature devient une manière de retrouver un temps perdu, un passé lointain à travers les pages d'un livre. Les frontières entre le réel et l'imaginaire se rétrécissent de plus en plus, et chaque écho d'une autre œuvre, chaque réminiscence de l'auteur, fait revivre les ombres du passé. Dans ce cas, le lecteur se perd et se retrouve en parcourant cette unité de références et de récits, guidé par la plume mélancolique de Modiano qui est toujours à la recherche d'une vérité cachée, d'un souvenir effacé, d'une trace de ce qui a été autrefois.

La matière de ses récits est le « soi » de l'auteur. Le meilleur moyen pour trouver une réponse à la question « Qui suis-je ? » qui renvoie à l'identité mouvante de l'ipséité, donc à la question de la temporalité de l'être s'avère un retour au passé qui est souvent possible à travers les références intertextuelles. Ainsi, la coprésence des références intertextuelles va de pair avec la mémoire. Le retour de la mémoire n'est rendu possible que par les références intertextuelles. L'intertextualité travaille la mémoire. Pour le dire en termes psychanalytiques, le retour de refoulé est

rendu possible par l'intervention de la mémoire qui fonctionne comme un réservoir intertextuel dans les romans de Modiano.

Nous pensons que ce fait est commun à plusieurs autres auteurs qui ont choisi la voie de l'autobiographie pour donner une dimension intertextuelle à leur discours. Dans cette perspective, pour le premier chapitre, nous allons partir de quelques exemples toujours dans le cadre de l'intertextualité sans mettre de côté la présence de l'autobiographie dans la littérature française. Ces exemples nous permettront d'établir une série de comparaisons. En effet, on pourrait dire que les références intertextuelles et/ou intersémiotiques deviennent une partie indispensable de ces genres de récit. Pour comprendre ce phénomène, il suffit de revenir en arrière pour voir le fonctionnement de ce phénomène dans les récits des auteurs d'antan : *Les Confessions* de St Augustin, *Les Essais* de Montaigne, *Les Confessions* de Rousseau, *Mémoires d'Outretombe* de Chateaubriand et quelques œuvres du même type.

Le deuxième chapitre sera consacré aux « écritures du moi » au XX^{ème} siècle à partir d'une lecture rapide révélant que nombre d'œuvres littéraires de cette période comportent des traits autobiographiques et intertextuels. Au XX^{ème} siècle, avec l'apparition de l'autofiction, une autre dimension voit le jour. Plusieurs auteurs français contemporains accordent une importance particulière aux références intertextuelles dans leurs œuvres ayant une forte tendance autobiographique, doublée par l'intrusion d'une part de la fiction dans leurs textes. Les théoriciens qui remarquent cette nouvelle dimension tentent de mettre en évidence le rôle du contexte en question avec la nomination de « l'autofiction » dans les ouvrages en question.

Comme l'a souligné Serge Doubrovsky, le mélange de la réalité avec la fiction, autrement dit, la « mise en fiction de la

vie personnelle » (Varnerot, 2010) passe par le jeu de l'intertextualité. La matière de cette fiction (moi) peut se révéler, au sein des récits, de manière explicite et implicite. Cette stratégie correspond au fonctionnement de l'intertextualité dont certaines pratiques sont utilisées selon le principe de la clarté et de l'ambiguïté. La citation et l'allusion sont les deux procédés typiques de ce fonctionnement. Nous pouvons voir souvent ces deux procédés dans les romans de Patrick Modiano.

Cette partie sera consacrée en grande partie à une définition du champ notionnel des termes ayant pour préfixe « auto », et ce, selon *Palimpsestes* de Genette : auto-textualité, auto-intertextualité, auto-citation, auto-genèse etc. C'est cette partie qui nous révèlera et permettra, ce nous semble, de comprendre la spécificité de l'écriture autobiographique et autofictive de Modiano. Pour ceci, nous allons former un champ notionnel de ces genres de récits en attachant à l'intertextualité. L'objet de recherche de la deuxième partie de cette étude consiste également à définir de manière détaillée les notions de l'auto-intertextualité comme auto-textualité, auto-genèse, auto-citation auto-référence, auto-allusion, intratextualité, auto-hypotexte, etc.

Notre démarche constituera donc en une recherche sur la part de l'autobiographie et de l'autofiction en rapport avec l'intertextualité et l'intersémiotique chez Patrick Modiano. A partir de là, il apparaît tout à fait légitime de faire un inventaire des références autobiographiques et autofictives dans les romans de Modiano. Pour ce faire, il faut avoir recours aux apports des théories de l'intertextualité telles qu'elle a été définie par Kristeva et Genette ; de l'autobiographie, selon Philippe Lejeune et de l'autofiction telle que conceptualisée par Doubrovsky. Liés à ces concepts, une clarification des notions qui renvoient à l'autobiographie

intertextuelle s'impose. C'est ce que nous allons faire dans la première étape de notre travail. Dans cette partie, nous nous proposons de définir brièvement l'écriture autobiographique, tout en intégrant progressivement le rôle de l'intertextualité. Dans le cadre de l'autobiographie, quelques ouvrages que nous examinerons en tant que références intertextuelles sont destinés à éclairer la présence autobiographique et autofictive de l'auteur. Cette approche demande également une approche sémantique de la présence des références intertextuelles dans les romans.

Le troisième chapitre sera qualifié par l'appellation métaphorique de « cabinet de curiosités ». Nous allons essayer de montrer les références livresques et artistiques qui ont été introduites dans les romans étudiés de Modiano. A notre avis, Modiano se nourrit amplement à la fois du style d'écriture et du réservoir des textes littéraires et artistiques. Il faut donc mettre en évidence la contribution et la place des différentes formes artistiques et littéraires qui y circulent. De ce fait, nous nous proposons de faire une typologie de différentes sources littéraires autour des thèmes suivants : romans, films, théâtre, opéra, agendas et dernièrement les annuaires de Paris. Cette partie réservée à l'autobiographie livresque et artistique sera désignée comme cabinet de curiosité de l'écrivain. Nous entendons par là que l'auteur pourra puiser ses sources dans diverses formes de la littérature et s'inspirer des divers outils de la vie quotidienne. L'essentiel de cette partie repose sur l'idée suivante : Patrick Modiano a constitué sa « bibliothèque de Babel » qui devient un musée imaginaire pour lui dès son enfance. L'écrivain est très passionné pour la lecture et cette passion rejoint un vaste réseau intertextuel dans son écriture. De plus, Modiano est souvent influencé par des auteurs majeurs tels que Louis-Ferdinand Céline, Marcel Proust, Montaigne et Aragon.

L'empreinte de cette influence pourrait se retrouver tout au long de ses romans.

Pour toutes les raisons que nous avons mentionnées, il est inévitable de parler d'une dimension intertextuelle dans les romans de Modiano, mais dans son cas, l'intertextualité se caractérise par une auto-intertextualité. Nous approfondirons ces deux dimensions, auxquelles nous ajouterons l'autofiction. Pourtant, même si les romans de Modiano sont ouverts à une telle analyse intertextuelle, les références autobiographiques s'y mélangent souvent. De la sorte, l'intertextualité et l'autobiographie s'entremêlent et deviennent le principal point commun de ses romans. D'autre part, les romans de Modiano manifestent son originalité surtout au niveau de l'autofiction. En fictionnalisant son autobiographie, Modiano établit le contexte des romans. Dans cette fiction autobiographique, les écrivains, les œuvres, les formes artistiques qui l'influencent jouent un rôle très important. Modiano mélange amplement les références autobiographiques à la fiction, ce qui reflète son originalité dans son style. En effet, l'intertextualité contribue à cette originalité de l'écrivain dans ce cas. À partir de ce point, l'analyse du 'cabinet de curiosités' nous permet de comprendre la relation entre l'autobiographie, l'autofiction et l'intertextualité. C'est pourquoi, dans le troisième chapitre de notre étude, nous nous consacrerons au repérage et à l'analyse de ce qui constitue le contenu de ce cabinet de curiosités qui fournit les sources autobiographiques ayant influencé l'écriture de Modiano.

Jusqu'à présent, Modiano a écrit une trentaine de romans. Cependant, seul *Un pedigree* contient des éléments entièrement autobiographiques. Pour le reste, on trouve toujours un côté fictif mêlé aux éléments biographiques. Les recherches faites sur l'œuvre de Modiano concernaient soit

son style d'écriture, soit seulement l'autofiction, soit la mémoire. Tandis que notre étude permet une analyse qui diffère des autres à la lumière d'une synthèse intertextuelle de l'autobiographie et de l'autofiction en se nourrissant non seulement de la vie réelle de l'auteur mais aussi de son cabinet de curiosités. Après avoir abordé l'autobiographie de l'écrivain dans les romans, nous tenterons, dans cette partie de notre étude, d'en expliquer les principales théories. À partir de ces perspectives théoriques, cette partie de l'étude examine l'intersection des deux notions au sein de l'intertextualité. Modiano, en écrivant toujours les différentes parties du même roman, nous offre un nouveau domaine de recherche inspiré des *Palimpsestes* de Genette dans l'écriture du moi : l'auto-intertextualité. Modiano produit de nouveaux sens à chaque roman en utilisant les mêmes thèmes, les mêmes personnages, les mêmes lieux dans le cadre de l'auto-intertextualité.

Quant au choix du corpus, nous allons placer le roman *Un pedigree* au cœur de cette partie et nous le citerons fréquemment car ce roman relate la véritable version de cette enfance chaotique et traumatique durant les années d'Occupation, sujet qu'il a plusieurs fois réécrit dans presque tous ses romans. D'ailleurs, *Un pedigree*, en tant que seul roman autobiographique de l'écrivain, a été écrit très tardivement dans sa carrière, lorsque le temps des bilans est venu. Le côté fictif de Modiano permet dans un sens de se représenter sa propre existence parfois même sans l'écrire (Viart & Vercier, 2008, p.40). Jacques Lacan explique ainsi dans des *Écrits sonores* « *Tout sujet s'appréhende dans une « ligne de fiction ».* Cette « *fiction* » est la seule « *vérité possible* » que le sujet peut de lui-même : il ne saurait y en avoir d'autres. » (Viart & Vercier, 2008, p.40-41).

C'est la raison pour laquelle mener une telle étude nécessite la prise en considération non seulement des procédés narratifs mais aussi psychologiques. La fiction, l'invention d'intrigues et de personnages, le retour de soi et la réalité de l'autobiographie construisent quelques *éléments déjà rencontrés*. Pour cette raison, dans la dernière partie de notre étude, nous allons décomposer ces éléments déjà rencontrés autour des notions autointertextuelles en les mettant en évidence avec des citations extraites des romans de Modiano. Notre corpus retient largement et notamment presque tous les romans de cet écrivain fécond car une telle étude nécessite de s'intéresser à l'ensemble de l'œuvre de Modiano.

Selon nous, il est impossible de saisir les significations des différentes formes artistiques sans examiner leurs contributions dans les romans de Modiano où l'autobiographie occupe une place centrale. La raison en est que l'objectif essentiel de toutes ces références est de donner un sens existentiel dans une atmosphère où se déroule le néant puisqu'il survit sans parents et comme juif dans les ruines de la deuxième guerre mondiale. En fait, toutes ces références sont un signe de la particularité de son style d'écriture. Néanmoins, les références faites par Modiano sont un rempart contre les traumatismes subis par son quotidien. C'est pourquoi il est essentiel de souligner une fois de plus qu'il est impossible de comprendre pleinement Modiano sans prendre en compte l'influence de ses lectures sur son autobiographie.

CHAPITRE I

UN REGARD SUR LE VECU AUTOBIOGRAPHIQUE EN RAPPORT AVEC L'INTERTEXTUALITE

L'autobiographie est un exemple d'écriture de soi qui permet de narrer les vécus des auteurs. En faisant le récit de leurs vécus, les auteurs peuvent inclure dans leurs ouvrages tous les éléments qui les ont influencés tout au long de leur vie. Dans ce cas, il est possible de considérer un arrière-plan intertextuel dans les autobiographies. C'est pourquoi, dans cette partie, nous prendrons en compte les définitions de l'autobiographie tout en évaluant sa relation avec l'intertextualité. En effet, les lectures d'un auteur sont l'une des principales composantes de son cabinet de curiosités. À notre avis, ces lectures font partie intégrante de l'histoire de vie de l'auteur. Nous pouvons également les qualifier d'autobiographie livresque. Cependant, selon les définitions admises, l'autobiographie comprend avant tout les vécus de l'auteur. Chaque auteur construit ces vécus à sa manière à travers l'écriture. L'histoire littéraire nous présente de nombreux auteurs qui ont reformulé et écrit sur leur vécu. Les auteurs ne se limitent pas à transmettre leur vécu dans un récit personnel ; ils insèrent également ces éléments biographiques dans leurs romans en tant que partie intégrante de la fiction. Cette méthode ajoute de la cohérence aux œuvres de fiction par le biais d'un processus intratextuel. Par conséquent, nous pouvons considérer ce type de récit sous le prisme de l'auto-intertextualité ou de l'intratextualité puisque le point de référence est l'auteur lui-même. Dans cette perspective, nous aborderons brièvement les œuvres des auteurs français qui ont utilisé des éléments

autobiographiques (Saint Augustin, Montaigne, Rousseau, Chateaubriand, etc.). Nous examinerons les références métatextuelles dans leurs récits autobiographiques. Nous discuterons ensuite de la correspondance de cette relation dans les récits de Modiano.

Les écritures du moi ou l'autobiographie n'est qu'une composante qui occupe une place importante dans la littérature française, ainsi que dans la littérature occidentale ancienne et contemporaine. Considérée comme l'un des genres les plus anciens de la littérature, l'autobiographie a connu plusieurs changements et évolutions (des mémoires à l'autofiction / bio-fiction). Cet axe de recherche reste limité à sa relation avec l'intertextualité dans le cadre de ce travail.

La conscience de soi est à la base de l'autobiographie. Chaque être humain a tendance à se décrire à travers ses propos. Pour certains, les mots deviennent de véritables œuvres, originales non seulement par leur contenu mais aussi par leur forme, révélant une mythologie personnelle riche en significations. Celui qui dit « je » se confesse, parle de lui, de son intime, de ses relations, en d'autres termes de son vécu. A la suite du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, au lieu de redéfinir l'autobiographie (ce qui n'est pas notre propos), nous nous contenterons d'identifier quelques caractéristiques de l'intertextualité.

Comme le souligne Philippe Lejeune, l'autobiographie peut être considérée comme une « étude historique », une « étude psychologique » ainsi qu'un « texte littéraire » (1996, p.7). La première approche nécessite une lecture diachronique ; elle est interrogée en tant que « phénomène social ». La deuxième approche consiste en une « auto-analyse » du sujet d'un acte autobiographique en termes de mémoire, de la construction de la personnalité et de psychologie. La troisième approche adopte une démarche structuraliste et

interroge l'autobiographie en tant que genre narratif dans sa propre démarche (Lejeune, 1975, p. 9, 11,16). Dans la troisième approche, nous adoptons une perspective structurelle et nous considérons l'autobiographie comme un genre narratif au sein de son propre fonctionnement interne. Lorsque l'intertextualité est considérée comme un effet textuel, elle s'inscrit dans cette dernière approche. Lorsqu'elle est considérée comme un thème, une métaphore, etc., elle est liée à la deuxième approche. Lorsqu'elle se manifeste sous la forme d'une tendance commune, c'est la première approche qui est prise en compte. Il ne fait aucun doute que les trois approches peuvent coexister en même temps. Chaque récit peut former le même contenu selon des possibilités narratives infinies. De ce fait, une autobiographie peut se transformer en « autofiction ». La forme de la narration et la tendance de l'auteur déterminent la forme de l'autobiographie. Dans cette perspective, il existe donc de nombreuses possibilités ; les éléments autobiographiques peuvent être transformés en textes de différentes manières.

Lorsque le contenu en question est thématique, on procède à une analyse thématique ; lorsqu'il est considéré sous l'angle du fonctionnement linguistique, on en révèle les composantes. Philippe Lejeune adopte une position structuraliste. Il révèle les caractéristiques linguistiques, narratives, discursives et structurelles de l'autobiographie, mais il ne dit rien de l'intertextualité. Alors que Genette dans *Palimpsestes* (ou d'autres théoriciens et chercheurs dans leurs propres études) mentionne de nombreuses méthodes et variantes produites avec le préfixe « auto » lorsqu'il s'agit de définir les formes des échanges d'un texte avec d'autres textes. Par exemple, « auto-référence », « auto-citation », « auto-texte », « auto-représentation », « auto-intertextualité », « autofiction ».

D'une manière ou d'une autre, ces notions sont plus qu'une simple technique narrative ; elles contiennent une part d'autobiographie ; elles font référence à l'histoire de la vie du sujet. Nous en parlerons plus en détail. À ce stade, l'intertextualité est également liée à la « réminiscence » ou à la « mémoire » ;

Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournissent la vie, mais aussi, et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres (Gracq, 1989, p. 864).

Une œuvre est ainsi une œuvre qui est à la fois basée sur la réalité et la vie (non seulement la vie extérieure mais aussi la propre vie de l'auteur) et ouverte à l'autoréférence. Les œuvres autobiographiques contiennent ces trois éléments : Elles se nourrissent de la vie extérieure, de la vie de l'auteur et d'autres livres et de formes artistiques. De tels récits autobiographiques sont qualifiés de nouvelle autobiographie:

La Nouvelle Autobiographie a donné ce coup d'envoi à une des plus traditionnelles formes du récit. En dehors de cette problématique proprement générique, les matériaux autobiographiques ont toujours trouvé un écho plus ou moins lointain dans les textes littéraires d'un auteur (Ruhe ,1992, 185).

Avec l'expression « la Nouvelle Autobiographie », qu'Alain Robbe-Grillet a transformée en « Nouveau Roman », les canons structurels et établis de l'autobiographie traditionnelle sont modifiés. Le récit d'une vie ne se réduit pas à certains stéréotypes comme dans le cas de Saint-Augustin ou de Rousseau. Le terme d'autofiction, proposé par Serge Doubrovsky, signifie un changement par rapport à la définition classique de l'autobiographie. Alfonso de Toro a

également qualifié le terme « nouvelle autobiographie » comme de « postmoderne ».

Par rapport au *Pacte autobiographique* défini par Philippe Lejeune qui constitue une référence fondamentale en matière d'autobiographie, la « nouvelle autobiographie » apparaît comme une « autofiction ».

« L'autofiction » représente donc une rupture avec les structures traditionnelles de l'autobiographie. Mais avant tout, il est essentiel de mentionner la définition que Philippe Lejeune fournit dans son ouvrage.

Quelle est donc la tendance de Philippe Lejeune dans le *Pacte autobiographique* ? Lejeune situe d'abord l'autobiographie en tant que genre. Il y fait naturellement une description théorique du genre autobiographique dans le cadre d'une approche littéraire. Il vise à mettre en évidence les formes qu'il utilise. Dans un deuxième temps, il procède à une « lecture à caractère interprétatif » à partir de quelques textes emblématiques. Sur le plan littéraire, il propose une définition générale du genre à partir de l'autobiographie. À partir de l'autobiographie de Rousseau, il détermine les caractéristiques narratives générales de l'autobiographie.

La principale fonction de l'autobiographie est la suivante. Elle sert à expliquer l'état d'esprit d'une personne ainsi que son vécu. Les détails les plus « intimes » de la vie d'un écrivain, ses pensées, ses désirs, ses obsessions, etc. sont décrits dans l'autobiographie. Le contenu de l'autobiographie est constitué d'éléments de ce type. Le référent dans une autobiographie est l'auteur lui-même. L'auteur ne raconte pas mais se raconte.

Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune propose une série de définitions théoriques de l'autobiographie. La principale caractéristique de l'autobiographie en tant que genre est l'« identité ». L'auteur, le narrateur et le personnage

principal possèdent la même identité. L'auteur indique souvent clairement qu'il est narrateur ou personnage principal. Il révèle son identité, dévoile son nom. Il indique au lecteur dès le début qu'il est l'« auteur » du texte qu'il a écrit. Montaigne commence ses *Essais* comme suit : « *Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre* » (Montaigne, 2009, 117).

Dans certains cas, l'auteur peut éviter de révéler explicitement son identité. Le terme « autofiction » convient mieux à cet usage. Lorsque l'auteur ne mentionne pas explicitement son nom dans le récit, le lecteur se rend compte que le personnage principal et le narrateur du récit est l'auteur qui figure sur la couverture du livre. Lejeune recourt au terme « pacte », lorsque le nom de l'auteur est explicitement mentionné ou non. Le « pacte » contient l'idée de dire la vérité. Il y a une homonymie entre le nom de l'auteur, du narrateur, de la personne. Lorsque le titre du livre et le nom de l'auteur sont clairement indiqués, le lecteur peut facilement conclure qu'il lit une « autobiographie ». Dans ce cas, le personnage et le nom de l'auteur sont identiques. Dans son texte, l'auteur signe un « pacte autobiographique » à cet égard.

L'auteur affirme qu'il ne ment pas au lecteur sur la vie qu'il décrit. Il est « sincère ». Il n'y a pas de distance entre ce qui est écrit et ce qui est dit. L'auteur ne trompe pas le lecteur. Si l'auteur ne révèle pas clairement son nom, le lecteur doit interpréter lui-même la signification de cette omission. Dans ce cas, on ne peut pas parler de contrat. Ceci correspond plutôt au domaine de l'autofiction.

Les définitions de l'autobiographie de Philippe Lejeune évoluent au fil du temps. « La sincérité autobiographique » ne constitue plus un élément essentiel de la définition du genre autobiographique. Alors qu'il a au départ opté pour une telle

définition, son approche méthodologique a commencé à évoluer conformément aux définitions d'Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*. Comme on le sait, à part Saussure qui défend l'idée que le sens du signe est indépendant de ce qu'il est susceptible de désigner dans la réalité (1916, p.33), Benveniste affirme que le sens du signe dépend de l'acte d'énonciation. Il privilégie non pas le langage mais la parole.

La parole produit du sens dans un contexte précis. La réalité qu'il représente ne peut être saisie que dans un contexte déterminé. Lejeune reprend la définition de Benveniste en la transposant à l'autobiographie : pour lui, un texte est un acte d'énonciation. L'autobiographie n'est donc pas un simple énoncé autoréférentiel, mais « un acte de langage autoréférentiel ». En outre, Lejeune refuse l'idée que le « nom propre » contienne une certaine subjectivité, de sorte que le « je » ne soit qu'une « réalité discursive ». Il affirme, comme Foucault ou Barthes, que l'expression « mort de l'auteur » ne convient pas à l'autobiographie. Pour lui, le sujet n'est pas une illusion et la réalité n'est pas un effet de texte. Il refuse l'idée que tout n'est que fiction.

Le nom propre indique que le personnage et l'auteur sont identiques. Les deux se réfèrent à la même personne : l'auteur. L'autobiographie se distingue donc du roman surtout par son caractère référentiel. Le référent de la biographie est le sujet parlant lui-même.

Selon Georges Gusdorf, Philippe Lejeune a perturbé la « mémoire culturelle de l'Occident » avec son point de vue structuraliste. Gusdorf critique également certaines de ses autres idées. A titre d'exemple, Rousseau n'a pas inventé « l'usage de raconter et de publier l'histoire de sa propre personnalité ». L'origine de l'écriture autobiographique

remonte à bien plus loin. Les écritures du moi existent depuis le début du christianisme (Camarero 2008 : 57-82).

Pour Gusdorf, l'autobiographie ne peut être réduite à un simple fonctionnement interne. Il la définit dans une perspective multidimensionnelle : historique, psychologique, phénoménologique, existentielle, esthétique, linguistique, éthique. Avant de passer aux définitions de Gusdorf, rappelons seulement ceci : Pour Gusdorf, le fait d'aborder l'autobiographie, « les écritures du moi », d'un point de vue seulement rhétorique, signifie que l'on ignore l'être humain. Or, l'autobiographie est un « phénomène humain ». Alors que Lejeune ne s'est intéressé qu'au côté « rhétorique » de l'autobiographie. Georges Gusdorf critique également l'ouvrage de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Pour lui, Barthes ne tient pas compte non plus de la réalité humaine dans ce livre. Barthes, comme Lejeune, n'est qu'un rhétoricien moderne. Son œuvre est « un signifiant sans signifié ». Il présente un Roland Barthes qui se dépersonnalise, qui ne parle pas de lui-même. Gusdorf refuse de réduire l'autobiographie à un ensemble de règles, à la prise en compte d'un certain code. Il tente de définir l'autobiographie en termes historiques, psychologiques, phénoménologiques, ontologiques, existentiels, esthétiques, linguistiques et éthiques. L'autobiographe est comme un historien qui lutte contre les faiblesses de la mémoire. Il prône son unité et son identité, son mode de vie ; il établit un lien entre le passé et le présent. Selon Gusdorf, une analyse autobiographique devrait inclure non seulement les textes qualifiés d'« autobiographies », mais aussi tous les textes écrits par un auteur qui, d'une manière ou d'une autre, se révèlent et incluent leur propre vie. Selon Gusdorf, l'homme est destiné à créer une nouvelle existence, une nouvelle histoire. L'autobiographie est la « révolution spirituelle » d'un écrivain qui est à la fois le sujet et l'objet de l'écriture. C'est en

écrivant sur sa propre vie que se construit sa propre identité. L'autobiographie est un moyen de solidité morale et métaphysique face à l'existence. Ce qui s'est passé dans le passé est à examiner et à évaluer d'un point de vue moral.

Pour Gusdorf, l'autobiographie n'est pas un genre historique ordinaire. Il s'agit d'une œuvre à structure ontologique. Dans une autobiographie, ce n'est pas la personne qui a été ou qui est maintenant dévoilée, mais l'intimité qu'elle pense être, qu'elle veut être. L'autobiographie est le moyen de révéler son moi intérieur, d'aller à sa recherche. C'est là que le mot « confession » prend tout son sens. L'autobiographie est en quelque sorte une relecture de sa vie. La réalité de l'œuvre et la réalité de l'auteur ne sont pas déconnectées ou différentes. L'autobiographie est la démarche d'un auteur qui tente de donner un sens à sa propre histoire et à sa propre vie (Camarero 2008 : 57-82).

Gusdorf traite de toutes les autobiographies, de l'ère chrétienne à nos jours. Ce faisant, il adopte une méthode comparative. Il choisit ses exemples dans des autobiographies de différents pays d'Europe et même d'Amérique. En un sens, il fait preuve d'une « intertextualité universelle ». Il ne réduit pas l'autobiographie à une certaine nation. Les noms les plus emblématiques de ce genre, tels que Saint-Augustin et Rousseau, font partie de l'autobiographie universelle et de la littérature universelle.

Gusdorf attire également l'attention sur un paradoxe. D'un côté, il y a ceux qui déclarent que l'auteur est mort, alors que de l'autre, des critiques et des professeurs d'université manifestent un grand intérêt pour un genre qui met l'accent sur la personne et l'auteur, et reviennent à l'auteur. La raison en est la suivante : Les angoisses face à une civilisation qui menace de dépersonnaliser la personne sont l'un des moyens de réprimer les troubles intérieurs. Selon Gusdorf, malgré le

slogan de la mort de l'auteur de Barthes, la plupart des écrivains n'ont pas renoncé à écrire des autobiographies.

La plupart des écrivains s'y mettent, comme si c'était là un point de passage obligé de leur carrière. Et les livres, les plus anciens comme les plus récents, les classiques comme les modernes, rencontrent auprès du public un accueil assez satisfaisant pour assurer la pérennité de cette production. L'amateur d'autobiographie tente sans doute d'élargir et d'exalter le sentiment de sa propre existence ; il existe en participation avec les héros, plus doués que lui, du récit autobiographique. Sa lecture lui permet de bénéficier d'un exotisme de la personnalité, par décentrements successifs et projection sur autrui. Comme le critique spécialisé, il répond aux défis et démentis de la culture ambiante en rassemblant des monstrations et démonstrations de sa propre réalité (Gusdorf, 1975, p. 959).

L'auteur n'est donc pas mort. Au contraire, l'individu est mis en honneur. Comme le souligne Gusdorf, l'autobiographie est le moyen le plus efficace pour s'exprimer : « *Le domaine de l'autobiographie apparaît comme un lieu privilégié pour la mise en honneur de l'individualité selon les nouvelles valeurs* » (Gusdorf, 1975, p.978).

De même que Lejeune, Paul de Man estime que le sujet autobiographique se construit par l'écriture. Toute référence à la réalité n'est qu'un effet de réel. Le sujet autobiographique est aussi un effet du langage, un produit du langage (ou de l'écriture). Par conséquent, le sujet autobiographique fait partie de la fiction. En quelque sorte, on pourrait dire que Paul de Man a une approche similaire à la définition de Doubrovsky de l'« *autofiction* » (Vettier, 2019, p.9).

L'autobiographie en tant que forme d'écriture a été un genre privilégié par les écrivains français. Après les années 1980, sous le titre de « nouvelle autobiographie », la réalité et la fiction ont été mélangées et l'autobiographie a été redéfinie en rapport avec la fiction. Par conséquent, l'« autoréférence » est devenue l'une des pratiques utilisées dans la nouvelle autobiographie. L'autoréférence comprend la réalité propre de l'auteur ainsi que les textes (les siens et ceux des autres) qui font partie de cette réalité. Lorsqu'un auteur fictionnalise sa propre autobiographie, un processus d'intertextualité se produit naturellement. Il y a alors au moins deux possibilités. Dans l'autobiographie classique, l'auteur mentionne d'autres textes, œuvres et formes artistiques desquels il se nourrit. Dans la nouvelle autobiographie, l'auteur va plus loin et fictionnalise sa propre réalité, ou plutôt la réécrit. Pour cette raison, Modiano parle d'une autobiographie rêvée ou imaginaire (Modiano, 2013, p.9). De son côté, il ne s'agit pas d'une autobiographie réarrangée, mais d'une autobiographie recréée, idéalisée, textualisée au service du lecteur.

Les origines de l'autobiographie classique remontent à un passé lointain. *Les Confessions* de Saint Augustin consistent en un éloge apologétique du christianisme. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, l'autobiographie est considérée comme une occupation ordinaire et non littéraire, associée aux « mémoires » ; en ce sens, elle n'est pas considérée comme ayant une valeur littéraire sérieuse. Au XIXe siècle, cependant, elle gagne en importance et commence à être reconnue comme un genre à part entière. Il n'existe pas de définition précise de sa différence par rapport à d'autres genres tels que les mémoires, les journaux intimes, les biographies, les autoportraits et les essais. Dans les années 1960, et surtout dans les années 1970, en se basant sur les définitions théoriques des chercheurs inspirés par *Cours de linguistique générale* de Saussure, les distinctions entre

l'autobiographie et les genres similaires deviennent plus claires.

Lejeune définit l'autobiographie à partir des éléments du structuralisme. Dans les nouvelles définitions du genre autobiographique, l'accent n'est pas uniquement mis sur le fonctionnement interne du genre. Julia Kristeva, en s'appuyant sur la théorie du dialogisme de M. Bakhtine, introduit le concept d'intertextualité comme élément fondamental du texte. Dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Hélène Jaccomard affirme que dans le genre de l'autobiographie, l'intertextualité commence avec l'auteur lui-même (1993, p. 347). En d'autres termes, dans l'un de ses livres, un auteur fait des références et des allusions d'une manière ou d'une autre à d'autres livres qu'il a écrits. Il devient donc le narrataire de l'autobiographie et l'auteur est désormais celui qui a déjà écrit et relu ses propres livres. Les auteurs peuvent également faire référence à d'autres livres ; ils insèrent souvent des références dans leurs œuvres autobiographiques. Parfois, ils intègrent une œuvre si profondément dans leur vie qu'elle en devient une partie essentielle. Pour Saint Augustin, par exemple, la Bible n'est pas simplement une référence, elle fait partie intégrante de sa vie. Dans son œuvre autobiographique *Les Confessions*, la Bible est à la fois une référence de fond et le livre principal qui détermine sa vie.

Les confessions de Saint Augustin ont un côté spirituel ; son livre est une référence directe au christianisme. L'auteur y introduit plusieurs références religieuses qui envahissent et même déterminent toute la vie de l'auteur. Chez Saint Augustin, il s'agit des réminiscences qui viennent d'une spiritualité de part en part façonnée par le texte sacré. Sa connaissance biblique marque la connaissance de soi pour soi, telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune. La Bible est un

chemin de découverte de soi pour Saint Augustin. *Les Confessions* n'est pas une autobiographie complète, mais plutôt le lien entre la Bible et la personnalité de l'auteur. C'est pour cette raison que l'on pourrait parler d'un intertexte biblique chez Saint Augustin. Éric Dubreucq dit dans son livre *le Cœur et l'écriture chez Saint Augustin* :

...les *Confessions* ne sont pas une autobiographie mais le résultat d'un double processus, d'inscription dans son être personnel des Écritures et de mise en rapport avec ces mêmes Écritures, d'application à soi des Écritures et d'exégèse de soi. (Dubreucq 2003 : 30)

L'auteur ne cherche pas la biographie, mais s'interroge sur la façon dont la Bible détermine sa vie. Ajoutons ceci : Éric Dubreucq mentionne en quoi les *Confessions* se rapprochent de l'autobiographie, mais il tente d'expliquer pourquoi ce n'est pas une autobiographie complète :

Une objection se présente toutefois. Comment les *Confessions* d'Augustin, inspiratrices d'autobiographies, de la Vie de sainte Thérèse d'Avila aux *Confessions* de Rousseau, pourraient-elles ne pas être autobiographiques ? Le paradoxe n'est ici qu'apparent. Il est peut-être légitime de parler d'« autobiographie » pour les neuf premiers livres des *Confessions*, au sens où Ph. Lejeune en détermine les conditions dans son Pacte autobiographique : on y lit bien un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». De plus, ce récit étant fait à la première personne, il s'agit d'une « autobiographie « autodiégétique ». De même, le «

pacte autobiographique », impliquant l'affirmation de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, semble parfaitement respecté par les *Confessions*, même si le nom d'Augustin n'apparaît jamais (Dubreucq, 2003, p. 9).

Notre propos n'est pas de discuter en quoi les *Confessions* correspondent à la définition d'une autobiographie, mais d'expliquer en quoi la Bible, qui est en quelque sorte une « intertextualité existentielle », une « référence perpétuelle », a été importante dans la vie de l'auteur et comment elle l'a influencé. En d'autres termes, la référence intertextuelle (la Bible) permet également de saisir l'effet textuel d'un texte (Les *Confessions* de Saint-Augustin).

Le premier objectif de Saint Augustin n'est pas de raconter sa vie. Il s'adresse en fait à Dieu et lui demande sa miséricorde. Il cherche à communiquer avec Dieu par l'intermédiaire de la Bible. Pour Saint Augustin, la Bible est le moyen de saisir le sens de sa propre existence et de s'entretenir avec Dieu. C'est dans cette perspective qu'il cite la Bible. En outre, la citation de la Bible devrait faire partie intégrante de l'acte d'écriture pour lui.

Comme si, intermédiaire entre la citation et la réminiscence, tout texte était toujours une autre manière de recopier les mots de l'Écriture, comme si, loin que l'on puisse parler d'auteur ou d'écrivain au sens moderne, un créateur dont naît l'invention d'un univers original, l'acte-même d'écrire ne pouvait surgir que dans une subordination au déploiement des Écritures et l'écriture répéter une création plus originale (Dubreucq, 2003, p.41).

L'écriture, comme la vie, n'est pas « autonome » ;

...écrire, au point de vue d'Augustin, c'est injecter l'Écriture dans son écriture et, au point de vue de la pratique générale gouvernant le rapport à soi, c'est s'inscrire dans une relation fondamentale à la parole divine, suivant laquelle la parole humaine emprunte à la parole divine dans la mesure où elle se l'applique à elle-même (Dubreucq, 2003, p. 42).

La Bible est un référent privilégié, elle est la source de tout texte et de toute vie morale. Lorsqu'on écrit sur soi-même, on peut s'inspirer des Écritures comme point de départ :

De sorte que tout texte suppose fondamentalement un rapport d'analogie entre l'activité d'écriture et l'Écriture. Écrire, c'est toujours écrire dans les marges de l'Écriture, laquelle est au fond le seul texte qu'il convienne de lire, de recopier et d'inscrire en son être propre. *Pratiquer l'écriture, c'est mettre en pratique les Écritures et les inscrire en soi* (Dubreucq, 2003, p. 55).

En résumé, les Confessions sont le récit d'une vie spirituelle ou intérieure. Tout en narrant une partie de sa vie, l'auteur établit en permanence des liens avec la Bible. Il utilise le lexique du livre sacré, imite son style d'écriture. Ses allusions, citations et interprétations du livre sacré lui permettent d'organiser sa propre pensée à travers celui-ci. On peut ainsi dire que Saint-Augustin a organisé sa vie autour de la Bible.

Les Confessions de Rousseau, considéré comme le créateur de l'autobiographie moderne, est une répétition, une « reproduction » des *Confessions* de Saint-Augustin. De la sorte, un lien intertextuel est créé entre le livre de Saint Augustin et celui de Rousseau. Le livre de Saint Augustin

constitue en quelque sorte l'hypotexte de celui de Rousseau. Toutes les sources utilisées par un auteur dans la production de ses propres œuvres sont liées au concept d'« exogenèse »¹. Lorsque les sources sont réécrites dans un contexte différent, le processus d'intertextualité se met en œuvre. Tous les éléments de la catégorie exogenèse constituent des parties de la biographie. En les transformant et en les utilisant dans une perspective intertextuelle, ces éléments acquièrent une nouvelle valeur.

Saint-Augustin a fait partie de la vie de Rousseau lors de son éducation religieuse : « *Il croyait m'assommer avec saint Augustin, saint Grégoire et les autres pères, et il trouvait, avec une surprise incroyable, que je maniais tous ces pères-là presque aussi légèrement que lui* » (Rousseau, 1862, p. 66). Dès son plus jeune âge, Rousseau rencontre d'autres pères de l'Église, notamment Saint-Augustin, qui suscitent son intérêt. Cet intérêt ne diminue pas avec l'âge. C'est une des raisons pour lesquelles il a choisi pour son livre le même titre que celui de Saint-Augustin. Saint-Augustin interroge sa vie intérieure et spirituelle en s'appuyant sur la Bible. Rousseau cite son œuvre mais suit une voie différente dans son propre travail. Saint-Augustin se réfugie en Dieu, lui ouvre son cœur, se confesse. Son principal référent lorsqu'il écrit est la Bible et à travers elle, Dieu. Il exprime tout son enthousiasme, ses émotions, ses erreurs et ses succès sous la forme d'une

¹ L'exogenèse désigne la dynamique qui anime le travail de l'écrivain quand il recherche, sélectionne, modifie et intègre des textes, des modèles ou des informations (documentaires, référentielles, littéraires, etc.) dont les sources sont extérieures à sa propre écriture. Le concept d'exogenèse a donc reformulé, en termes de processus, la notion d'intertextualité, initialement conçue pour l'interprétation du texte littéraire publié, de manière à la rendre opérationnelle pour élucider les phénomènes temporalisés et volatiles de la genèse. (Item, Genesis 51, Intertextualité, Exogenèse)

conversation mystique. Au contraire, Rousseau s'adresse aux hommes plutôt qu'à Dieu :

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui n'existera probablement jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui est certainement encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis (Rousseau, 1782, p. 3).

Saint Augustin adopte une orientation « verticale », il suit une attitude passive envers Dieu. Rousseau, quant à lui, adopte une orientation « horizontale », s'adresse au lecteur et témoigne de ses expériences au lecteur. Il refuse d'être introverti. En revanche, comme Rousseau, Saint Augustin n'hésite pas à se tourner vers les gens (ses frères). Comme Saint Augustin, Rousseau n'hésite pas à établir un rapport « vertical » avec Dieu. Saint-Augustin invite le lecteur à participer à sa conversation mystique ; il attend d'eux qu'ils le suivent, qu'ils l'imitent. De même qu'il s'adresse à Dieu, il s'adresse aussi à d'autres êtres humains en essayant d'établir un lien intime avec eux : « *je me confesse à vous, Seigneur, de sorte que les autres m'entendent. Je ne puis leur permettre la vérité de ma confession, et toutefois ceux dont la charité ouvre les oreilles croient à ma parole.* » (Augustinus, 1873, p. 453).

Rousseau, quant à lui, établit un lien plus intime avec ses lecteurs. Il n'exclut pas la possibilité d'un lien avec Dieu. Il recourt souvent à des références religieuses :

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise » (Rousseau, 1782, p. 4).

Comme Saint-Augustin, il songe à établir un lien intérieur avec Dieu. Il est possible de trouver des similitudes thématiques entre les travaux des deux auteurs. Par exemple, ils abordent le problème du mal. Pour Augustin, tout être humain est sujet au péché. C'est dans la nature humaine de pécher. L'homme est corrompu de l'intérieur, il est enclin au mal. Le mal ne vient pas de l'extérieur, il vient de l'intérieur. D'autre part, Rousseau explique que ses mauvais actes et ses crimes sont commis contre sa volonté. Il est en fait bienveillant, mais les événements l'obligent à mal se comporter. Augustin croit que c'est Dieu qui l'éloignera des mauvais comportements et des hérésies intérieures. Quant à Rousseau, il tente de maintenir sa paix intérieure face à ce qui se passe à l'extérieur.

Pour Saint-Augustin, l'introspection est l'élément essentiel de sa spiritualité. Selon lui, la vraie réalité n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de la personne. Il se réfugie en Dieu à chaque occasion et prie pour lui. C'est la façon de le sentir à l'intérieur. Rousseau se soucie aussi de l'immanence. L'appel à se tourner vers l'intérieur est analogue à l'appel de Saint-Augustin. Il recommande également d'écouter notre voix intérieure. Se tourner vers la voix intérieure, c'est aussi se tourner vers Dieu. Pour les deux, il est possible d'atteindre la forme la plus parfaite de la morale en se repliant sur soi.

Tous deux croient à la nécessité de la vie intérieure. Rousseau et Augustin sont similaires dans leur compréhension de la spiritualité.

Les deux œuvres sont semblables à certains égards, mais il existe de nombreuses différences entre elles. Par exemple, il n'y a pas de section de type « exégétique» dans le texte de Rousseau. Le nombre d'éléments liés au discours religieux est limité. Rousseau, en effet, ne s'engage pas dans l'interprétation des Écritures. Rousseau fait appel à Dieu, alors qu'Augustin appelle Dieu à son aide (invoque). Il situe Dieu au centre de sa vie, il fait de lui un élément primordial. Il ne s'adresse pas au lecteur, il est seul avec Dieu en s'adressant à lui. Rousseau parle très peu de Dieu. Son texte n'a pas le caractère et la forme lyrique ou religieuse tel que celui d'Augustin. Augustin met le Divin au centre, il en fait une partie intégrante de sa vie. Pour Rousseau, en revanche, Dieu n'est pas une entité totalement intériorisée, mais un juge extérieur :

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce ne que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel,

rassembler autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères (Rousseau, 1782, p. 4).

Rousseau s'adresse aussi au lecteur. Il attend de lui qu'il juge et évalue ce qu'il a écrit. Rousseau considère tantôt Dieu comme un juge souverain, tantôt il se voit comme divin avec ses écrits. En tant qu'écrivain, il se compare à Dieu. Pour Augustin, cependant, Dieu est le seul juge. Pour Rousseau, c'est lui-même qui va découvrir le (soi) humain ; Pour Augustin, c'est Dieu seul qui découvrira l'homme, l'homme intérieur. Un « pacte confessionnel » est établi entre Augustin et Dieu ; tandis que Rousseau établit un « pacte autobiographique » avec son lecteur. Tous deux ont des orientations différentes :

« Je » parle à « toi » en présence d'« eux ». Ils sont, terme à terme, l'inverse de ce qu'ils sont dans l'ouvrage de Rousseau, qui reprend en apparence la structure pour en subvertir le dessein. Le dévoilement n'est pas opéré par le « je » narrateur pour un destinataire et en présence de Dieu, mais par le « tu » divin dans l'acte de ce « je » et en présence de la tierce personne du destinataire (Dubreucq, 2003, p. 37).

Rousseau considère *les Confessions* de Saint Augustin comme un refuge littéraire. En raison des accusations et des calomnies qu'il subit après la publication d'*Émile*, il se réfugie dans l'écriture :

J'aimerais la société comme un autre, si je n'étais sûr de m'y montrer non seulement à mon désavantage, autre que je ne suis. Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément celui qui me convenait (Rousseau, 1782, p. 119).

Rousseau choisit de créer son identité par l'écriture. Pour lui, l'écriture est le moyen d'établir son « moi » et son « identité » en s'éloignant du regard de l'autre. L'écriture devient ainsi partie intégrante de sa vie. L'écriture ou le texte est pour lui « *le seul monument sûr de mon caractère qui n'a pas été défiguré par mes ennemis* » (Rousseau, 1782, p. 3). *Les Confessions* de Rousseau sont « *une affirmation du sujet individuel* » (Gambert, 2014, p. 224), à la différence de la démarche d'Augustin qui associe l'identité à la divinité et remplace le « je » par le « toi » (Gambert, 2014, p. 224). C'est pourquoi Lejeune le considère comme l'initiateur de l'autobiographie moderne.

Laissons de côté cette interférence entre Saint Augustin et Rousseau pour ouvrir une parenthèse et nous attarder sur *Les Essais* de Montaigne qui apportent à l'écriture autobiographique un élan différent. L'œuvre de Montaigne ne représente pas complètement les traits autobiographiques mais selon Lejeune, Montaigne présente un projet dans son *Essai* intitulé *Au lecteur* qui est, pour lui, un modèle de « pacte biographique » (Lejeune, 2010, p. 39). Puisqu'il s'adresse directement au lecteur, ce pacte se naît naturellement. Montaigne y révèle avec sincérité son propre caractère et indique ainsi une relation identitaire entre lui et son livre, comme c'est le cas chez Rousseau, nous venons de le souligner. *Les Essais* de Montaigne ne sont pas un parfait exemple autobiographique tel que Lejeune l'a défini, mais l'apport de cette œuvre est remarquable pour la genèse de l'autobiographie moderne, puisque l'on fait, un pacte entre l'auteur et le lecteur. Ce qui intéresse notre propos, c'est que cette œuvre contient plusieurs traces de la vie de l'auteur ainsi que des références livresques. Montaigne avait une gigantesque bibliothèque dans son château et grâce à ses connaissances en latin, il lui était possible d'atteindre les sources littéraires et philosophiques de son temps.

L'esthétique des *Essais* n'est pas seulement issue de ses idées, mais aussi de ses acquis humanistes, de son pouvoir d'observation de l'être humain, ainsi que de son goût pour la citation, de manière implicite ou explicite, notamment des auteurs de l'Antiquité. Dans l'arrière-plan du texte, nous avons trouvé un découpage d'un rassemblement ou d'un souvenir de sens résultant des lectures qu'il a faites pendant toute sa vie (Zinger, 1997, p. 171). Ainsi Montaigne cite-t-il souvent des ouvrages de Pétrarque, Hérodote, Sénèque, Lucrèce, Cicéron ou des poètes latins comme Virgile, Térence , Plaute , Ovide , Lucain et Horace . Il ne manque pas de faire des allusions à Platon, Aristote et Socrate. On trouve également dans ses *Essais* des références religieuses, quoique limitées, qui apparaissent en particulier dans l'Apologie de Raymond Sebond, la seule partie où se trouve de références bibliques liées à des questionnements théologiques. On trouve aussi quelques références à *La Cité de Dieu* de Saint Augustin.

Les œuvres de Pétrarque sont déterminantes dans les *Essais* de Montaigne :

L'inscription latine, que l'on peut découvrir encore dans la tour-bibliothèque de château de Montaigne, commémore le point de départ de l'autobiographie exposée dans les *Essais*, qui est désignée comme une nonchalante promenade autour de mes livres et de ma vie (Gusdorf, 1990, p. 30).

Montaigne est l'un des initiateurs qui emploie le « je » autobiographique ; il reflète sa vision du monde à travers ses lectures. Dans les *Essais*, il décrit ses vécus en se référant aux philosophes grecs et en s'inspirant de leur vision du monde. Les livres font partie intégrante de la vie de Montaigne et de ses *Essais*. Montaigne extrait de ses lectures l'essentiel de la

matière des *Essais*. Son objectif est d'apprendre à se connaître d'abord et ensuite la personne. Montaigne introduit une nouvelle forme d' « autoportrait », s'abandonnant au flux aléatoire des pensées, sans aucun souci d'ordre. Parmi les citations, ajouts et suppressions qu'il a faits à partir des livres qu'il a lus, le « moi » est toujours le point focal. Il confronte ses propres écrits aux figures antiques qu'il rencontre dans ses lectures, comme César, Tacite et Quinte-Curce. Il poursuit sa propre recherche en faisant des comparaisons avec des empereurs célèbres, des généraux, des écrivains. Virgile, Catulle, Horace, Ovide, Il lit et évalue dans cette perspective des écrivains tels que Sénèque, Plutarque, Pline, Cicéron, et de nombreux philosophes tels que Socrate, Xénophon, Platon. Il explique sa position par rapport à leurs vues sur la vertu, la religion, la sagesse, la nature et la mort.

Pierre Villey, dans sa *Note sur la bibliothèque de Montaigne*, dresse la liste des livres dont Montaigne se sert sous une forme ou sous une autre dans ses *Essais*. Il constitue en quelque sorte son « cabinet de curiosités livresques ». Il montre comment Montaigne s'est familiarisé avec les livres de sa bibliothèque.

Montaigne déclare, en effet, formellement dans l'essai III, 11, *Des boiteux*, qu'il en a eu connaissance. « Je vy en un procès que Corras, conseiller de Toulouse, fit imprimeur, d'un accident étrange : de deux hommes qui se présentaient l'un pour l'autre. Il me souvient (et ne me souvient aussi d'autre chose) qu'il ne sembla avoir rendu l'imposture de celuy qu'il jugea coupable si merveilleuse et excédant de si loing nostre connaissance et la sienne qui estoit juge je trouve beaucoup de hardiesse en l'arrest

qui l'avoit condamné à estre pendu (Villey, 1910, p. 335-336).

Il raconte en quelque sorte brièvement les péripéties de chacun des livres de la biographie de Montaigne. Il donne des exemples tirés des sections qu'il a citées dans *les Essais* et tente de faire une « archéologie » des livres de la bibliothèque de Montaigne. Il fait des inférences sur son attitude et son point de vue envers tel ou tel livre.

Paul Bonnefon recourt à une voie similaire dans son article intitulé « *La bibliothèque de Montaigne* ». Son objectif est : « *dégager et de déterminer l'influence que les livres possédés par Montaigne, ont pu avoir sur l'activité de son propre esprit et sur la formation de son génie* » (Bonnefon, 1895, p. 313).

Son objectif n'est pas de faire une liste des livres que Montaigne a lus et cités dans les *Essais*, mais de marquer la vraie nature des « curiosités » de Montaigne sur les livres. Le but de Montaigne est de révéler sa propre profondeur en lisant les livres écrits par d'autres, de saisir son monde intérieur :

Sans doute l'analyse de soi-même fait le fonds principal de son œuvre, mais elle n'est pas exclusive ; il regarde sans cesse hors de lui afin de mieux voir en lui, cherchant partout des points de comparaison, dans ses livres comme dans ses voyages (Bonnefon, 1895, p. 315).

Lire, pour Montaigne, c'est aussi méditer, mettre sa pensée par écrit au stade ultime. Pour Montaigne, la lecture est une voie de découverte de soi, mais aussi de mauvaises expériences (par exemple, il perd quatre de ses cinq filles ; son meilleur ami La Boétie décède). Lire des livres et écrire ce qu'ils lisent lui servent de refuge contre les « désillusions » qu'il éprouve. Les livres sont pour lui à la fois un refuge et un moyen de sortir de la solitude.

Rousseau traite de son projet autobiographique dans la préface des *Confessions* :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi (Rousseau, 1782, p.4).

Considérant l'effort de Montaigne pour faire son autoportrait, malgré son propre plan, comme une « fausse naïveté », il compare cela à sa propre initiative :

J'avais toujours ri de la fausse naïveté de Montaigne, qui faisant, semblant d'avouer ses défauts, un grand soin de ne s'en donner que d'aimables ; tandis que je sentais, moi qui me suis cru toujours, et qui me crois encore, à tout prendre, le meilleur des hommes, qu'il n'y a point d'intérieur humain, si pur qu'il peut être, qui ne recèle quelque vice odieux (Rousseau, 1782, p. 524).

Il se moque de la manière peu orthodoxe de Montaigne d'écrire son autobiographie et de sa prétendue « sincérité ».

Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point d'hommes qui n'en aient d'odieux. Montaigne se peint ressemblant mais de profil. Qui sait si quelque balafré à la joue ou un œil crevé du côté qu'il nous a caché, n'eût pas totalement changé sa physionomie (Rousseau, 1959, p. 1149-1150).

Le but principal de Rousseau semble être d'attirer l'attention sur l'originalité et la différence du texte qu'il a écrit par rapport au texte de Montaigne, son prédécesseur. C'est

pourquoi il trouve la tentative d'autobiographie de Montaigne incomplète et l'accuse de ne pas transmettre correctement la vérité. Pascal trouve pareillement « sot » que Montaigne thématise son *moi comme sujet dans les Essais*, qu'il tente de décrire et de peindre sa propre vie :

Le sot projet qu'il (Montaigne) a de se peindre !
Et cela non pas en passant et contre ses maximes,
comme il arrive à tout le monde de faillir ; mais
par ses propres maximes, et par un dessein
premier et principal. Car de dire des sottises par
hasard et par faiblesse, c'est un mal ordinaire ;
mais d'en dire par dessein, c'est ce qui n'est pas
supportable. Et d'en dire de telles que celles-ci...
(Pascal, 1961, p. 62).

L'attitude de Montaigne à l'égard de Rousseau et Pascal, la façon dont il écrit son « autoportrait » est « étrange ». Par conséquent, Ph. Lejeune s'abstient dans un premier temps d'inscrire les Essais de Montaigne dans la catégorie des « autobiographies ». Selon lui, la tentative d'« autoportrait » de Montaigne est loin des « paradigmes narratifs historiques et génétiques » caractéristiques de « l'autobiographie » (Gaspari, 2013, p. 4). Les essais ne correspondent pas à la définition établie de l'autobiographie. De plus, Montaigne change constamment de perspective dans son récit, mélange des éléments hétérogènes, interrompt la linéarité du récit, et multiplie autant que possible le nombre de citations et d'allusions. Ces méthodes donnent aux Essais une apparence polymorphe, composite, indéfinie. Cela donne au « moi » un aspect insaisissable.

Dans une autobiographie classique, le « moi » est saisi dans sa totalité, tandis que Montaigne brise la totalité. Les *Essais* sont un travail de nature « anti-narrative ». C'est pourquoi Ilaria Gaspari caractérise le style narratif des Essais,

la manière dont Montaigne écrit son autoportrait, d'« éloignement » :

Ce paradigme se concrétise dans le paradoxe suprême de l'*estrangement* autobiographique de Montaigne, qui, au moment où il accède au niveau de la conscience de soi, en essayant se peindre, s'aperçoit de sa nature fragmentaire, discontinue, décomposée. L'« *estrangement* autobiographique », en tant qu'attitude d'observation « décomposante », « destructurante » de soi, a provoqué l'éclatement de la structure projetée au début. La seule possibilité de se peindre est donc celle de se peindre en mouvement (Gaspari, 2013, p.13).

Montaigne s'appuie sur « un fonds d'idées collectifs » à travers des références intertextuelles et les livres qu'il lit en parlant de son « autoportrait » tout en faisant son auto-description (Beaujour, 1980, p. 2). Comme Rousseau le dit métaphoriquement, Montaigne se peint comme un peintre (« se peigne »). Encore une fois, selon Lejeune, la méthode de Montaigne correspond à la définition d'autoportrait, et non de l'autobiographie, puisque son récit est loin d'être une continuité et une linéarité :

On voit bien que le texte des *Essais* n'a pas de rapport avec l'autobiographie telle que nous la définissons il n'y a pas de récit suivi, ni d'histoire systématique de la personnalité. Autoportrait plutôt qu'autobiographie (Beaujour, 1980, p.12).

Les *Essais* de Montaigne diffèrent des *Confessions* de Rousseau, qui commence son récit en racontant sa naissance et suit un ordre chronologique. Comme dans les *Essais* de Montaigne, l'autoportrait choisit « une syntaxe thématique et analogique au lieu du récit chronologique.

C'est plutôt dans la fragmentation, l'addition, la relation métaphorique ou métonymique (« tracer des pistes joignant entre elles deux éléments », note Leiris) que l'autoportraitiste cherche à représenter cet ou métonymique, passage ce 'il est , qu'il n'est pas. Même s'il commence par penser l'identité comme conformité à soi, l'autoportrait constate qu'il ne pourra jamais que consigner son hétérogénéité, dénombrer les variances sonores. Montaigne dans voix Essais comme Valéry danse voix Cahiers font de cette discontinuité des états le moteur d'une entreprise qui ne trouvera d'autre unité que dans le « rôle » qu'on en tient. C'est le moment de l'énonciation qui chaque fois emporte la figure alors même qu'il la déporte. Le texte est le seul espace stable pour figurer tout à la fois l'altérité et l'utopie d'une présence ininterrompue « Le livre est le lieu unitaire où peut s'effectuer le rassemblement du plongeur » (J. Starobinski, Montaigne en mouvement) . (Encyclopédie Universalis, « Autobiographie »).

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, les genres « écritures de soi » tels que la poésie, l'épopée, la tragédie et le théâtre ont été au premier plan. Les écrivains de la période romantique se sont inspirés d'œuvres contenant le « moi » sous une forme ou une autre dans les périodes précédentes. Michel Foucault dit dans un de ses articles que les lettres écrites par les premiers prêtres de l'Église sont autobiographiques. Outre Saint-Augustin, Rousseau est parmi les plus connus. Dans presque toutes les autobiographies romantiques, on fait référence à l'œuvre de Rousseau. Ils la citent. Ils ne se contentent pas de le citer, ils le critiquent également. Des

écrivains comme Chateaubriand, Stendhal, Georges Sand sont quelques-uns de ceux qui citent Rousseau.

En considérant l'histoire de la littérature française, Georges Sand a été la première femme écrivain à écrire, publier et défendre l'histoire de sa propre vie. Comme ses prédécesseurs, elle a fait beaucoup de références dont la première était à Saint-Augustin et à ses *Confessions*. Elle aime à la fois les *Confessions* de Rousseau et critique le livre de Saint-Augustin. Dans *Histoire de ma vie*, qu'elle a écrit en tant que femme, elle exprime son originalité et sa propre conception par ces mots :

J'ai entrepris un ouvrage de longue haleine, intitulé *Histoire de ma vie*. C'est une série de souvenirs, de professions de foi et de méditations dans un cadre dont les détails auront quelque poésie et beaucoup de simplicité. Ce ne sera pourtant pas toute ma vie que je divulguerai. Je n'aime pas l'orgueil et le cynisme des confessions et je ne trouve pas qu'on doive ouvrir les mystères de son cœur à des hommes plus mauvais que nous... (Sand, 2004, p. 8.)

Comme Chateaubriand, qui a évité d'écrire des *Confessions* comme celles de Rousseau, G. Sand n'a pas pour objectif d'écrire une autobiographie complète et d'écrire des confessions. Elle présente un récit de moi composé de fragments et de digression des *Essais* de Montaigne. D'autre part, les tendances fondamentales suivantes prédominent dans son travail : Elle revient sur ses souvenirs d'enfance et en parle sous le titre de *Souvenirs* où elle retrouve son enfance. En outre, *Histoire de ma vie* est également un questionnement intellectuel et spirituel sur l'époque dans laquelle elle a vécu. Au stade de l'introjection, il y a une orientation vers l'intériorité. On parle de ses propres fantasmes. *L'Histoire de*

ma vie est un récit à la fois de la vie intérieure, morale et spirituelle. Cette œuvre qui est un roman familial, « l'itinéraire » d'un enfant de siècle, a une structure polyphonique qui comprend des témoignages, des souvenirs littéraires et des pensées politiques. Elle évite d'écrire des confessions à la manière de Rousseau :

C'est donc d'abord une rupture qu'elle entend marquer avec l'autobiographie déclinée selon le modèle des Confessions de Rousseau. En laïcisant l'autobiographie religieuse à la manière de saint Augustin, et en la soustrayant d'une certaine façon au rapport à la transcendance, Rousseau l'a rendu détestable aux yeux de Sand. Voix de danse « confessions », elle ne voit qu'un geste « confus d'orgueil et d'humilité », d'autant plus choquant qu'il enrôle les autres dans une figuration forcée (Sand, 2004, p. 28)

En revanche, Georges Sand fait de fréquentes références à Rousseau dans *l'Histoire de ma vie*. En fait, Rousseau est devenu l'un des écrivains qu'elle a le plus lu, certains de ses romans ont été influencés par lui. Elle reprend quelques-uns de ses thèmes et motifs :

Pardonne-moi, Jean-Jacques, de te blâmer en fermant ton admirable livre des Confessions ! Je te blâme, et c'est te rendre hommage encore, puisque ce blâme n'a pas détruit mon respect et mon enthousiasme pour l'ensemble de ton œuvre (Sand, 2004, p. 62).

Par exemple, l'histoire d'amour racontée dans *l'Indiana* est basée sur le conflit de la nature et de la civilisation ; ce thème est le thème principal de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. L'effondrement moral de la société empêche l'expérience de véritables sentiments. Ce thème est celui utilisé par Rousseau,

mais aussi par Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Sans entrer dans les détails, disons simplement ceci : Georges Sand, en reprenant les thèmes des livres de Rousseau, les renouvelle et les réévalue de son propre point de vue féminin.

Si Georges Sand reprend les motifs et les thèmes de Rousseau dans ses propres romans, elle n'a pas l'intention de suivre la voie de Rousseau sur le terrain de l'autobiographie. Sa liste de lecture comprend également *les Mémoires d'outretombe* de Chateaubriand. Pourtant, elle n'est pas ravie de son travail narcissique :

Trop de pompe, trop de « grandes poses et de draperies », trop d'idéalisations font de ces *Mémoires* très aristocratiques un « ouvrage sans moralité », c'est-à-dire un ouvrage sans âme et, partant, sans utilité, comme elle l'explique à Hortense Allart. Chateaubriand dans ses *Mémoires*, c'est, écrit-elle, « un fantôme et un fantôme en dix volumes, j'ai peur que ce ne soit un peu long (Sand, 2004, p. 29).

Elle n'est pas à la recherche d'un récit « apologétique » ; elle considère que c'est puéril et dangereux d'occuper les autres avec ses propres obsessions. Elle s'en explique ainsi : « *car nous sommes de petits êtres si tôt épisés, et le roman de chacun de nous est si vite repassé dans sa mémoire propre !* » (Sand, 2004, p. 29).

Georges Sand apparaît plus proche de Montaigne. Elle lit ce qu'il écrit et en profite. Au lieu du culte du moi des écrivains romantiques, elle rencontre un point commun avec cette expression de Montaigne : « *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition* » (Sand, 2004, p. 31). Si *L'Histoire de ma vie* interroge l'origine d'une identité, elle ouvre aussi la question de l'identité. Comme Montaigne, elle se laisse aller au courant de l'écriture, elle ignore la linéarité. De même que

Montaigne, elle aime recourir à des prolongements et s'éloigner du rythme de l'écriture.

Ainsi que chez Montaigne, les égarements sont le reflet de la condition humaine : « *Moy à cette heure et moy tantost sommes bien deux* ». (*Moi à cette heure et moi tantôt, sommes bien deux.*) (Montaigne, Essais III, 45-47). Sa plume explique ainsi les détours de la linéarité et les détours du moi, ses caprices, ses palinodies. La juxtaposition des éléments dans Histoire de ma vie repose sur un processus de relecture et de réécriture d'autres textes. Le narrateur raconte à partir d'extraits de textes, de documents, de lettres d'autres personnes ; plus précisément, le narrateur ne raconte pas lui-même, mais les textes qu'il cite parlent.

Georges Sand ne reprend pas ces documents, textes comme d'habitude, mais les corrige, les dessine, les réécrit à sa manière, les interprète en parallèle de la méthode d'extension, les évalue : « *Tout ce préambule n'est à autre fin que d'expliquer pourquoi je vais rapporter une série de lettres qui, sans avoir grande apparence de couleur historique, en ont cependant une réelle.* » (Sand, 2004, p. 88). Georges Sand donne longuement la correspondance entre son père et sa grand-mère. Ce faisant, elle se rend compte qu'elle s'est éloignée de son projet de raconter sa propre histoire : « *Mais si je continue l'histoire de mon père, on me dira peut-être que je tarde bien à tenir la promesse que j'ai faite de raconter ma propre histoire* » (Sand, 2004, p. 110). D'une certaine manière, le fait qu'elle se détache de sa propre biographie tout en incluant les lettres de ses proches dans son œuvre est une sorte de moyen pour elle de comprendre son propre « moi » ; elle en explique la raison de cette manière :

Quant à moi (comme quant à vous tous), mes pensées, mes croyances et mes répulsions, mes instincts comme mes sentiments seraient un mystère, à mes propres yeux, et je ne pourrais les

attribuer qu'au hasard, qui n'a jamais rien expliqué en ce monde, si je ne relisais pas dans le passé la page qui précède celle où mon individualité est inscrite dans le livre universel. Cette individualité n'a par elle que ni signification ni importance aucune. Elle ne prend un sens quelconque qu'en devenant une parcelle de la vie générale, en se fondant avec l'individualité de chacun de mes semblables, et c'est par là qu'elle devient de l'histoire. Ceci posé, et pour n'y plus revenir, j'affirme que je ne pourrais pas raconter et expliquer ma vie sans avoir raconté et compris celle de mes parents. Je raconte ici une histoire intime. L'humanité a son histoire intime dans chaque homme. Il faut donc que j'embrasse une période d'environ cent ans pour raconter quarante ans de ma vie (Sand, 2004, p.110).

L'objectif de ces détours est de donner à l'histoire de sa vie une dimension universelle, au-delà de l'individu. Se souvenir de ses proches, c'est en même temps les sauver de l'oubli. C'est une autre manière de saisir sa propre intériorité en narrant les événements :

Il y a encore un genre de travail personnel qui a été plus rarement accompli, et qui, selon moi, une utilité tout aussi grande, c'est celui qui consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur en vue d'un enseignement fraternel. (Sand, 2004, p. 58).

Georges Sand a pour objectif de ne pas tout raconter. C'est une manière d'établir un dialogue avec les autres, avec ses prédecesseurs, avec les auteurs précédents, à travers des

égarements et des références intertextuelles : « *la vie d'un ami, c'est la nôtre, comme la vie de chacun est celle de tous* » (Sand, 2004, p. 58). Pour Georges Sand, le dialogue avec l'autre est une manière de lui transmettre sa propre pensée, ainsi que d'écouter sa pensée et d'en tirer ses propres conclusions. Dès lors, le recours aux prolongements, c'est éviter l'égo. Comme le définit Emmanuelle Lévinas, l'égarement, c'est en quelque sorte se reconnaître à travers l'autre (Clément, 2019, p. 169).

Dans le premier chapitre de son livre, Georges Sand cite *les Confessions* de Rousseau et affirme que son autobiographie (« *Pardonne-moi, Jean-Jacques...* ») (Sand, 2004, p. 62) sera distincte de celle de Rousseau. Dans *L'Histoire de ma vie*, Rousseau est l'auteur que George Sand cite et avec lequel elle dialogue le plus souvent. Le regard que Rousseau porte sur lui-même dans *les Confessions* est toujours présent à l'esprit de Georges Sand. Cependant, il souligne également les éléments qui le différencient. Ses souvenirs des cours de musique qu'elle prenait dans son enfance sont semblables à ceux de Rousseau. Faire une comparaison entre Rousseau et soi, c'est à la fois voir dans l'autre ce qui est semblable à soi et reconnaître ses propres caractéristiques (notamment en écrivant). Georges Sand établit également avec le lecteur ce lien qu'elle a établi avec Rousseau, en s'adressant souvent au lecteur. Le moyen de mieux se connaître est la solidarité ; C'est pourquoi Georges Sand est solidaire avec le lecteur.

La source la plus vivante et la plus religieuse du progrès de l'esprit humain, c'est, pour parler la langue de mon temps, la notion de solidarité. Les hommes de tous les temps l'ont senti instinctivement ou distinctement, et toutes les fois qu'un individu s'est trouvé investi du don plus ou moins développé de manifester sa propre vie, il a été entraîné de à cette manifestation par

ses proches ou par une voix intérieure non moins puissante (Sand, 2004, p. 58-59).

Car, selon elle, toutes les vies sont interconnectées. Toute personne qui ne se définit ni ne se positionne par rapport à l'autre est une énigme : « *Toutes les existences sont solidaires les unes des autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller.* » (Sand, 2004, p.110) Se découvrir dans l'autre, c'est découvrir l'autre soi : « C'est que j'étais double, et qu'il y avait autour de moi un autre moi que je ne pouvais pas voir, mais qui me voyait toujours, puisque 'il me répondait toujours (Sand, 2004, p.174-175). Pour Georges Sand, citer les autres, c'est se découvrir soi-même, sa propre réalité. Elle ajoute ainsi à sa biographie une dimension romanesque, parallèlement au projet de Rousseau. En outre, elle ne se dirige pas seulement vers la connaissance de sa propre intériorité, elle choisit de se saisir et de s'expliquer à travers l'autre : « « *Écoutez ; ma vie, c'est la vôtre* » (Sand, 2004, p.31).

Béatrice Didier, dans les Normes de l'autobiographie romantique : le cas de Georges Sand, affirme qu'en dehors de Georges Sand, l'autobiographie romantique a acquis une « notoriété » et une « visibilité » avec Chateaubriand. C'est surtout avec Saint-Augustin, puis avec Rousseau, que les caractéristiques du roman autobiographique sont mises en évidence. Avec René de Chateaubriand en particulier, le roman devient l'initiateur d'une mode littéraire en France avec le genre de l'autobiographie. René est à la fois un roman et une sorte de confession. C'est là que se situe en quelque sorte l'apport de Chateaubriand pour la modernité.

Les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand, en particulier, sont considérés comme le prototype de l'autobiographie romantique. Cette œuvre est un modèle

pour d'autres écrivains. Chateaubriand est le maître de l'autobiographie romantique. *Les Mémoires de ma vie* et *les Mémoires d'outre-tombe*, publiés après sa mort, contiennent à la fois des événements historiques de son époque et des éléments autobiographiques par l'emploi de la première personne (Callet- Bianco, 2010, p.217-238).

Chateaubriand n'était pas à la recherche d'un ouvrage dans le même style que *les Confessions de Saint Augustin* ou de Rousseau. Sans doute ces auteurs font partie intégrante de sa bibliothèque. Chateaubriand admire Rousseau, il le considère comme le précurseur du romantisme. Chateaubriand a lu beaucoup d'autres auteurs écrivant dans la même veine et les a incorporés dans son œuvre. Il utilise fréquemment des références historiques et religieuses dans ses œuvres. Les références intertextuelles sont fréquemment utilisées non seulement dans ses œuvres autobiographiques, mais aussi dans ses œuvres sous forme de poésie. Par exemple, dans une lettre que Ballanche a écrite à Madame Récamier à propos de la composition des Martyres, on peut lire : « *Elle n'est qu'une mosaïque très belle à la vérité, mais une mosaïque. On y retrouve Homère et Virgile, la Bible et Ovide, traduits quelquefois* » (Kettler & Récamier, 1996, p.378).

Dans les Mémoires d'outre-tombe, de nombreux éléments de textes classiques autres que Homère, Virgile, la Bible, Ovide, etc. sont cités en traduction. Chateaubriand ne précise pas explicitement de qui il cite :

Le « Maintenant adieu, souvenez-vous de mon fils » que Charlotte Ives, devenue Lady Sutton, prononce en 1826 en quittant Chateaubriand est une traduction textuelle du « Jamque vale, et nati serva communis amorem » que que. fantôme de Creuse soupire à son époux Énée fuyant la ruine de Pergame. Le « mon frère n'avait pas encore

quitté la robe » appliqué à Jean-Baptiste Chateaubriand, frère du mémorialiste, lors de sa présentation à Louis XVI, est une traduction textuelle du « neque adhuc projecerat hérois virgíneos habitus » des Métamorphoses d'Ovide, appliqué à Achille travesti en jeune vierge parmi les filles de Lycomède. La description de la halte de l'homme des Mémoires et de madame de Récamier sur l'île de Maïnau, dans l'été 1832, est une traduction littérale de la description que le Tasse donne des jardins enchantés d'Armide dans le seizième livre de *La Jérusalem délivrée*. L'avant-dernier chapitre des Mémoires, rendant compte d'une promenade du mémorialiste autour des arches interrompues de l'aqueduc de Maintenon, multiplier les références cryptiques à l'épisode de l'arche de Noé arrêtée sur le mont Ararat et interrompues dans sa traversée du déluge (Cavallin, 1998, p. 1087-1088).

A travers les nombreux auteurs qu'il cite, Chateaubriand réécrit d'anciens textes classiques, auteurs et personnages des Mémoires d'outre-tombe, les ramène à son époque, les fait « revivre » en quelque sorte. Cela leur donne une nouvelle valeur symbolique. Il s'identifie aux classiques connues. Par exemple, parlant de sa carrière militaire, il s'identifie, même à tous les Français, à Achille : « *On veut que les Français soient fils d'Hector : je croirais plutôt qu'ils descendent d'Achille, car ils manient, comme ce héros, la lyre et l'épée.* » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 443).

Lorsqu'il parle de son voyage en Amérique, il se réfère à l'histoire de Moïse, qui a traversé le désert en Égypte et s'est rendu à la terre promise, et à celle de Noé, qui a échappé au déluge. Il transpose ces légendes de la *Genèse* et de l'*Exode*

dans la Bible et les utilise dans son propre texte, mais ne dit pas où il les cite. En faisant le lien entre son voyage en Amérique et les anciennes légendes, il tente de créer un mythe propre.

Chateaubriand recourt fréquemment à de telles opérations de citation. Sous une forme ou une autre il mentionne tous les écrivains anciens qu'il lit :

Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée ; ces génies mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile, sont ses fils. Dante a produit l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière, viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, dialogue final à Walter Scott (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 285).

Ces écrivains, qui nourrissent les œuvres et les pensées des autres, en font de même pour leurs propres pensées et œuvres. Chateaubriand établit des liens entre ses propres expériences personnelles et des récits anciens. Par exemple, il raconte sa triste histoire d'amour avec Charlotte Bungay et son voyage en Angleterre à travers des extraits d'Enée, ou à travers Béatrice, qui rencontre Dante aux portes du Paradis dans *la Divine Comédie*.

Il ne précise pas la source des passages qu'il a cités de *L'Enéide* et de *la Divine Comédie*, traduits et ajoutés à son propre ouvrage. Il établit des ressemblances entre le visage d'« Enée » et son propre visage ; il établit des parallèles entre

« Charlotte Bungay » et le visage de « Didon » et « Béatrice » et exprime allégoriquement ses déceptions à travers les extraits qu'il cite. Il parle de sa période et de ses traits de personnalité à travers des citations implicites.

En 1832, alors qu'il décrit son séjour dans les montagnes de Suisse et de France, il établit des parallèles entre les légendes de Moïse sur le mont Abarim, d'Enée arrêtée dans Cartage et de Renaud dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse, qui séjourne dans les jardins de la sorcière Armide et tente de se débarrasser d'Armide, qui s'éprend de lui. Il cite des passages de la Bible, de l'*Enéide* de Virgile et de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, toujours en traduction, sans indiquer où il cite. Il construit son identité et sa personnalité en se référant à des figures archétypiques telles que Enée et Renaud. Il ne raconte pas seulement sa biographie, mais il médite aussi sur l'histoire et la spiritualité. *Les Mémoires d'outre-tombe* ne sont pas un texte confessionnel mais un texte figuratif. Il n'est guère possible de comprendre cette œuvre indépendamment des textes dont le sens y est cité. Le texte repose sur une logique de symbole historique et religieux.

Les Mémoires d'outre-tombe présentent de nombreuses citations implicites, des références, des « traces palimpsestes ». Non seulement il raconte sa propre vie, mais il mentionne aussi les événements historiques de son époque. Chateaubriand écrit même, à ses yeux, une épopee symbolique du destin de toute l'humanité (Héron, 1994, p. 67).

En dehors de lui, les désastres de son temps, des histoires épiques, etc. constituent les sujets de son livre. Ainsi, il évite de mettre en avant sa propre subjectivité, comme l'a fait Rousseau. Il essaie de transmettre sa propre période parmi la réalité spirituelle de sa propre vie. Il utilise *La Scienza nuova* de Giambattista Vico et les Essais de palingénésie sociale de

son ami proche Pierre-Simon Ballanche tout en racontant les événements historiques de son époque en les rapprochant de ses propres expériences de vie :

Pour Vico, et selon les termes du Chateaubriand des Études historiques, les mythes et les histoires légendaires des débuts de l'humanité sont des fables vraies dans lesquelles se peut déchiffrer toute l'histoire civile des peuples primitifs. « Hercule, Hermès, Orphée, Romulus, écrit Chateaubriand, sont, pour Vico, le type idéal des moeurs et des idées d'une époque ». Dans ces figures héroïques, les poètes mythographes des débuts de l'humanité « allégorisent les temps » (Cavallin, 1998, p. 1091).

Pour Chateaubriand, l'homme est une allégorie de son temps ; c'est un type idéal avec sa vie, un portrait fantastique et universel, un personnage poétique façonné par les premiers mythes qui attend d'être déchiffré. Ballanche tente de définir l'histoire humaine selon une loi générale. Cette loi est principalement chrétienne. Comme les héros de la mythologie, à une certaine période de l'histoire, les personnes sont des essences symboliques, elles doivent être déchiffrées dans une perspective religieuse et mystique. Ballanche conjugue destin humain et renouveau social. « *L'homme s'élèvera, sous l'égide de la Providence et avec l'aide du Christ, à la hauteur du dernier destin. Cause de la chute, la volonté humaine doit se redresser pour permettre la réhabilitation de la création* » (Dictionnaire de la Contre-Révolution, p. 77, cité sur wikiwand).

Chateaubriand adhère aux enseignements d'éminents historiens dans les Mémoires d'outre-tombe. Il raconte sa vie selon le principe de « lecture allégorique » de Vico ou la « loi de palingénésique » de Ballanche. Il ajoute une dimension

symbolique à sa biographie. Il établit des parallèles avec les œuvres d'auteurs anciens, avec les personnes et les situations dans les œuvres. Sémantiquement, cela ajoute de la profondeur et de la richesse à son travail. Il raconte les événements par allégorie plutôt que de les raconter tels qu'ils sont. Chateaubriand relit et réécrit sa propre vie à partir d'œuvres antérieures, en les citant. Voici le caractère autobiographique qu'il a adopté, en quelques mots : «

L'identité littéraire de l'homme des *Mémoires* est donc le produit, d'essence figurative, d'une identification à diverses ancestralités légendaires, choisies pour leur aptitude à allégoriser le grand mythe historico-spirituel retracé par Chateaubriand tout au long de son travail de mémorialiste » (Cavallin, 1998, p. 1094).

En somme, Chateaubriand s'identifie au peuple dans les œuvres des auteurs qu'il lit et cite. Il les utilise comme un médium qui explique son identité. Cela ajoute une dimension métaphorique à son identité. Le moyen de l'appréhender est de lire les livres qu'il lit, de connaître « l'itinéraire » de chacun, de le comparer avec son propre itinéraire. Il se comporte conformément à l'attente qui s'impose dans une analyse intertextuelle qui invite le lecteur à une réception active. Dans Les Mémoires d'outre-tombe, il recrée en faisant référence à des écrivains anciens, en les imitant, tout en les actualisant, en les transformant. La transformation est inhérente à une analyse intertextuelle ; est son principe de base. En citant « Noé », « Moïse », « Enée », « Renaud », et bien d'autres figures mythiques, Chateaubriand cherche à donner à sa biographie une dimension symbolique et universelle. C'est le but de l'identification de sa propre vie à ceux qui ont mené des vies héroïques.

Au XIX^{ème} siècle, chez Stendhal, on trouve l'application la plus proche du genre « nouvelle autobiographie », qui s'est positionnée sous le titre d'« autofiction » en combinant l'autobiographie et le roman au XIX^{ème} siècle.

Stendhal, comme Chateaubriand, était un grand lecteur. Ses lectures ont joué un rôle important dans son *développement intellectuel*. Constattement à la recherche de ses idées dans les livres (« *De ma vie la lecture de Grégoire de Tours ne m'a donné autant d'idées* » (De Stendhal, 1854, p. 266) (Cavallin, 1998), en quelque sorte « à la chasse aux idées » dans les livres qu'il lit, Stendhal assimile, transforme, recrée les idées qu'il trouve. Comme Chateaubriand, Paul Arbelet, dans son ouvrage la *Jeunesse de Stendhal*, dresse la liste de ses lectures d'enfant et d'adulte. Il ajoute une autre dimension à ses lectures d'éducation humaniste et à sa carrière littéraire. Dans *les Mémoires d'un touriste*, il révèle qu'à l'âge de dix ans, il lisait dix heures par jour les *Mémoires d'un touriste*. La lecture était sa passion : « *Je suis revenu en courant chez moi, me console de tant d'admirations par la lecture des mémoires de Retz en un volume que j'ai découvert ce matin, en passant devant un libraire* » (De Stendhal, 1854, p.351). Dans *Vie de Henry Brulard*, il exprime ainsi sa passion pour la lecture : « *j'avais des idées justes sur tout, j'avais énormément lu, j'adorais la lecture, un livre nouveau, à moi inconnu, me consolait de tout.* » (Stendhal, 1951, p. 2977). Il est presque impossible de dresser une liste complète des livres lus par Stendhal. Citons-en quelques-unes pour illustrer ce point : Après avoir lu *La Logique de Condillac*, il lit les théories d'Helvétius, Cabanis, Destutt de Tracy. Les livres d'histoire de l'art ont une part non négligeable dans ses lectures. A travers ses cours de littérature, il inclut non seulement la littérature française, mais aussi les littératures anciennes et étrangères dans sa liste de lecture. Il lit Plutarque, Virgile. Il établit des liens entre la littérature et la philosophie. En lisant Plutarque, il apprend à la fois l'histoire

et fait connaissance avec les gens. Il apprend la « tragédie historique » à travers Shakespeare, Horace, Boileau, La Fontaine, Madame de Sévigné, Rousseau, Voltaire, Corneille, Montesquieu, Marmontelle, Bernardin de Saint-Pierre, Condorcet, Destouches, L'Abbé Prévost, Laclos... Philosophie, histoire, littérature, récits de voyage, livres d'art, livres religieux, etc. Il existe plusieurs fragments de la bibliothèque illimitée de Stendhal. Les livres et l'écriture font partie intégrante de sa biographie. Victor Del Litto, dans *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, examine le rôle des livres et de leurs idées dans la formation de sa compréhension du roman dans la vie de Stendhal.

Leur lecture permet de comprendre son attitude envers le genre « autobiographique » ainsi que sa compréhension du roman. Philippe Lejeune s'attarde sur la *Vie de Henry Brulard* dans le *Pacte autobiographique*. Selon lui, ce livre est un mélange de roman et d'autobiographie. Stendhal ne connaît pas encore le terme autobiographie, qui n'est pas un concept établi et bien connu, qui a commencé à entrer dans le vocabulaire dans les années 1850, et il n'y a pas de sens particulier qui lui soit attaché. Cependant, il utilise le pronom à la première personne dans plusieurs de ses textes : dans ses romans, récits de voyage, *De l'Amour*. Pour cette raison, les chercheurs préfèrent utiliser le terme « discours à la première personne », ou, comme le suggère Georges Blin, « intrusion d'auteur » plutôt que « autobiographie ». Stendhal écrit aussi des textes où l'auteur, le personnage et le narrateur sont identiques. C'est par exemple ce qu'il écrivait sous les rubriques « journal intime », « correspondance », « essais d'autopoportraits » (par ex. *Souvenirs d'égotisme*), « mémoires », « souvenirs ». L'ensemble de ces contenus a été rassemblé sous le titre d'*Oeuvres intimes par la maison d'édition la Pléiade*.

Certains critiques ont qualifié les œuvres de fiction de Stendhal d'« autobiographiques », sans tenir compte de la nécessité de conclure un « pacte autobiographique » avec le lecteur, que Lejeune a mis en avant comme critère. En d'autres termes, ils obligent le lecteur à voir le texte comme une structure dans laquelle l'auteur est au centre de tous les aspects du texte.

L'autobiographie est une forme d'expression à caractère « intime » qui écrit sa propre histoire de vie. L'objectif d'un tel style d'écriture est principalement de décrire les événements historiques dont l'auteur a été témoin. La priorité est de raconter la propre vie de l'auteur. L'autobiographie est une sous-forme des mémoires. Le meilleur ajustement de cette description est la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal.

Stendal n'utilise pas le mot autobiographie, mais dans son livre il révèle que sa tendance est à l'autobiographie :

J'ai écrit les vies de plusieurs grands hommes : Mozart, Rossini, Michel-Ange, Léonard de Vinci. Ce fut le genre de travail qui m'amuse le plus. Je n'ai plus la patience de chercher des matériaux, de peser des témoignages contradictoires, il me vient l'idée d'écrire une vie dont je connais fort bien tous les incidents, Malheureusement, l'individu est bien inconnu, c'est moi. Je naquis à Grenoble le 23 janvier 1783... (Stendhal, 1951, p. 3084).

Lorsqu'il entreprit d'écrire sa biographie en 1831, il avait en tête deux genres établis, les « Mémoires » et les « Confessions ». Lors de la rédaction de son autobiographie, il utilise à la fois les styles d'écriture d'autres genres (roman, journal intime) et les ouvrages qu'il lit. Il s'inspire de ces ouvrages, confronte son propre style d'écriture et tente de révéler son originalité.

La Vie de Benvenuto Cellini est l'une des œuvres qu'il a admirées et modelées pour lui-même. Une autre œuvre de Don Ruggiero est les Confessions, qui est similaire à l'œuvre du même nom de Rousseau. Des mémorialistes français tels que Retz et Saint-Simon font partie de ses lectures régulières. Les Confessions de Rousseau, qui est un référent quasi obligé de tout écrivain, et les Mémoires de Madame Roland font partie des œuvres qu'il admire. En revanche, Stendhal n'aime pas l'autobiographie de Chateaubriand, pour laquelle il trouve Marmontel plutôt égoïste.

L'équivalent d'autobiographie, terme nouveau pour Stendhal, est « mémoires » ou « confessions ». Quel que soit le nom, raconter sa vie a fait partie du parcours d'écriture de Stendhal. L'autre partie est le roman. Regroupant ses écrits autobiographiques sous le titre *Vie de Henry Brulard, Journal, Souvenirs d'égotisme*, Stendhal tente un « examen de conscience » en se gardant bien d'imiter complètement *les Confessions* de Rousseau (Trousson, 2007) ; c'est aussi l'observation de soi, la connaissance de soi, comme le fait Montaigne :

Quel homme suis-je ? Ai-je du bon sens, ai-je du bon sens avec profondeur ? Ai-je un esprit remarquable ? En vérité, je n'en sais rien. [...] Je ne me connais point moi-même et c'est ce qui autrefois, la nuit, quand j'y pince, me déssole. Suis-je bon, méchant, spirituel, bête ? (De Stendhal, 1832, p. 2.3).

Dans *Souvenirs d'égotisme*, Stendhal ne fait aucune référence explicite à Rousseau, mais ses décisions, explications et commentaires sur son sujet rejoignent l'attitude de Rousseau dans *les Confessions* :

Je plairais presque sûrement aux sots, si je prenais la peine d'arranger ainsi quelques

morceaux du présent bavardage. Mais peut-être, écrivant ceci comme une lettre, à mon insu, je fais ressemblant. Ou, avant tout, je veux être vrai (De Stendhal, 1832, p. 52).

La *Vie de Henry Brulard* est plus proche des *Confessions* de Rousseau. Le but de l'œuvre est de plonger aux origines de son être afin de pouvoir expliquer la formation de sa personnalité à la manière de Rousseau. Sans doute, Stendhal ne s'engage pas dans une écriture de longue comme Rousseau. Il achève *Vie de Henry Brulard* en un an. Par conséquent, il accorde peu d'attention au récit lorsqu'il essaie d'analyser sa personnalité. Il ne fait pas de corrections, inclut des extensions, répète parfois ce qu'il dit et ne se soucie pas des transitions. À cet égard, il se rapproche aussi de Montaigne. Il ne se soucie pas des règles strictes de la littérature, utilisant la langue correctement et efficacement. Il décide d'emprunter une voie plus sincère : « *J'écris maintenant un livre qui peut être une grande sottise ; c'est Mes Confessions, au style près, comme Jean-Jacques Rousseau, avec plus de franchise* » (Correspondance, 1968, p.140). Tout ce qu'il recherche, c'est la « sincérité ». Pourtant, Stendhal n'oublie pas que la « sincérité » peut être agaçante. Rousseau est un auteur d'autobiographie qui agit selon la véracité. Stendhal, en revanche, est partisan d'un léger écaillage de la réalité. La recherche de sincérité de Rousseau ne coïncide pas avec son souci de littérature. Pour Stendhal, en matière d'autobiographie, réalité et littérature ne font guère bon ménage. En littérature, un bon et beau style d'écriture est également utilisé pour détourner l'attention de la réalité. Raymond Trousson dit ce qui suit :

Tous les écrivains qui cherchent à tromper les hommes utilisent un style rempli de pompe et d'emphase. » « En 1840, dans sa lettre à Balzac sur La Chartreuse, il revient sur cette exigence de la

clarté du style synonyme d'honnêteté de la pensée. Le style de J. J. Rousseau de dire des « faussés » (1999, p. 92).

Il raconte à Madame Gaultier qu'il a écrit à Henry Brulard « *avec moins de talent et plus de franchise que Rousseau* » (1999, p.152). Selon Stendhal, faire attention au style, comme l'a fait Rousseau, c'est tromper le lecteur. Aussi, s'il connaît bien *les Confessions* de Rousseau, il évite de les imiter du début à la fin. Bien qu'il trouve le style autobiographique de Rousseau attrayant au premier abord, il cherche à écrire un texte différent.

L'œuvre de Rousseau déployait à la fois plusieurs projets, distincts et pourtant liés. L'écrivain voulait se faire connaître dans son authenticité, son texte contenait une disculpation et une apologie. Conscient d'avoir à se situer, il jetait des lumières sur la société du dernier temps, sur les divers milieux où il avait évolué ; attentif à recréer le passé en le revivant, il tentait un essai de récupération du bonheur. L'histoire de sa vie, contemplée avec le recul du temps, s'organisait comme un roman à plusieurs faces — d'apprentissage, picaresque, psychologique, sentimental — avec scènes, intrigues, protagoniste et personnages secondaires (Trousson, 1999, p. 93).

Stendhal tente seulement de faire un « examen de conscience », sans rechercher une telle diversité de sujets, et inclut quelques « aveux ». C'est une tentative de plonger, informant ainsi son identité. Il ne cherche pas d'excuses ou d'apologétique pour ses actes. Rousseau et Stendhal produisent des œuvres du même genre, mais leurs intentions sont différentes. Rousseau cherche à se protéger des insultes

et des attaques de ses ennemis et s'efforce de se justifier aux yeux des générations futures. Il veut prouver qu'il est essentiellement bon et vertueux malgré ses erreurs, ses défauts et une vie mouvementée. Son but n'est pas de décrire ses expériences, des événements dénués de sens au fur et à mesure qu'ils se produisent, mais de refléter son propre état d'esprit : « *J'écris moins l'histoire des événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés* » (Rousseau, OC, 1959, p. 1150, cité par Trousson). Il veut expliquer ses secrets aux autres, leur faire comprendre. Il se demande qui il est. Il ne s'analyse pas en profondeur, il s'appuie simplement sur son instinct. Il se met en situation problématique, visant à rendre son humeur compréhensible et transparente aux yeux du lecteur. Rousseau semble essayer de transmettre sa propre réalité à son lecteur. Il transmet tous les faits le concernant au lecteur, et laisse l'évaluation de ce qu'il transmet au lecteur : « *Ce n'est pas à moi de juger de l'importance des faits, je les dois tous dire, et lui laisser le soin de choisir.* » (Rousseau, OC, 1959, p. 175, cité par Trousson). Dans les *Confessions*, Rousseau se défend et plonge dans des commentaires sur lui-même. Le but est de concrétiser sa propre réalité. Rousseau ne se contente pas de l'auto-évaluation et du jugement du lecteur ; il juge aussi, s'auto-évalue : « *Il fallait nécessairement que je dise de quel œil, si j'étais un autre, je verrais un homme tel que je suis* » (Rousseau, OC, 1959, p. 665, cité par Trousson). Il essaie d'expliquer, de comprendre, d'expliquer, de faire comprendre : « *Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus .* » (Rousseau, OC, 1959, p. 5, cité par Trousson)

Stendhal suit initialement la ligne de Rousseau, exprimant son admiration. Il se réfère aux textes de Rousseau en campant les personnages principaux de *Les Deux Hommes*. Comme le dit Victor Del Litto « *Henri Beyle a évoqué la vie en disciple de Rousseau* » (1962, p. 271). Cependant, l'intérêt de

Stendhal pour Rousseau n'est pas permanent. Il est dégoûté par le style bénéficiaire et par l'emphase rousseauiste. En revanche, Stendhal, qui a grandi en lisant les œuvres de Rousseau dans sa jeunesse, n'hésite pas à le louer même s'il le critique. Par exemple, se référant au passage où Rousseau parle de « la belle étoile » dehors la nuit, il dit : « *Après tant d'années que je n'ai lu ce passage des Confessions, je me rappelle presque les paroles de cet homme tellement exécré des âmes seches.* » (Stendhal, 1838, 1832 :137-138.)

Quand Stendhal écrit ses autobiographies, Rousseau et ses *Confessions* sont toujours dans son esprit, mais il n'hésite pas à y voir un « ennemi redoutable ». Henry Brulard voit toujours l'imitation comme un danger. Ainsi, Stendhal essaie d'écrire un texte différent des *Confessions*.

La rhétorique de Rousseau du « *Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus* », Stendhal fait un effort similaire : « *Qu'ai-je été ? que suis-je ? En vérité, je serais bien embarrassé de le dire.* » (Stendhal, H.B., II, p. 532 cité par Trousson). Rousseau veut saisir la nature de l'homme façonné par la société. Stendhal tente d'expliquer sa réalité en écrivant : « *Je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux* » (Stendhal, H.B., II, p. 533 cité par Trousson). Il part complètement à la recherche de sa propre réalité : « *Je cherche à atteindre cette vérité qui me fuit.* » (Stendhal, H.B., II, p. 548 cité par Trousson). Pour lui, l'autobiographie n'est pas un portrait (Trousson, 2007). C'est une quête pleine de pièges. Rousseau se présente comme la personne unique et exemplaire. Tout en s'interrogeant, Stendhal ne cherche pas une universalité comme Rousseau. Il déteste les pages de « *je* » et de « *moi* ». Il trouve cet usage extrêmement « égoïste ». Recourir à une telle voie ne servira qu'à fatiguer le lecteur. Il

n'aime pas adopter un style orné, peindre des tableaux poignants, comme le faisaient Rousseau et Chateaubriand. Stendhal déteste le « beau style ». Il évite de remplir son discours d'embellissements. Dans son discours, Rousseau s'adresse souvent à Dieu, le citant lui et tout le monde comme témoins. Quant à Stendhal, il ne s'adresse pas à tous, mais à un nombre limité de lecteurs ; il lui suffit que quelques personnes de son choix lisent :

Mes confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les je et les moi assomment trop les lecteurs ; et cependant, j'aurai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience. De plus, s'il y a succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime, les Mme Roland, les Mélanie Guilbert (Stendhal, *H.B.*, II, p. 536 cité par Trousson).

Il adopte une compréhension du style dans laquelle les pensées s'expriment clairement plutôt qu'un style flamboyant. Il suffit de ne parler que du réel. Il suffit d'utiliser un langage simple. C'est la condition pour pouvoir comprendre ce que vous avez écrit dans le futur.

Au moment où Stendhal écrit sa biographie, il laisse son écriture au hasard. Créer une structure systématique comme Rousseau n'est pas la recherche d'une composition solide. Il juxtapose ses souvenirs dans une écriture quasi « télégraphique ». Il ajoute des souvenirs inattendus, des réminiscences côté à côté. Il se rend compte que plus il ajoutera de détails, plus ce sera difficile à lire : « *Qui lirait de telles fadaises ? Quel talent de peintre ne devra-t-il pas pour le bien peindre, et j'abhorre également presque la description de Walter Scott et l'emphase de Rousseau* » Stendhal s'interroge même sur ce que font tous ces détails : « *Mais que diable est-ce que cela fait au lecteur* » (Stendhal, *HB*, II, 833-834 cité par Trousson). Pour

Rousseau, les détails ont une réminiscence, une valeur affective chargée. Éviter les détails est un plaisir. Bien que le lecteur n'ait pas besoin des détails, il pense que c'est une exigence pour lui de transmettre les détails. Rousseau et Stendhal utilisent des thèmes similaires à des fins différentes.

En somme, tout l'effort de Rousseau est de se justifier, de se faire une image correcte de lui-même, de persuader son acheteur autant que de l'exciter. Rendre la vérité plus poignante, l'embellir révèle la tendance romanesque. Il agit avec le souci d'un artiste plutôt que d'un mémorialiste. L'effort d'embellir ses phrases, de prêter attention à leurs descriptions, de toujours revoir et réorganiser son discours est le résultat d'un effort pour créer un effet romanesque. En faisant cela, il s'éloigne du domaine du réel et du registre du vrai. Stendhal écrit vite et est pressé. Il ne fait pas attention à la langue et à la composition. Il y a des trous entre ses souvenirs. Rousseau, en revanche, accorde de l'importance à la continuité et aux transitions entre ses souvenirs et élimine les déconnexions. Embellir son discours permet de supprimer les écarts entre ses souvenirs. Rousseau se comporte avec un souci d'auteur complet. Dans son discours, les métaphores, les rythmes, les symboles, les redondances, les termes à résonances affectives prennent beaucoup de place. Le défaut de Rousseau, selon Stendhal, c'est « l'exagération » (Trousson, 2007).

Stendhal privilégie la « sincérité », c'est tout. Il reste à l'écart de l'éloquence. Il recherche le naturel, l'imprévu dans l'œuvre de Montaigne. Il évite les excès lyriques et les « oratoires » comme Rousseau. A l'instar de Montaigne, il privilégie le morcelé et laisse place aux extensions. Il adopte une compréhension détachée de l'écriture. Il aime s'égarer en écrivant, s'emporter, les bavardages.

Rousseau organise et transfère ses souvenirs selon l'image qu'il veut se faire de lui-même. De cette façon, il essaie de rendre son récit intéressant. Il ne raconte pas tout, il choisit entre les événements comme un romancier. Stendhal recourt lui aussi à la même voie. Il ne cherche pas à tout expliquer, mais ne parle que des événements qui l'ont marqué. Comme chez Rousseau, il parle des effets négatifs de certains mauvais souvenirs, parfois il associe mémoire et tactilité. Cependant, il n'essaie pas de « faire du roman » comme Rousseau. La structure des *Confessions* est proche du roman par les méthodes stylistiques utilisées. Rousseau, au contraire, se présente comme le héros du roman. Il se concentre uniquement sur ses propres passions et expériences. Son but est de rendre le roman intéressant, d'attirer l'attention du lecteur.

Stendhal met de côté la tendance romanesque et semble plus proche des attentes de l'autobiographie. Les traits de romans sont assez limités dans *Henry Brulard*. En revanche, de nombreuses références sont faites aux lectures des différents romans de Stendhal. Néanmoins, Stendhal ne parvient pas à exclure complètement l'attitude romanesque de son récit. Cependant, il est conscient de l'affinité entre le roman et l'autobiographie : « ce livre ne serait plus comme le *Vicaire de Wakefield* (son émule en innocence), qu'un roman écrit à la première personne » (Stendhal, *H.B.*, II, p. 807 cité par Trousson). La distinction entre les deux espèces dépend du contrat avec le lecteur, tel que le définit Lejeune.

Rousseau et Stendhal recourent également à des méthodes communes. Par exemple, tous deux incluent des portraits pour éviter la monotonie. Les descriptions regorgent de détails, comme dans les récits de Balzac. L'apparence extérieure des personnes, leur caractère moral sont dépeints : « *Mlle Kubly* « était une jeune femme mince, assez grande, avec un

nez aquilin, jolie, svelte, bien faite, [...] un visage sérieux et souvent mélancolique. » (Stendhal *HB*, II, p.761 cité par Trousson) Stendhal ajoute aussi ses propres émotions à sa description (Trousson, 2007).

L'absence d'un certain ordre dans l'œuvre de Stendhal, les ruptures, les prolongements, l'absence de correction de l'écrit détériorent la réalité que l'autobiographie tend à refléter. Selon lui, l'article autobiographique ne doit pas être un article fini qui est placé dans une commande. Elle doit adopter une forme d'écriture discontinue, improvisée, fragmentée. Elle doit être conforme à la compréhension d'une œuvre ouverte et non fermée. Ainsi, *Henry Brulard* devient une œuvre qui informe la compréhension moderne de l'écriture. L'imperfection permet au lecteur d'être plus activement impliqué dans la réception du texte, évitant ainsi au lecteur d'être emprisonné dans un système prédéterminé. Se laisser aller au flux des pensées, avancer dans les associations est un motif de bonheur pour Stendhal (Trousson, 2007).

Victor del Litto parle des traces de la Vie de *Henry Brulard* de Stendhal dans la *Chartreuse de Parme* : « Henri Beyle » se transforme en « Fabrice del Dongo ». Il n'y a aucune trace de Rousseau dans le roman. Cependant, Stendhal a préparé le roman avec ses écrits autobiographiques et a reflété ses expériences dans ses romans d'une manière ou d'une autre. Par exemple, il laisse place à ses relations conflictuelles avec son père à la *Chartreuse de Parme*. Le curé remet Blanès à la place de son vrai père. Il transforme Napoléon en symbole paternel (1997, p. 1802-1821).

Comme nous pouvons le voir à travers ces quelques exemples, les auteurs qui écrivent dans le genre autobiographique accordent dans leur vie, comme dans leurs livres, une part importante consacrée aux livres qu'ils ont lus.

Lorsqu'ils racontent leurs histoires de vie, les auteurs ne se contentent pas de relater les événements qu'ils ont vécus, leurs témoignages, joies et peines. Ils parlent également des livres qui remplissent leurs univers d'images et enrichissent leur vie, des auteurs qui ont façonné leur propre compréhension de l'écriture et de la création. Les livres sont des éléments fondamentaux qui définissent l'approche de l'écriture et de l'œuvre des autres auteurs. Ainsi, les textes autobiographiques ne sont pas seulement autoréférentiels. Ils possèdent également une nature exogénétique. C'est-à-dire que l'histoire de vie d'un auteur fait partie du processus qui définit son écriture. Pierre Marc de Biasi définit l'intertextualité face au concept de l'endogénèse et en relation avec l'intertextualité dans son article intitulé « *De l'intertextualité à l'exogénèse* » (2020, p. 11-18). Un texte autobiographique est à la fois un récit hétéroréférentiel et autoréférentiel. Les romans de Modiano, qui présentent des caractéristiques autobiographiques, correspondent bien à cette définition.

CHAPITRE II

LES ECRITURES DU MOI A TRAVERS L'INTERTEXTUALITE

Au XX^e siècle, le genre autobiographique a considérablement évolué. S'éloignant de l'approche classique consistant à organiser chronologiquement des événements marquants de la vie de l'écrivain, la nouvelle forme d'écriture autobiographique a combiné des éléments de fiction et d'autobiographie. C'est à partir du XIX^{ème} siècle que des éléments autobiographiques ont commencé à être intégrés dans la fiction. Cette tendance s'est renforcée tout au long du XX^{ème} siècle pour donner naissance à un type d'autobiographie différente ou transformée. Dans cette partie de notre étude, nous examinerons comment les écritures du moi se sont développées au XX^{ème} siècle et comment elles s'inscrivent dans l'intertextualité pratiquée par les auteurs du XX^{ème} siècle.

Serge Doubrovsky a inventé le terme « autofiction » pour désigner cette métamorphose, terme repris par Alain Robbe-Grillet sous le nom de « nouvelle autobiographie ». Les autres théoriciens proposent diverses appellations : « écriture de soi » ; « écriture de moi » (Georges Gusdorf), « automythobiographie » (Claude Louis-Cambet), « autobiogre » (Hubert Lucot), « curriculum vitae » (Michel Butor) « prose de mémoire » (Jacques Roubaud), « égolittérature » (Philippe Forest), « autonarration » Arnaud Schmitt. Comme nous le mentionnerons, Modiano l'appelle « autobiographie rêvée ». Le point commun est, bien sûr, l'accent mis sur l'orientation, c'est-à-dire l'intégration du contenu autobiographique dans

l'acte d'écriture lui-même, en faisant une part essentielle de la fiction et en façonnant ainsi la nature même de l'acte d'écriture.

On le sait, l'acte « d'écrire » est de toute façon dépendant d'un agent, c'est-à-dire d'un « je ». Ce « je » peut être à la fois sujet et objet, le « je » qui renvoie à l'auteur est désormais le contenu du récit. Chaque auteur intègre sa propre identité, ses expériences personnelles et ses vécues dans l'art de l'écriture et il fait de ces éléments une partie de la fiction. L'autobiographie se transforme en un genre d'« écriture de soi fictionnalisé » comme l'a défini en partie Georges Gusdorf. Le prototype de ce phénomène est Flaubert quand il disait que « *Madame Bovary, c'est moi* ». Le mot de Flaubert concrétise en quelque sorte cette définition.

En effet, dans « Le Roman autobiographique » ou l'« autofiction », un personnage fictif est conçu et présenté comme le jumeau de l'auteur. Gérard Genette qualifie ces genres de textes comme autodiégétique où le narrateur et l'auteur ne font qu'un. A l'inverse, la représentation du narrateur et de l'auteur est divergente. En effet, dans l'écriture de soi, comme dans les récits classiques, les textes peuvent être écrits à la troisième personne du singulier, le narrateur peut être exclu de l'histoire. Le narrateur extradiégétique peut changer, une personne du roman peut prendre le rôle de narrateur. Alors que dans les autobiographies classiques, le narrateur est « je », dans les récits autofictifs du XX^{ème} siècle, « je » peut être remplacé par « il », parfois par « nous ». Toutes ces personnes portent en fait des traces de l'auteur lui-même. Les histoires racontées dans les romans acquièrent une apparence plus personnelle. Pour le dire autrement, chaque auteur raconte sa propre histoire, se place au centre de l'histoire qu'il raconte et prend place dans son récit en tant que personnage. Dans ce cas,

l'autofiction peut être définie comme une forme d'*autotextualité*.

Le texte est un cadre ; un auteur raconte ses propres expériences en les écrivant sous la forme d'une auto-citation. Réécrire ses propres expériences, les rendre fictionnelles relève de la métatextualité. En d'autres termes, dans le contexte de la fiction, l'auteur analyse en quelque sorte son propre passé, le réinterprète. Dans l'autofiction, la présence de ses propres expériences dans le récit est liée au concept de mémoire. Le fait d'intégrer son propre passé dans le contenu de ses romans est à l'origine de l'auto-intertextualité. Cependant, l'auto-intertextualité n'est pas détachée de la mémoire. L'auteur réécrit en se remémorant ses expériences ; par conséquent, réécrire sa propre expérience inclut un élément de mémoire. Tiphaine Samoyault décrit « l'intertextualité comme la « mémoire » de la littérature :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. En faisant de l'intertextualité la mémoire de la littérature, on propose une poétique inséparable d'une herméneutique (Samoyault, 2001, p. 33).

Une telle définition résume le processus par lequel passent les données autobiographiques lorsqu'elles se transforment en autofiction. La réécriture par un auteur des fragments de sa propre vie est avant tout affaire de mémoire. L'auteur transfère les écrits anciens, les œuvres ou la vie dont

il se souvient dans le domaine de la fiction. Reconstruire des expériences est un travail de mémoire. Il utilise une série de méthodes intertextuelles tout en réécrivant ses expériences. D'une manière ou d'une autre, parler de « déjà-dit », « déjà-vécu » invoque une métaphore de « bibliothèque ». Cette « bibliothèque » comprend le passé, les expériences de l'auteur, ainsi que ses propres livres, ainsi que d'autres livres. L'auteur s'y réfère explicitement ou implicitement, selon telle ou telle méthode intertextuelle. Les livres qui composent sa Bibliothèque personnelle entrent dans un processus de métatextualité tandis que les souvenirs qu'il extrait de sa mémoire sont en quelque sorte métafictionnalisés:

I. Grell signifie que l'écriture autofictionnelle s'inscrit dans le champ d'écritures métafictionnelles. Elle n'est plus une écriture de soi comme l'autobiographie, mais l'écriture d'une écriture de soi. Par exemple, *Le Miroir qui revient* (1984) d'A. Robbe-Grillet — dont le titre illustre parfaitement cette déconstruction réflexive du récit de soi — est constellée de réflexions sur le caractère dérisoire de tout récit de soi. R. Barthes donnant le titre de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) à son autofiction ou N. Sarraute écrivant sous la forme d'un dialogue avec elle-même son récit *Enfance* (1983) traduisent la même volonté ironique de construction de soi. (Samé, 2015, p.2).

De son côté Marie Miguet-Ollagnier, dans son article intitulé « Pratiques intertextuelles dans les Fils de Serge Doubrovsky », examine l'intertextualité dans le roman de Doubrovsky, créateur du terme « autofiction ». Dans son article, la mémoire est utilisée comme thème, pas comme métaphore de l'intertextualité. Ce que la mémoire véhicule, ce

sont des « éclats de souvenirs » ou, comme le dit Riffaterre, des « traces » :

Le temps lui aussi est démembré, la mémoire apporte pêle-mêle des souvenirs anciens et récents. Des lambeaux d'hypotextes et d'hypertextes assurent une symbiose heureuse de Racine, de métatextes allographes et autographes, d'épisodes fictionnels. » (Miguet-Ollagnier & Limat-Letellier 1998, p. 441-460).

Le narrateur est professeur de littérature française à l'université de New York. La personne en question est Doubrovsky lui-même. Il analyse Phèdre de Racine. Marie Miguet-Ollagnier développe plusieurs « pratiques transtextuelles » (transmodalisation, transvalorisation, trivialisation) correspondant aux méthodes intertextuelles que Gérard Genette évoque dans *Palimpsestes* (Miguet-Ollagnier & Limat-Letellier 1998, p. 441-460).

L'autofiction est une façon personnelle de créer des mythes. C'est la raison pour laquelle un écrivain cherche à exister dans la fiction, dans la vie réelle comme dans la vie fictive. Pourtant, être dans la fiction comme dans la vraie vie nécessite toujours l'existence de l'autre. L'existence de l'autre dans le contexte littéraire est possible avec l'intertextualité. L'autre est inclus dans le texte de l'auteur par une telle méthode. L'autofiction est un genre hybride. Il mêle la fiction et la réalité. C'est la réalité que la fiction cite : la réalité d'un auteur. L'autofiction partage de nombreuses caractéristiques de l'écriture postmoderne. Le sujet est présenté sous forme fragmentaire ; dans un ordre chronologique, ce n'est pas la vie de l'auteur qui part de l'enfance et s'étend jusqu'à l'âge adulte et à la vieillesse, mais une tranche de sa vie est véhiculée, il n'y a donc aucune obligation d'être linéaire. L'intertextualité, qui est l'une des méthodes connues de l'écriture postmoderne,

est une caractéristique connue de ces textes. Les écrivains d'autofiction sont obligés de se définir et de se positionner par rapport à l'autre. Le contenu d'autofiction est l'intimité de l'auteur. L'auteur, le narrateur, la personne sont les mêmes. Cependant, la façon dont le contenu est transféré est différente d'un roman à l'autre. Par exemple l'ordre chronologique est ébranlé. La structure du récit est fragmentaire, donc non-unifiée. De nombreux éléments paratextuels et intertextuels constituent une caractéristique de ces récits.

La présence de l'autre permet de saisir l'identité du sujet. Il possède à la fois une fonction autotextuelle et une fonction intertextuelle. L'auteur réécrit à la fois ses propres textes, un pan de sa vie, et cite aussi le texte de l'autre. Il se positionne face à l'autre. Comme le disent les théoriciens postmodernes du texte, le texte est formé par le tissage d'autres discours, il contient les scènes de la vie d'un auteur. Celles-ci font partie de ce genre de récit. Parallèlement à ce point de vue, Elizabeth Molcou, *dans l'Autofiction, un genre nouveau ?* explique ainsi ce qu'est l'autofiction : le concept d'intertextualité en référence à l'autre qui participe au phénomène d'intersubjectivité qui est une des particularités de l'écriture autofictive (2002).

De même pour Lacan, le sujet n'est jamais souverain. Il apparaît plutôt d'un discours intersubjectif avec l'autre. Chaque moi est l'articulation d'une intersubjectivité réglée au sein et autour des discours disponibles à tout moment et en tout temps. Ainsi chaque texte est l'articulation de relations entre textes, un produit de l'intertextualité, un tissage dans une forme discontinue de ce qui a déjà été produit ailleurs (Thorpe, Horn, & Poeti, 2014, 308).

Nous pouvons situer une telle définition en nous référant au « stade du miroir » de Lacan. En effet, dans la psychanalyse, telle que la définit Jacques Lacan, « l'autre est l'élément fondamental de la définition de « soi », de la saisie de son image de soi. Le discours de l'autre, qui relève d'un sous-texte, permet d'expliquer le discours de l'auteur. C'est une des fonctions attribuées à l'intertextualité.

Selon la définition de Doubrovsky, l'« autofiction » est une « fiction référentielle ». Ce terme contient deux éléments principaux : la vie de l'auteur et la fiction. En d'autres termes, l'autofiction est une forme d'écriture hybride ; elle est à la fois une forme d'écriture « factuelle » qui contient des événements réels et une forme d'écriture fictive qui contient de la fiction.

En revanche, Gérard Genette et Vincent Colonna attribuent un sens différent à l'autofiction. Selon eux, la fiction ne renvoie pas nécessairement à la réalité. L'auteur recrée sa propre vie en faisant appel à l'imagination, l'affabulant à sa manière. Selon Gérard Genette, dans l'autofiction comme genre narratif, un écrivain s'invente une vie et une personnalité qui sont séparés de la réalité. Proust est un bon exemple du genre « autofiction ». Dans *Palimpsestes*, Genette soutient qu'il n'y a pas de référentialisme dans l'écriture de Proust. L'écriture de Proust a un aspect fictionnel et se prête bien à l'autofiction. L'autofiction dans *A la Recherche du temps perdu* n'est pas nécessairement dépendante de la réalité.

Contre les définitions de Genette et de Vincent Colonna, Doubrovsky met l'accent sur l'approche référentielle du récit dans l'autofiction. Une telle définition fait converger l'autofiction avec l'autobiographie. Pour éviter cette confusion, il utilise le terme « fiction référentielle » au lieu d'autofiction ; il désigne une forme d'écriture distincte de la définition de « fiction fictionnelle » de Genette et Colonna. Les romans de Modiano se rapprochent davantage de la fiction

référentielle, car l'auteur insère ses vécus dans ses romans. Il ne crée pas une vie et une personnalité, comme le dirait Genette. Dans l'œuvre de Modiano, le référent est en effet authentique. À ce stade, il convient de revenir brièvement sur le concept de référent. Afin de comprendre la pertinence des deux genres pour l'intertextualité, il serait selon nous utile d'aborder brièvement ce qu'il faut entendre par le concept de « référence » et ce que ce concept implique.

Selon la définition dictionnairique, le référent désigne la chose ou la personne à laquelle on se réfère. Une autre définition est : « *Indications précises permettant de trouver la source (auteur, texte, passage) que l'on cite ou dont on s'inspire, et où l'on peut trouver un complément d'information* » (Dictionnaire CNRTL). La définition linguistique du référent est : « *Fonction par laquelle un signe linguistique est renvoyé à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire* » (Kleiber, 1997, p. 9-37). Dans le langage, les énoncés font référence à une réalité. C'est ainsi qu'un lien s'établit entre les unités linguistiques et les concepts qu'elles représentent. Par exemple, dans un récit de voyage, où l'auteur, le narrateur et la personne sont le même, cette caractéristique se conforme à la définition d'un autobiographique, la référence est une des particularités de l'écriture de récits de voyage. Il y a une réalité extérieure que l'auteur a vue et dont il a été témoin. Cependant, comme dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval, il existe des types de récits de voyage dans lesquels l'auteur parle de lui-même, de ses rêves et de ses fantasmes implicitement, tout en parlant apparemment de la réalité extérieure. Le récit de Nerval se situe entre la fiction et la « réalité factuelle ». Elle correspond même à la définition de « l'autofiction » au sens de Doubrovsky (Kleiber, 1997, p. 9-37).

Rappelons également la définition de *Référence dans le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* :

La référence est la propriété d'un signe linguistique lui permettant de renvoyer à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire. La référence n'est pas faite à un objet réel, mais à un objet de pensée. (Dubois, 2013, p. 404).

Selon ces définitions, dans l'autofiction, parallèlement au phénomène fictionnel, le référent comprend un « objet de pensée », trauma d'événements passés, l'obsession du passé, d'autres textes de fiction, des œuvres littéraires, etc. Cet objet de pensée correspond au concept d'hypotexte (ou en termes de Baudrillard hyperréalité) telle qu'il a été défini par Genette. Le concept « hypotexte » consiste en une hyperréalité transposée qui renvoie à une réalité mais fictionnalisée. Dans l'autofiction, il existe une réalité qui est transformée en fiction. De tels textes se nourrissent à la fois de la réalité extérieure et d'autres textes. Tous deux sont utilisés de manière transformée. Ce concept de transformation constitue la nature de l'intertextualité.

L'intertextualité, faut — il le rappeler, met en branle la mémoire littéraire en interrogeant l'inconscient de l'objet empirique — texte — et positionne la lecture eu requis à l'arrière ouvrantorique en la voie de signification. Au-delà d'une perspective psychanalytique, l'inconscient du texte doit être compris comme étant « le produit d'une écriture, mais aussi d'une histoire subjective. Histoire vécue et écrite, histoire d'écriture » (Collot, 1985, p. 78) qui exhibe des traces sonores dans les rapports textuels. À moins que le langage littéraire dénie le rapport du texte au monde, au réel ou somme toute à la référentialité, la construction de signifiance nous incite à nous Projeter dans la

mémoire, et de la lecture dequimenter dont la histoire littéraire et l'histoire des formes. Ainsi, Antoine Compagnon a rencontré l'accent sur le rapport conflictuel entre la littérature et la représentation du monde. Il dénonce la fragilité de la conception anti-mimétique de Barthes et la validité, à certaines probables, de la mimésis aristotélicienne en supprimant une voie à l'intertextualité de raccorder les textes, produlaité la validité, – propre au lecteur. (Hazım, 2019, p.202).

Comme nous l'avons mentionné, l'intertextualité fonctionne comme une mémoire dans le contexte littéraire. C'est en quelque sorte le subconscient du texte. En engageant le lecteur, il permet à l'auteur de compléter le demi-sens. Pourtant, l'intertextualité contient en même temps une dimension de réalité.

Kubilay Aktulum se demande si, dans l'intertextualité, il faut voir un effet textuel. Un texte n'est-il qu'un système clos qui renvoie à d'autres textes et révèle leur sens ? (Aktulum, 2018, p. 233-256). Il répond en s'appuyant sur les définitions fournies par Pierre V. Zima dans le contexte sociologique. Selon Aktulum, saisir la structure d'une œuvre littéraire, c'est aussi saisir la réalité, car la structure reflète la réalité, la reproduit à sa manière et s'y identifie de manière explicite ou implicite. En bref, à travers ces processus et d'autres similaires, la réalité est constamment réécrite dans la littérature.

En d'autres termes, l'intertextualité ne doit pas être réduite à un simple effet textuel, mais doit également prendre en compte la réalité qui la détermine. Il est donc nécessaire de révéler le rôle de la réalité dans l'intertextualité. La transformation, qui est une condition fondamentale de

l'intertextualité, doit également être effectuée sur les données historiques, sociales et biographiques. Une telle démarche s'oppose à la compréhension structuraliste du texte comme un système clos, une structure qui ne se réfère qu'à elle-même. Aktulum souligne que, plus tard, cette approche a été dépassée et s'est écartée d'une attitude purement structuraliste. Ainsi, le concept de transformation devait également être expliqué par la « réalité » ou les « éléments liés à la réalité ». (Aktulum 2018: 233-256).

L'intertextualité nécessite la prise en compte d'une série de facteurs externes qui affectent la référentialité du texte avant qu'elle ne devienne un phénomène textuel. Dans ce cas, il convient également de mentionner les conditions qui permettent de produire l'intertextualité. Un texte ne communique pas seulement en se référant à d'autres textes ; le référent d'un texte n'est pas seulement d'autres textes, mais il est également déterminé par la réalité à certains égards. (en particulier la structure et l'utilisation de la langue) et se réfère à la réalité à l'intérieur du texte (il s'agit d'une caractéristique connue). Dans cette perspective, le concept d'intertextualité et de texte est élargi et se rapproche du concept d'idéologème mentionné par J. Kristeva. La vision du monde de l'auteur correspond à son idéologie. L'un des facteurs qui influe sur la transformation dans un texte est « l'idéologème », définit comme un micro système idéologique derrière un discours. Idéologème correspond à la notion de « référent ». Elle inclut les valeurs qui circulent dans un contexte historique. Comme on peut le voir, l'idéologème se définit avec un référent, plus précisément en rapport avec la réalité. Comme le dit Doğan Günay, la « référence » comprend « des données liées aux gains sociaux non linguistiques, aux accumulations culturelles, aux expériences, à toutes sortes d'informations acquises et à toutes sortes d'expériences spirituelles du donneur et du destinataire ». (2004, p. 230). La réalité ne doit

donc pas être exclue du texte ; elle se présente devant nous comme un élément qui détermine et influence le contexte. Une œuvre littéraire doit être lue dans son rapport à la réalité concrète, c'est-à-dire dans sa référentialité, ainsi que dans sa propre dépendance interne.

Dans *La Poétique et La Métaphysique*, Aristote distingue deux types de discours. Le discours référentiel est un discours qui parle du monde ; la philosophie et l'histoire font partie de cette catégorie (Aktulum, 2018, p. 241). En revanche, le discours non référentiel est une forme de discours qui se réfère à lui-même et parle de sa propre réalité. Les œuvres de fiction font partie de cette catégorie. L'intertextualité est une caractéristique des textes de cette deuxième catégorie. Aristote classe dans cette catégorie les récits de voyage à caractère référentiel et les récits autobiographiques. Les théories modernes évitent de faire des définitions qui centrent la réalité du début à la fin. Antoine Compagnon se penche de plus en plus sur la nécessité de « rétablir le lien entre littérature et réalité » dans le *Démon de la théorie*. (Günay, 2004, p.120) Northrop Frye, Paul Ricœur et Thomas Pavel partagent le même point de vue. Gérard Genette, quant à lui, reste attaché à l'approche structuraliste/narrative du texte ; Il dit qu' « *un texte de fiction ne renvoie à aucune réalité non textuelle, il fait de tout ce qu'il cite de la réalité (...) un élément de fiction* ». (Genette, 1991, p.37). Selon lui, le passage de la réalité au texte n'est possible qu'avec une citation. Genette n'hésite pas à placer une médiation entre la réalité et le texte : la « citation ». Cependant, comme le soutient Bakhtine, qui critique les approches ultra-formalistes des formalistes russes en raison de leurs approches langagières et textuelles, et prend en compte la dimension dialogique de l'énoncé, en tenant compte des données historiques et sociales, chaque texte porte les traces de la réalité d'une manière ou d'une autre. Toute œuvre littéraire est à bien des égards déterminée par la

réalité. Dans un énoncé littéraire, on peut trouver des traces d'autres discours et voix. Celles-ci ne sont pas nécessairement limitées à d'autres énoncés, textes, discours dans le texte et hors texte, etc. Ils ajoutent un trait référentiel à l'énoncé (texte principal) et servent à le pluraliser.

Samoyault, dans *l'Intertextualité, mémoire de la littérature*, dans la sous-section intitulée « vers une théorie de la référentialité », fait références aux distinctions proposées par Aristote, elle précise comme lui que le référent d'un discours référentiel est la référentialité ; selon cette définition, la réalité concrète et réalité fictionnelle sont deux choses différentes dans le cadre d'une intertextualité (Samoyault, 2001, p.83).

La référentialité implique deux idées : un texte se réfère à d'autres textes ; un texte s'inspire également de la réalité. L'intertextualité comprend ces deux phénomènes. Les récits qui répondent à la définition de l'autofiction font référence à d'autres textes et se nourrissent de la réalité, puisqu'ils citent une série d'éléments de la réalité et les réécrivent dans le contexte d'un texte. De ce fait, l'intertextualité dans l'autofiction ne doit pas seulement être considérée comme une pratique qui se réfère à d'autres textes et les transforme. Des fragments de la vie de l'auteur sont également des éléments de citation. Puis Tiphanie Samoyault propose ses propres distinctions concernant le référentialité (la citation d'un texte littéraire à partir d'un autre texte littéraire) : l'intertextualité substitutive ; l'intertextualité ouverte ; l'intertextualité intégrante (Samoyault, 2001, p. 77).

Dans la première option, la recherche de référence à une réalité extra-textuelle est exclue ; la réalité n'est possible qu'à travers d'autres œuvres, sous forme de citations intertextuelles. En d'autres termes, dans ce cas, la réalité réelle a été remplacée par une réalité fictive. Par exemple, dans les récits de voyage, au lieu de la réalité directe, des œuvres qui

la prennent comme sujet, la fictionnalisent. C'est parce que les écrivains de voyageurs préfèrent souvent des informations de seconde main toutes faites plutôt que de reconstituer une réalité extrêmement complexe. Dans ce cas, ce n'est pas la réalité elle-même, mais d'autres œuvres qui traitent de la réalité en question sont réécrites. Par exemple, Chateaubriand écrit dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « *Puisque je n'ai pas l'intention de refaire une image de ce que je revois, je puiserai dans le travail de ceux qui l'ont vu avant moi, ma contribution sera d'expliquer eux que par mes observations* » (Chateaubriand, 1968, p. 271).

Dans le deuxième type d'option, les traces de la réalité apparaissent sous différentes formes dans le texte. Bien qu'il n'y ait pas de référence directe à la réalité, des références sont faites à l'historique et au social sous forme de généralisations. L'interaction sociale des discours, que Bakhtine souligne à travers la théorie du dialogisme, s'impose à ce niveau. Dans la formation de l'énoncé littéraire, il est possible d'entendre des voix venant d'ailleurs, ce sont idéalement des échos indirects qui permettent de prolonger l'énoncé référentiel. (Bakhtine, 1998, p. 86-87). Ainsi, selon l'intertextualité ou l'une de ses techniques telles que la citation et la répétition, le texte fait référence à l'objet réel, à la réalité.

Dans le troisième type d'option, la réalité est directement intégrée au texte. On ne recourt pas souvent à la transformation de la réalité. Dans ce cas, du fait de la convergence de différents discours sur le plan textuel, la disjonction atteint le niveau le plus élevé. Tous les types du collage correspondent à cette définition.

Surtout la deuxième option (intertextualité explicite) parmi les types d'intertextualité proposée et identifiés par Samoyault coïncide avec la définition de Zima.

Zima, comme tous les autres théoriciens, voit l'intertextualité comme un élément constructif de tout texte, il affirme qu'une œuvre littéraire émerge à la fin d'un processus intertextuel, le texte fait partie du discours social, de la littérature écrite et orale, religion, politique, discours théoriques, etc. et il se forme par assimilation. Une analyse intertextuelle ne se limite pas à déterminer quels textes écrits et oraux sont inclus dans telle ou telle œuvre littéraire, ni ne doit se limiter à une technique littéraire choisie et adoptée propre à un auteur. Un texte littéraire a aussi un contexte dialogique lié à la réalité (Aktulum, 2018, p. 234-235).

Dans l'autofiction, la référencialité au vécu est majeure. La réécriture d'un « déjà-vécu » par un auteur transformée en fiction est un procédé approprié dans le domaine de l'autofiction (cette définition correspond à la définition de Genette de « fiction fictionnelle » pour décrire l'autofiction). Comme l'a dit Dubrovsky « *l'autofiction sera l'art d'accorder les restes, d'avoir appelé le langage à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.* » (Dubrovsky, 2001). L'intertextualité fait partie de ces *restes* et d'une partie de l'aventure du langage. Dubrovsky, en reprenant le terme « autofiction », dans « *Un amour de soi* », il fait implicitement allusion à Proust. « Soi » est la matière principale du texte dans l'autofiction, en même temps cette matière contient une référence. Dès le titre du roman, Dubrovsky montre que l'intertextualité est une caractéristique dominante de l'écriture autofictive. Il exprime ainsi sa raison de recourir à un référent intertextuel : « *Ce n'est pas arbitrairement que j'ai choisi d'être relié à un auteur, c'est parce que son œuvre s'offre comme un miroir où je puis me provenir* » (Cité par Miguet-Ollangnier, 2014, p. 93). Cette définition correspond à la définition proposée par Lacan dans le cadre du processus du miroir et évoquée plus haut. L'autre fonctionne comme une « reflexion » pour l'auteur.

Ce n'est pas par hasard si Doubrovsky fait allusion à Proust. Dans ses romans et ses autofictions, on retrouve souvent des traces de Proust, des éléments métatextuels, des allusions et des commentaires. Il mêle la fiction et la réalité. Soit comme écrivain, soit comme lecteur (critique), une fonction lui est assignée dans les deux cas. Il explique même cette fonction par une image religieuse :

L'œuvre n'est pas un musée que l'on visite pour se procurer d'agréables sensations ou d'exquises cogitations, qu'il s'agirait ensuite d'inventorier et de conserver dans les bocaux de la critique. L'œuvre est le lieu d'une rencontre totale entre deux êtres, l'un qui se cherche, se trouve, se perd dans une succession d'écrits qui sont comme autant d'étapes d'une quête, l'autre qui prête la chaleur de sa propre vie aux signes déposés sur la page morte et ranime le souvenir de l'existence qu'il épouse et dont il est à présent responsable. La rencontre, certes, n'est possible qu'à un certain degré de valeur esthétique, c'est -à-dire, selon notre définition, de profondeur et de richesse des significations humaines. En ce sens la critique, comme toute forme de littérature, est le lieu d'une lutte avec l'Ange [...] (Doubrovsky, 1972, p. 56).

Ainsi, en citant l'autre, il n'y a pas qu'une opération dans le texte, mais citer l'autre sert aussi à expliquer l'humain (« *L'œuvre est le lieu d'une rencontre totale entre deux êtres* »). Dans une œuvre, deux personnes se retrouvent face à face. En même temps, la phase de lecture consiste à retrouver les traces de l'autre, à le chercher. C'est la fonction que Doubrovsky assigne au critique. Mais pour comprendre l'autre, il faut d'abord se comprendre soi-même. Doubrovsky cite sur ce point Proust : « *On ne comprend pas autrui, comme le*

croit naïvement Suarès, « en se libérant de soi », mais, comme le savait Proust, en allant jusqu'au bout et jusqu'au fond de soi-même » (Doubrovsky, 1982, p. 246). Lorsque Doubrovsky parle de la fonction du critique, il se comporte comme un écrivain. Il intègre son vécu et son expérience de lecteur dans l'écriture de ses romans. Lorsqu'il interprète la première phrase de l'œuvre de Proust (« Longtemps je me suis couché de bonne heure »), il a plutôt un regard de romancier (Miguet-Ollangnier, 2014, p. 93-108). Il transpose Proust dans son roman : « Proust aime 'je' d'un amour tyrannique, obsessionnel » (Doubrovsky, 1982, p. 52). Il inscrit ses lectures dans la fiction ; il reprend certains termes du roman de Proust : « se coucher, s'endormir, s'éveiller, rêver, etc. » (Doubrovsky, 1982, p. 53).

Dans *Un Amour de soi*, il se rend compte un jour que « Swann » est lui-même : « Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi » (Doubrovsky, 1982, p. 15). Proust est un auteur qui a influencé de nombreuses œuvres de Doubrovsky. Pour lui, Proust est un modèle à imiter, à confronter ou à affronter par certains. Doubrovsky adapte le contenu et le style d'écriture du roman de Proust, qui a des traces profondes dans sa vie intellectuelle, à ses propres romans : « Moi j'ai fait le travail de la madeleine à l'envers. C'est l'inverse de la perfection, de la reconstitution que Proust a faite dans son livre. » (Cité par Grell, 2009, p. 3-30). Il ne reprend pas l'œuvre de Proust telle quelle, mais la réécrit parallèlement à sa propre définition de l'autofiction. Il rassemble les parties qu'il a citées en écrivant et tente de se retrouver et d'appréhender sa propre aventure d'écriture à travers l'autre : « Je me suis recousu, main à la plume » (Doubrovsky, 1982, p. 42). En réécrivant les parties qu'il cite de sa vie, ce faisant, en suivant les pas de Proust forme les parties de l'autofiction qu'il a écrites.

Comme Kristeva le décrit, « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969, p. 146); Doubrovsky adhère au même principe en écrivant *Un Amour de Swann* de Proust. Il maintient cette attitude dans ses autres romans : il réécrit Racine dans *Fils*. Il réécrit Sartre dans *Le Livre brisé*. Il s'appuie à nouveau sur Proust dans *Un Homme de passage* : « *Cher, très cher Proust, je ne me retrouve, je réinvente. Au fil des souvenirs qui éclatent, explosent en instantanés furtifs, je brode. Ma vie pour moi est ma fiction, mon autofiction. Comment on se raconte à soi-même...* » (Cité par Bouhadid, 2015, p. 133). Doubrovsky n'utilise pas Proust uniquement dans un contexte fictionnel. En tant que professeur d'université, il la commente et donne des conférences. Entre autres, il accroche même une photo de Proust dans sa maison : « *une grande, superbe photographie achetée au musée Jacquemart-André, juin-septembre 1971.* » (Doubrovsky, 2011, p.197). De plus, il fait une description du portrait : « *intelligence suprême des yeux, du visage à l'ovale parfait très beau. Le génie en plus.* »

Dans *Un Amour de soi*, il explique la raison pour laquelle il a réécrit Proust :

À chacun son Proust ! Lors de leur première rencontre, Serge et Rachel confrontent leur Proust :

– [...] Mais revenons à Proust, au vrai. Vous l'aimez, lui ? Un aspect particulier ? Elle a répondu sans hésiter.

– Un amour de Swann, le reste aussi, bien sur, mais c'est un de mes textes favoris, je l'ai enseigné très souvent.

– Nous n'avons pas le même Proust. Moi c'est celui de Combray, de maman, de la madeleine qui m'attire... Mais enfin, Proust est si vaste,

chacun le sien ! il y en a pour tout le monde (Doubrovsky, 1982, p. 15).

En bref, *Un Amour de soi* de Doubrovsky est une réécriture fictionnelle du roman de Proust dans sa forme et son contenu. La fictionnalisation de la fiction correspond à une pratique « métatextuelle ». L'auteur ne le répète pas tel quel, mais l'interprète en le transformant. Lire Proust, c'est développer sa capacité à créer, à se positionner face à l'autre :

Le lecteur contemporain de préférence pour sa lecture une ligne de force secondaire, en quelque sorte. En d'autres termes, il va chercher tout de suite un texte fantôme, le sort de sa pénombre ; il préfère au texte une de doublures sonores (Charles 1995, p.367).

C'est la nouvelle fonction ajoutée à l'intertextualité. Au lieu de viser la perfection en réécrivant Proust, Doubrovsky tente une nouvelle manière d'écrire en associant des éléments opposés. Alors qu'il se découvre à travers l'écriture, il donne à ses écrits l'apparence d'un labyrinthe. Il interroge sur sa propre vie en la fictionnalisant à travers les thèmes de Proust.

De nombreux autres écrivains, comme Doubrovsky, reconstituent leur vie dans le domaine de la fiction en fonction de leurs lectures. Pour eux, c'est une des manières de questionner et de positionner leur propre vie, leur style d'écriture, leur compréhension de la littérature et de l'art par rapport à l'autre. Les écrivains et les artistes ont souvent recours à cette méthode. Outre la littérature, par exemple, dans le domaine de la peinture, Picasso se tourne fréquemment vers les œuvres d'artistes anciens, révélant son identité de chercheur et expérimentant sa propre technique picturale ; interroge la position de sa méthode vis-à-vis de celle des autres. Il ajoute non seulement de la profondeur à sa propre peinture, mais fait également de nouvelles percées

stylistiques. Presque jusqu'à la fin de sa carrière, il poursuit sa recherche d'innovation en repeignant l'œuvre de l'autre. Pour Picasso, la repeinture, l'interpictorialité, est devenue une forme fondamentale de création de « répétition ». La liste des œuvres qu'il cite, évoque, inspire et intègre dans son cabinet de curiosités est assez longue.²

Outre Modiano, le nombre d'écrivains du XXe siècle et d'aujourd'hui qui intègrent leur propre autobiographie dans la fiction en la mêlant à des références intertextuelles est assez considérable. Par exemple, Marguerite Duras mentionne souvent des membres de sa famille dans ses romans. Son roman *L'Amant* repose en quelque sorte sur la fiction des récits de vie des membres de sa famille à partir de photographies de famille : « *J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles* » (Duras, 1984, p. 10). Dans ce roman, elle raconte les souvenirs dramatiques de son enfance en Indochine à travers les photographies qu'elle rassemble. *L'Amant* de Duras est une sorte de « confession » sur sa mère, sa fratrie, son père décédé. Le roman correspond à la définition d'une « autofiction ». Le nom du protagoniste n'est pas mentionné dans le roman, mais l'utilisation de la première personne fait référence à Duras :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit et il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois

²Voir à ce sujet : K. Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, p. 101-102-103.

alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus décrits de la vie. Ce vieillissement a été brutal (Duras 1984, p.10).

Dans son récit, le passé et le présent s'entremêlent. Il y a un trajet constant. L'utilisation du nom à la troisième personne sert à donner au récit l'air de fiction, le lecteur oscille entre réalité et fiction. Mais la « mémoire » est toujours au premier plan. Dans sa vieillesse, en tant qu'écrivain, Duras se remémore sa jeunesse en Indochine et raconte au lecteur. Le roman présente également une séquence linéaire. Elle commence à raconter ses romans depuis son enfance et continue jusqu'à sa vieillesse. La mémoire se manifeste dans les « flashbacks ». L'auteur mêle à son récit ses désirs, ses peines, ses enthousiasmes et ses espoirs.

L'intertextualité chez Duras apparaît d'abord sous la forme d'une auto-intertextualité (ou, comme Ricardou l'appelle, une auto-textualité). L'auteur décrit les thèmes, motifs, etc., qui sont repris dans ses autres romans. Par exemple, « la voiture » (Citroën B. 12" de Joseph) dans *Un Barrage contre le Pacifique*, ou « limousine de luxe », « le diamant » offert par M . Jo en cadeau à Suzanne est répété dans *L'Amant, l'Amant de la Chine du Nord*. La voix de la mendiante apparaît à nouveau dans de nombreux romans. (Aktulum, 1999, p. 239-240). « La limousine », « le visage », « la mer », « le diamant », « la peur », « la douleur », « la mendiante » apparaissant dans *L'Amant* sont repris comme thème commun (Šrámek, 2000, p. 7-18). Des thèmes récurrents donnent aux textes à caractère autobiographique une allure « auto-intertextuelle ». La caractéristique marquante des romans autobiographiques de Marguerite Duras est l'intertextualité :

Autre caractéristique de l'œuvre durassienne : sa dimension intertextuelle sur les plans structurés

et thématiques. Chaque texte commente et élargit la portée des autres grâce à la récurrence de scènes fondamentales (le rejet par la mère de l'enfant, l'acte sexuel vu, entendu, donné en parallèle) et de certains personnages, (la mendiane Anne-Marie Stretter, Aurelia Steiner). L'intertextualité est de toute évidence renforcée par le fréquent passage d'une forme vers une autre : texte écrit, adaptation au théâtre, au cinéma (l'ordre de la transposition n'étant d'ailleurs pas fixe) (...) En effet, l'intertextualité apparaît ici très explicitement comme la réécriture de certains textes antécédents. Ce processus ne concerne pas uniquement *Un barrage contre le Pacifique* dont le cadre correspond de très près à celui de *L'Amant*, mais également *Le Vice-consul*. (Capitario, 1987, p. 15)

Madeleine Borgomano parle des répétitions chez Duras comme d'une auto-intertextualité. Richard Saint-Gelais distingue intertextualité et transfictionnalité. L'intertextualité indique la relation entre deux textes, tandis que la transfictionnalité est utilisée en réponse aux échanges qui apparaissent sur le plan fictionnel. La transfictionnalité est une forme particulière d'intertextualité. Les romans de Marguerite Duras sur la période du « cycle indien », qui reprennent des thèmes similaires et se réfèrent les uns aux autres, correspondent à la définition de la « transfictionnalité ». Ces œuvres contiennent également de nombreux éléments « autobiographiques ». Les thèmes ne sont pas répétés tels quels, ils sont répétés morceau par morceau. Ce joyau de la littérature correspond à la définition de la « mémoire » fondée sur le souvenir fragmentaire. L'autobiographie, ce n'est pas se

souvenir de tout le passé, c'est se souvenir et réécrire certaines sections.³

Au XX^e, il y a des traces d'autres œuvres sous une forme ou une autre dans l'huile, qui s'est multipliée depuis la seconde moitié du siècle et correspond à la définition d'*« autobiographique »*. L'entrelacement de l'autobiographie et de la fiction est une caractéristique importante de ces œuvres. Ici, sans tenter d'analyser le rapport de tous les écrivains à l'*« autobiographie »*, les aspects autobiographiques ou autofictifs de leurs œuvres, nous nous contenterons de parler d'un type de texte *« emblématique »* : *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Roland Barthes introduit la biographie, l'autoportrait et la fiction dans cette œuvre auto-écriture. En raison de ce caractère mixte, il n'est pas aisé de parler de cette œuvre comme d'une autobiographie et de la classer dans le genre *« autobiographique »*. Cependant, Barthes a apporté une nouvelle perspective à *« l'autobiographie »* avec ce travail. Barthes ne se limite pas à écrire son autobiographie en tant que théoricien. Outre des définitions théoriques de l'écriture, comme Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, ils présentent leurs textes à la première personne à leurs lecteurs. Le narrateur et le protagoniste sont identiques à l'auteur dans ces œuvres qui ne répondent ni pleinement à la définition du roman, ni pleinement narratives, ni pleinement essais. En revanche, Nathalie Sarraute dit ceci à propos de l'ouvrage intitulé *Enfance* : *« Il ne s'agit pas d'une autobiographie. Ce n'est pas un rapport sur toute ma vie. »* (Forrester, 1983, p. 18-24). Ailleurs il explique ceci :

Je n'aime pas l'autobiographie, je n'ai aucune confiance dans les autobiographies, parce qu'on s'y décrit toujours sous un jour [...], on veut se

³ Voir à ce sujet: Borgomano, M. (1997). *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras.

montrer sous un certain jour. Et puis c'est toujours très partial – enfin, moi, je n'y crois jamais. » (Entretien 1995, cité par Lecarme p.15)

De même, Alain Robbe-Grillet, qui s'oppose à une approche « égocentrique » de la littérature, exprime dans *Le Miroir qui revient* qu'il est à la recherche d'une nouvelle écriture :

Le moment est venu d'avancer sur d'autres pistes, et de retourner comme un gant la belle théorie nouvellement promue, afin de débusquer la bureaucratie renaissante qu'elle nourrit en cachette [...] Il devient urgent de tout remettre en cause, et [...] de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu que joue, dans le récit moderne, la représentation d'une personne qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient (Robbe-Grillet, 1984, p. 12).

Il ne s'oppose pas aux styles d'écriture traditionnels de l'autobiographie. Il a tendance à raconter l'histoire de sa vie dans un mélange d'essais et de romans. Bien que Nathalie Sarraute s'y oppose extérieurement, son *Enfance*, comme l'œuvre de Robbe-Grillet, se conforme aux codes du genre autobiographique. L'intertextualité est un trait distinctif des œuvres des deux auteurs (Rocci, 2018).

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui est un mélange d'autobiographie, d'autoportrait, de biographie et de fiction, Barthes, qui dit « je » et apparaît en critique, est aussi un sujet centré sur sa propre vie. Il est à la fois l'auteur, le narrateur et la personne. Il précise aussi dès le départ qu'il est en quête d'écriture d'une sorte de roman ou « d'autofiction » : « *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.* » (Brochier, 1975, p. 28-37). Il n'adopte pas la posture d'un

écrivain autobiographique ; tend à être plutôt un écrivain de fiction :

C'est un roman, mais pas une biographie [...] Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre, en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure à proprement parler romanesque (Brochier, 1975, p. 32).

Lorsque Barthes crée une œuvre de « moi par moi », son but n'est pas d'écrire une œuvre autobiographique de bout en bout, mais de décrire sa vie en la mettant dans une structure romanesque. Il s'efforce de fictionnaliser sa vie, d'en faire une autofiction. C'est réécrire les fragments autobiographiques qu'il cite de l'histoire de sa vie sur un ton romanesque.

Barthes n'est pas intéressé par les tentatives des auteurs autobiographiques de réécrire les autobiographies dans leur intégralité. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il fait donc référence au caractère fragmentaire, qui est une écriture discontinue. Il pose le titre de la dernière pièce de son ouvrage comme « le monstre de la totalité, la totalité », comme pour nier la terminaison de son livre, qu'il assimilait à un « texte infini » (Coste, 2009, 35-54).

Dans le livre de Barthes, qui mêle les traits de l'essai, de la fiction, des récits autobiographiques, les pronoms personnels « je », « elle », « tu » renvoient à la même personne : Barthes lui-même. Tout en utilisant des pronoms personnels différents, Barthes explique aussi quel est son propos : « La nécessité de réarranger les genres. » Il parle de la nécessité d'un discours polymorphe. Dans la pièce intitulée « Le livre de moi », il cherche à créer un discours pluriel et hétérogène dans lequel l'essai, le roman et l'autobiographie se rejoignent en un seul texte. Pour cette raison, Anna Whiteside qualifie le style d'écriture adopté par Barthes dans son *Roland Barthes par*

Roland Barthes d'« autobiographie éclatée ». (Whiteside, 1980, p. 4-9). Le sujet y est fragmenté :

Il nous met devant la fissure du sujet racontant et raconté. Sujet double et clivé qui est à la fois sujet/objet, subjectivité et narcissisme, être réel et fictif, personnage dispersé (puisque fragmentaire) et ramassé en l'être unifié de l'écrivain écrivant. (Whiteside, 1980, p. 4-9).

Dans cet ouvrage, les codes de l'autobiographie de Barthes, tels que la chronologie habituellement suivie, sont abandonnés. Barthes suit l'ordre de l'alphabet. L'ordre séquentiel des parties et les titres choisis par l'auteur suivent un ordre alphabétique. Barthes brise la logique textuelle. Suivre l'ordre de l'alphabet, c'est s'affranchir du plan, de l'idée de développement, d'un agencement logique. Adopter une telle méthode, c'est abandonner le sens. Barthes s'éloigne d'une idée préconçue de l'ordre. Il laisse au hasard le travail d'écriture. Il s'affranchit de l'idée du système : « *Je ne suis pas attaché à un système - pas même au mien.* » Barthes est d'avis que briser les codes établis du discours autobiographique permettra une multiplicité de sens. Son effort est de « broyer l'univers en morceaux », de s'emparer du monde à petites doses, de faire sortir le sens des partitions de toutes sortes d'agglomérations.

En somme, Barthes est contre l'idée de finir. Commencer et finir chaque morceau en suivant l'ordre de l'alphabet, répéter ce processus du début à la fin lui donne un goût. *Roland Barthes par Roland Barthes* est un anti-travail. Une pensée systématique y est niée. La méthode d'écriture de pièces qu'il adopte est de libérer l'écriture. Se libérer, c'est se libérer de la pression des codes. C'est le sens du rejet par Barthes des efforts des occidentaux pour tout mettre en système, de leurs efforts pour tout analyser. Il exprime ce rejet

dans une autre œuvre autobiographique *L'Empire des signes* (Aktulum, 2004, p. 210-211).

Barthes est un sémioticien. Il utilise les données de cette discipline dans ses œuvres. Cependant, dans ses études récentes, il adopte une approche qui va à l'encontre des méthodes dont il a lui-même établi les définitions théoriques. La sémiotique est l'une de ces méthodes. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il s'oppose également à l'idée que la sémiotique se fait du système de caractères et détruit l'idée qu'elle se fait du système du code de données. En brisant ses propres définitions théoriques, il les cite et les critique. Il renonce à l'entreprise de systématisation de la pensée occidentale. S'il s'est d'abord opposé au roman et s'est concentré sur le texte lui-même, il est ensuite revenu au roman. Tout en déclarant l'auteur mort, il revient à l'auteur, à partir de *Camera Lucida* ; il commence à dire « je ». Comme le dit Roberto Gac, il « poétise » la sémiotique, qu'il a en quelque sorte mathématisée et réduite à des formules. (Gac, 2021, p. 1-47). Il maintient son désir de transformer sa vie en autobiographie.

Qu'il s'agisse d'autobiographie ou d'autofiction, dans de telles œuvres, les œuvres d'autrui peuvent être citées, ainsi que les propres œuvres de l'auteur. A ce stade, nous voudrions parler de certains concepts dérivés du préfixe « auto » et liés aux concepts d'autobiographie et d'autofiction. En analysant les romans de Patrick Modiano dans un cadre intertextuel, il est essentiel d'explorer plusieurs termes clés de l'autobiographie et de l'autofiction.

Réunir un lexique de ces concepts essentiels permettra d'enrichir considérablement notre analyse des romans de Patrick Modiano. De nombreux livres et articles ont été écrits sur ce sujet. Nous nous contenterons des définitions de quelques concepts qui sont majoritairement produits en lien

avec le concept d'intertextualité et qui sont liés aussi bien au concept d'autobiographie qu'à celui d'autofiction.

Comme on le sait, Gérard Genette fait une typologie de toutes les formes de transcendance dans *Palimpsestes*. Il qualifie tout échange possible entre deux œuvres un intertextuel plutôt qu'un textuel-transcendant. Genette identifie cinq types de relations textuelles-transcendantes (ou post-textuelles) : 1- intertextualité, 2- hypertextualité, 3- paratextualité, 4- architextualité, 5- métatextualité.

La citation, la référence, l'allusion, qui se produisent dans un texte dans une relation de coprésence, appartiennent à la catégorie de l'intertextualité. Elles sont regroupées sous le terme d'*hypertextualité*. La parodie et le pastiche sont particulièrement liés à cette catégorie. La paratextualité comprend les relations avec des éléments textuels secondaires en dehors du texte, c'est-à-dire les titres, les sous-titres, les préfaces, les épigraphes, les avertissements, les notes, les témoignages, les illustrations, les couvertures et les éléments pré-textuels (c'est-à-dire les esquisses, les ébauches). L'architextualité est le rapport à la générnicité du texte (roman, essai, autobiographie, autofiction etc.). La métatextualité renvoie plutôt à une relation d'interprétation ou de critique (Genette, 1997).

Les méthodes sous le titre de « transformation sérieuse des textes principaux » sont classées en transformations formelles et en transformations thématiques ou sémantiques. La première option comprend des méthodes et sous-méthodes telles que la traduction, la versification, la prosification, la transmétrisation, la transtylisation, la réduction, l'augmentation, la transmodalisation. La deuxième option comprend des méthodes telles que la transposition hétérodiégétique, la transposition homodiégétique, la

transmotivation et la transvalorisation. A ces méthodes s'ajoute l'utilisation du cliché et du stéréotype.

Ce qui nous intéresse dans cette classification, c'est que certaines méthodes prennent le préfixe « auto- » et prennent l'apparence de « réfléchie » comme sous-méthode. En d'autres termes, s'il prend l'exemple de la citation, un auteur peut aussi bien citer une partie de l'œuvre d'un autre que citer la sienne. Dans ce cas, la citation apparaît sous la forme d'une autocitation. Ainsi, les méthodes intertextuelles que Gérard Genette mentionne avec le préfixe auto- dans *Palimpsestes* sont considérées comme des méthodes « auto-réflexives ».

De nombreux théoriciens, étudiants de Genette ou ayant suivi sa ligne théorique, n'ont pas hésité à produire des néologismes pour indiquer le caractère autoréférentiel d'un texte, à partir du préfixe auto- chercheur, et ont contribué d'une manière ou d'une autre aux définitions de Genette. Nous parlerons ici de quelques méthodes dérivées de l'auto-préfixe utilisé au début du mot biographie.

Georges Gusdorf, dans *les Écritures du moi, ligne de vie 2*, divise le terme autobiographie en « auto-bi-graphie :

Auto : le moi. Bio : la vie. Graphie : l'écriture.

Tels sont en effet les trois axes autour de débouchent sur l'organisation de la matière de l'autobiographie, genre littéraire protéiforme, aussi infiniment varié que l'est son inépuisable sujet, l'homme. » ... Autos, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et le principe d'une existence autonome ; » « La Graphie, enfin, introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle simplement vécue, Bios d'un Autos, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la Graphie (Gusdorf, 1991, p.11).

Ainsi, le contenu (bio) est donc versé sur le papier par le biais de l'écriture. Ce faisant, les écrivains utilisent une série de techniques narratives. Genette fait des classements méthodologiques dans une perspective structuraliste à l'identité poétique. Les méthodes qu'il définit avec le préfixe auto- sont liées à une technique d'écriture (graphique). Genette ne s'interroge pas sur le sens, il ne fait qu'une classification méthodologique des pratiques d'échange. De la sorte, ces méthodes peuvent être utilisées avec tout texte faisant appel à une opération d'auto-réécriture. Ces méthodes peuvent donc aussi trouver une réponse dans un genre autobiographique ou autofictif.

La méthode la plus « emblématique » de relations intertextuelles est la citation :

Jacobson définit une citation comme un énoncé dans un énoncé, un message dans un message, un énoncé sur un énoncé. Ces mots extérieurs occupent une grande place dans nos discours. Nous citons les autres, nous citons nos propres mots du passé, présentant ainsi certaines de nos expériences sous forme d'auto-citations.
(Aktulum 2007 :94).⁴

L'auto-citation est un discours rapporté, mais il ne convient de ne pas réduire l'auto-citation à un simple effet textuel, comme le fait Genette. Brièvement, sa fonction est décrite de la sorte :

Ainsi le fait de se référer à un « dit » à soi, antérieur ou supposé tel, participe d'une construction discursive établie à des fins particulières : il n'est pas anodin de se poser comme sujet antérieur d'un dire passé.

⁴ La traduction du turc faite par nous-mêmes.

L'intention pragmatique d'un locuteur se dédoublant en un énonciateur antérieur et un énonciateur présent à des fins définies (témoignage par exemple), mais aussi la démarche non consciente du « sujet » se feuilletant en des « mois » passés, amènent naturellement à la question des genres de discours qui favorisaient ce dédoublement, qu'il soit mémoriel, fictionnel, psychanalytique... De plus, l'énumération d'une suite d'actions au passé (type j'ai fait X, j'ai fait Y, j'ai dit Z) ne se range pas d'office dans la catégorie récit mais dans une sorte de chronique (López, Marnette, & Rosier 2006, p. 8).

Le rappel et l'édition d'événements antérieurs sont également des caractéristiques inhérentes à l'autobiographie et à l'autofiction. Les fonctions de répéter ce qui a été vécu, ce qui a été dit et de le citer dans différents contextes sont diverses. Dans le contexte littéraire, on rapporte ainsi que la mémoire ne faiblit pas, qu'elle conserve encore ses facultés de remémoration et qu'elle est vivante. Chez Marguerite Duras, comme dans certains romans d'Aragon (par exemple *Blanche ou l'oubli*), la fonction de « se souvenir » entre en jeu. Le passé n'est pas toujours remémoré de la même manière, avec la même valeur sémantique :

Authier distingue un discours objectif sur le passé et un discours subjectif du souvenir. (...) Bref, l'être humain se caractériserait par des propensions à l'égocentrisme, à l'auto-justification, à l'autoréférence, au repli sur soi. (López Marnette, & Rosier 2006 :9).

Dans un texte autobiographique, un discours subjectif domine, comme chez Augustin ou Rousseau. Il n'y a presque

aucun genre autobiographique qui transmet le passé à ses lecteurs comme un document.

Ainsi, un auteur peut répéter un thème, un motif, une métaphore à côté de sections de ses textes antérieurs. Comme nous l'avons mentionné, les œuvres de Marguerite Duras correspondent assez bien à la définition d'une autocitation. Alors que l'auteur raconte ses propres données autobiographiques, elle répète les éléments d'un roman dans ses romans ultérieurs (López, Marnette, & Rosier 2006, p. 9).

L'auto-citation, « *c'est la citation par soi d'un dire qui se présente dans le discours comme un dire antérieur* » (López, Marnette, & Rosier 2006, p. 9) L'auto-citation n'est pas spécifique aux types de discours autoréférentiels. En linguistique, le terme « autonyme » est utilisé comme figure de style pour des usages autoréférentiels : « *L'autonymie est une figure de style désignant la substance d'un mot lorsque celui-ci est cité ou se désigne lui-même ; elle désigne in extenso le discours cité d'une citation.* » (wikipedia.org/wiki/Autonymie) ou selon le dictionnaire de CNRTL, l'autonyme est le « *signe métalinguistique ou métasémiotique qui pour désigner un autre signe lui emprunte son signifiant (ex. : « Somme » et « pomme » dans « Somme po rimme »).* » Un auteur citant son propre travail dans un roman est défini comme « autonyme ». « Autonyme » est en quelque sorte une réinterprétation du discours antérieur d'un auteur dans un nouveau contexte. A ce titre, il possède une fonction de « métalangage ». Les discours et expériences anciens sont évalués dans un nouveau contexte, à l'intérieur d'un texte.

« *En littérature, la préfixation en auto-est productive : à côté des connues autobiographie, autocitations, autoparodie, autofiction...* » (López Marnette, & Rosier 2006, p.10). Nous désignons ces termes par littérature, peinture, photographie, politique, etc. des termes ou néologismes qui apparaissent

dans de nombreux domaines sont ajoutés : auto-critique, auto-référence, auto-intertextualité, auto-allusion, auto-imitation, auto-dérision , auto-diégétique, hypertexte autographe – hypertexte allographe, auto-transformation, auto-continuation, auto-versification, auto-transtylisation, auto-hypotexte, auto-excision, auto-concision, auto-réduction, auto-expurgation, auto-condensation , auto-adaptation, auto-transvocalisation.

Dans le contexte littéraire, l'autocitation apparaît sous la forme d'une réécriture, des références d'un auteur à ses œuvres antérieures et des citations de celles-ci. C'est une forme de référence, parallèle à une formulation à la manière de « j'ai dit avant/ailleurs ». La référence de l'œuvre est elle-même. « *Peut-on alors parler de « genres de discours » autocitationnels ?* » (López, Marnette, & Rosier, 2006, p. 12). Des genres comme l'autobiographie, l'autofiction, le récit de voyage, les mémoires, les confessions sont des « autocitationnels ».

Genette distingue récits d'événements et récits de paroles (discours des gens, les interprétations du narrateur les accompagnant). D'autre part, des extraits de la vie passée d'un auteur peuvent être véhiculés sous la forme d'un énoncé à travers des récits de paroles. *L'Amant* de Marguerite Duras recourt à cette méthode. Il n'y a donc pas d'obstacle à l'utilisation d'autocitations dans un texte autobiographique. Lorsqu'un récit ne se réduit pas à des paroles avec autocitations, l'auteur cite des extraits de ses textes, en dehors de ses discours antérieurs. La citation automatique ne se limite pas à citer un mot précédent d'un auteur ou d'un sujet. Un élément cité d'un texte antérieur d'un auteur est également considéré comme une auto-citation.

Le terme « auto-référence » désigne un sujet auto-référent. L'hétéroréférence est évoquée quand le sujet se réfère

à quelque chose ou quelqu'un d'autre que lui-même. Pour Linda Hutcheon et Ross Chambers ;

il y a procédé d'autoréférentialité quand un ouvrage fait référence à lui-même ou qu'il essaie de fixer son sens à l'aide de remarques ou de structures qui se-rémèrent à se-rémèrent aux 1 'acte d'écrire, ou à la réception du texte. (Shryock, 1994, p. 78-88)

Les explications qui guident la lecture dans le texte sont incluses dans ce contexte. En ce sens, l'auto-référencialité est en partie liée à la paratextualité et en partie à la métatextualité. Les explications sur tel ou tel sujet dans le récit servent à guider la lecture. C'est là qu'intervient la métatextualité.

Ajoutons au sein du champ lexical du texte autoréférentiel, différents termes sont utilisés : « auto-référence », « auto-légitimation », « métafiction », « auto-théorisation », « autoréflexivité », « métatextualité » (Linda Hutcheon); « pratique auto-réflexive, autonymique, sui-référentielle » (Catherine Kerbrat-Orecchioni) ; « récit spéculaire » (Lucien Dallenbach) ; « autotexte » (Lucien Dallenbach) ; « reduplication structurale » (Janet Paterson) ; « narcissisme littéraire », « littérature autocentrique », « introversion littéraire », « conscience de soi métafictionnelle », « fiction littéraire auto-structurante » (Linda Hutcheon) ; « mise en abyme » (André Gide). (Paterson, 1982, p.177-194). Tous ces termes reposent sur la compréhension que le référent d'un récit est lui-même ; elles sont utilisées comme méthodes immanentes dans un contexte narratologique ou poétique. Les références extralinguistiques ne sont pas prises en compte. De même, Luc Fraisse, dans son article intitulé « L'autoréflexivité en pratique », aborde les relations et les distinctions entre certains des concepts de cette liste (Wessler,

2009). L'Écriture spéculaire s'inspire également des définitions du livre de Samuel Beckett.

Dans *l'Amant* de Marguerite Duras, cependant, une autoréférence est associée à *L'Amant de la Chine du Nord* :

... dans *L'Amant*, les autoréférences semblent s'adresser au lecteur alors que, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le lecteur n'est pas directement impliqué. Enfin, on constate que c'est en majeure partie le mot « livre » qui est employé pour désigner les textes auxquels les autoréférences renvoient : « les livres », « le livre », « les autres livres », « le premier livre », « mes livres » (Bourgeois, 2008).

L'Amant et *L'Amant de la Chine du Nord* sont tous deux des romans basés sur des éléments autobiographiques. Avec cette méthode, l'auteur renvoie le lecteur vers une ou plusieurs œuvres qu'il a déjà écrites. Pour certains, une telle méthode est perçue comme un « signe de narcissisme », « une expression de l'ego de l'auteur ». Or, de telles références sont caractéristiques de l'écriture de soi :

En apparence mise au service du pacte autobiographique, l'autoréférence s'avère en réalité permettant à l'auteur d'inverser le rapport traditionnel entre « écriture des origines » et « écriture des origines » et de l'écrit » et de se montrer dans le travail de l'écriture et donc de la construction. En relation avec cette idée de construction, on constate que l'autoréférence permet à l'auteur d'utiliser et de dépasser le cadre de l'écriture autobiographique pour élaborer (à la fois dans la linéarité et « à rebours » des livres) son propre mythe personnel, remettant alors en

question l'existence possible de l'auteur en dehors de l'écrit (Bourgeois, 2008).

L'autoréférence n'est donc pas qu'un effet textuel, l'autoréfétorialité est la marque d'une écriture autobiographique.

L'auteur peut faire des références explicites ou implicites à des textes antérieurs. Lorsqu'il en cite certains éléments, il parle d'auto-citation. Ou un auteur peut réécrire son travail précédent. Dans ce cas, une auto-réécriture entre en jeu (par exemple, Michel Tournier réécrit en 1971 *Vendredi ou les limbes du Pacifique* destinés aux enfants sous le titre *Vendredi ou la vie sauvage*).

Pour résumer, « l'autotextualité est comprise par les lettrés comme « l'ensemble des relations d'un texte avec lui-même ». Corrélat de l'intertextualité, l'autotextualité, d'abord apparue sous le terme d'« autologie » (Debray Genette 1973), est définie par L. Dällenbach comme une « intertextualité autarcique » ou « l'ensemble des relations possibles des' un texte avec lui-même » (1976 : 282 et 283) : de l'autocitation à la structure sérielle ou la mise en abyme du récit (Dällenbach 1976 et 1977). R. Debray Genette applique la notion à l'écriture de la genèse : « À l'autotextualité correspondante, dans les manuscrits, les phénomènes d'autogenèse, ou mieux d'endogenèse » (1979 : 33 et 1988 : 28) » (Dictionnaire Item / Autotextualité).

Lors de la genèse des écrits, le processus d'écriture et de réécriture des manuscrits peut entraîner un rapport d'autotextualité, en distance avec les modèles intertextuels (par exemple, le texte de Proust diffère du modèle balzacien : Debray Genette, 1996), l'autotextualité étant aussi une forme d'autocitation, voire d'allusion interne à des textes d'un même auteur. Parfois aussi, elle est liée à la reprise, d'une genèse à l'autre, de schémas stylistiques et thématiques qui se

présentent, comme chez Flaubert par exemple, sous forme de formes premières d'écriture (Le Calvez, 2001). Dans ces cas, la distinction entre récurrence et autoréférence n'est pas toujours aisée.

L'autoréférence comprend également les références explicites ou implicites aux discours et textes antérieurs d'un auteur. Lucien Dallénbach appelle « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même » une autotextualité. Cette définition s'applique à une intertextualité interne (rapport d'un texte à lui-même). Dallénbach appelle ce phénomène une intertextualité autarcique, qui correspond à l'autotextualité. Mais, comme le fait Ricardou, il faut aussi mentionner une intertextualité externe (rapport d'un texte à un autre texte) (Dictionnaire Item / Autotextualité). Dans cet usage, l'auteur ne fait pas simplement référence ou ne cite pas les textes des autres ; en même temps, il se réfère à ses propres textes, reprenant ses propres thèmes (par exemple, ses opinions politiques), motifs, métaphores. Dans ses précédents textes, discours, conversations, etc. répète des éléments. Il les cite, ou les envoie implicitement. Dans ce cas, on parle d'une « intratextualité ». L'auteur ajoute une pensée de continuité et d'intégrité à son propre travail en reprenant certaines sections, thèmes et motifs de ses textes précédents. Cette méthode permet également de comprendre quels sont les éléments invariants dans les œuvres de l'auteur (constantes qui présentent des éléments inhérents à l'écriture de l'auteur). Un élément immuable dans les textes de l'auteur permet de les lier les uns aux autres. Leitmots, clichés, stéréotypes sont étudiés à ce stade. Les éléments dupliqués apparaissent comme des « figures de la répétition intratextuelle ».

Gérard Genette dit que dans *Palimpsestes* les notions d'« autotextualité » et d'« intratextualité » sont synonymes. Car selon lui, les deux concepts font partie de la « transtextualité

». Lucien Dallénbach définit un texte d'auteur comme « autotexte » sans considérer ses relations avec d'autres textes :

Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères [...] [O]n définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction).
(Dallenbach, 1976, p. 282-296).

Pour Dallénbach, l'autotextualité apparaît comme une réduplication littérale ou référentielle à l'intérieur d'un seul et même texte. Dans la même veine, Fitch, Brian T. Dans son article intitulé « Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne » il utilise le mot « intra-intertextualité » pour « intratextualité ».

L'intra-intertextualité », néologisme de facture, sert à désigner les rapports entre les différents textes d'un même auteur. [...] Plutôt que d'une surimposition de palimpseste, il s'agit d'une juxtaposition de différents textes. Il se crée ainsi un champ d'interaction textuelle de sorte que les textes juxtaposés se présentent imbriqués les uns dans les autres. L'intra-intertextualité étudiée dans la diachronie équivaudrait à l'analyse de l'évolution formelle de l'œuvre, tandis que, dans une perspective synchronique, il convient de considérer l'ensemble de l'œuvre et comme un unique (Fitch, Des écrivains, p. 267-268, cité par Antony, 2012, p.21).

L'aspect qui nous intéresse dans une telle définition est que l'intra-intertextualité contient une dimension

diachronique. L'autocitation est dans cette perspective « opératoire ». Les transformations de tel ou tel thème, figure, métaphore, image sont saisies dans cette perspective. Dans les romans de Marguerite Duras, l'image de la mendiane se répète d'un roman à l'autre. Une telle itération permet de basculer entre les romans de Duras. Les répétitions sont une façon d'ajouter de l'unité à l'œuvre, de les intégrer. Les mêmes motifs, les mêmes personnes, la répétition des mêmes situations, les traits de personnalité répétitifs d'une personne, la répétition de scènes et de mots similaires informent la structure du thème du texte.

L'auto-portrait est une méthode basée sur l'auto-description. Surtout dans le domaine de la peinture, cette méthode est fréquemment utilisée. Dans un contexte littéraire, les auteurs font usage de ce type dans l'autobiographie. Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, *les Essais de Montaigne*, *les Rêveries du promeneur* de Rousseau, *L'âge d'homme* ou *la Règle du jeu* de Leiris, *les Antimémoires de Malraux*, *Roland Barthes par Roland de Roland Barthes* fait référence à Barthes comme un autoportrait.

Michel Beaujour définit l'autoportrait par opposition à l'autobiographie. Par exemple, l'autoportrait n'est pas « un récit suivi » comme l'autobiographie. Il n'y a aucune mention des événements dans l'ordre chronologique. L'autoportrait n'a pas de caractère narratif. Alors que dans l'autobiographie les événements remémorés sont relatés dans un certain ordre chronologique, dans l'autoportrait il y a « ordre associatif et thématique ». Les chapitres de *L'Age d'homme* de Leiris sont organisés par thèmes : Vieillesse et mort, surnature, l'infini, l'âme, le sujet et l'objet, tragiques, antiquités etc. Sous ces rubriques, sont évoqués les rêves, les fantasmes, les souvenirs, les réflexions de Leiris sur tel ou tel sujet.

Dans le contexte littéraire, l'autoportrait ne correspond pas exactement à son homologue dans le domaine de la peinture. Les auteurs utilisent le mot autoportrait dans un sens plus métaphorique en se référant à l'image. Montaigne, par exemple, recourt à cette voie dans « Avis au lecteur » au début des *Essais* :

Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu (Montaigne, 2009, p.117).

Rousseau dit dans *les Confessions* : « *J'ai promis de me peindre tel que je suis.* » (p.178) On retrouve une approche similaire dans les Confessions de Saint-Augustin : « *Tel est l'avantage que j'espère des Confessions, où je vais me peindre, non tel que je fus, mais tel que je suis* » (p. 205). Dans *L'Age d'homme*, Michel Leiris peint son portrait physique (visage, yeux, tête, visage) avec l'attitude d'un peintre. Il utilise des métaphores picturales :

Si rompu que je sois à m'observer moi-même, si maniaque que soit mon goût pour ce genre amer de contemplation, il y a sans nul doute des choses qui m'échappent, et vraisemblablement parmi les plus apparentes, puisque la perspective est tout et qu'un tableau de moi, peint selon ma propre perspective, a de grandes chances de laisser dans l'ombre certains détails qui, pour les autres, doivent être les plus flagrants (Leiris, 1939, p. 26 cité par Garnier, 2003, p. 239-251).

Bien sûr, les écrivains ne se contentent pas de décrire leurs portraits physiques. En se décrivant, ils se réfèrent à un ensemble de données culturelles établies et les confondent. Par exemple, ils parlent de leurs péchés, vertus, vertus et défauts, qui sont souvent à l'ordre du jour à l'époque chrétienne. De ses passions pour la psychologie ; leurs complexes, leurs fantasmes par rapport à la psychanalyse ; de ses capacités par rapport à la philosophie ; mythes sur la mythologie ; de leur tempérament, etc. L'autoportrait se mêle à l'intertextualité. L'autoportrait ne se réduit pas à une simple description physique de la personne. La manière d'appréhender la spécificité de la personne repose également sur la compréhension des fonctions des référents culturels. L'autoportrait a également un contenu encyclopédique qui rassemble de nombreuses informations :

Satisfaction prix à relier était, cimenter, nouer, faire converger, comme s'il s'agi [...] de grouper en un même tableau toutes sortes de données hétéroclites relatives à ma personne pour obtenir un livre qui soit finalement, par rapport à moi-même, un abrégé d'encyclopédie comparable à ce qu'étaient autrefois, quant à l'inventaire du monde où [...] (*Leiris*, 1948).

Michel Beaujour parle aussi de l'autoportrait comme d'une « mémoire intratextuelle ». La biographie de l'auteur est intimement liée à une mémoire culturelle. Tous les éléments linguistiques d'une œuvre sont également liés à la « mémoire » :

On parle également de mémoire intratextuelle en faisant référence aux renvois à des antérieurs dans un même discours. Conçu comme une réalité cognitive, le contexte est, par ailleurs, considéré comme étant un phénomène

éminemment mémoriel. Ayant un statut de représentation interne, le contexte linguistique, ainsi que la situation extralinguistique et les connaissances générales se sont présentées mémoriellement. Essentiellement dynamique, la mémoire cognitivo-discursive participe du mécanisme de production des discours (Kohler, 2008, p. 95-106).

Chaque type de discours est lié à la mémoire d'une manière ou d'une autre. Les textes autobiographiques correspondent assez bien à cette définition.

Les références aux éléments antérieurs du texte renvoient à une catégorie de « mémoire intratextuelle » ; Des thèmes similaires sont répétés dans le texte à différentes périodes ; de telles références permettent de donner au texte une unité thématique :

Dans le cas de Montaigne qui lui aussi glose le réplique de son texte sur lui-même (Combien souvent, et sottement à l'aventure, ai-je mon étendu livre à parler de soi (III, 13)), la mémoire interne au texte supplante également la mémoire humaniste (l'héritage culturel de la Renaissance) : les Essais en effet se distinguent des miscellanea qui leur sont contemporains et qui sont de la Renaissance de simples communs compilations destinés à un usage mnémonique, et ils s'en distinguent justement à force d'autoréférences, d'ajouts et de commentaires, à force de corrections, de repentirs, et de nouveaux points de vue. En somme, la mémoire intratextuelle se réfère assez peu à ce qui précède l'écriture, et trace au présent la figure du sujet (Allet, 2005).

A cet égard, l'autoportrait dispose d'une fonction autoréflexive. Les auteurs y font des auto-commentaires sur leurs portraits : « *Chaque tour (chaque nouveau volume, par exemple) apporte des corrections sonores, des repentirs sonores, des ajouts sonores, ses nouveaux points de vue, sous la forme d'un commentaire philologique et archéologique portant sur les tronçons de texte précédemment livrés au public*» (Beaujour, 1980, p.125). Montaigne fait à la fois référence à la mémoire humaniste (« La mémoire intratextuelle produit donc ses lieux propres en rongeant ceux de l'encyclopédie humaniste, vieux catalogue de vertus et de vices. ») (Beaujour, 1980, p. 128), s'en nourrit, et fait aussi des autoréférences et des commentaires sur ses propres écrits, évalue. L'intertextualité et l'intratextualité s'entremêlent. L'autoportrait a une large base encyclopédique au-delà d'une simple description physique.

Dans *Palimpsestes* de Gérard Genette, notamment citation, référence et allusion sous la rubrique « Relations d'associations » ; Sous l'intitulé « Relations dérivées », on retrouve les méthodes parodiques et pastiches. Sous l'intitulé « Transformations sérieuses des textes principaux », on retrouve les transformations formelles et sémantiques telles que la versification de la traduction, la prosification, la transmétrisation, la transstylisation.

Avant de telles transformations, un grand nombre de transformations quantitatives stylistiques sont ajoutées. Parmi les transformations quantitatives, il y a « la réduction », qui consiste à raccourcir un texte et qui est très couramment utilisée, ou « l'augmentation », qui consiste à l'allonger et à augmenter son volume (Aktulum 2007, p. 144).⁵

⁵ La traduction du turc faite par nous-mêmes

De plus, d'autres sont ajoutées à chaque méthode en tant que sous-méthode. Par exemple :

Réduction → excision → auto-excision

Réduction → décision → auto-concision

Réduction → condensation → auto-condensation etc.

(Aktulum 2007, p. 145).

Il en va de même pour les autres méthodes qui impliquent plus de ridicule, de diffamation ou de rire. On obtient ainsi un grand nombre de méthodes qui se dérivent avec le préfixe auto- et font référence à « soi », c'est-à-dire au sujet d'énonciation, et rendent compte de son activité sur le texte ou le texte : Auto-hypotexte, auto-transformation, auto-citation, auto-référence, auto-allusion , auto-parodie, auto-pastiche, auto-imitation, auto-charge, auto-dérision, , auto-continuation, auto-versification, auto-transtylisation, auto-excision, auto- concision, auto-réduction, auto-expurgation, auto-condensation, auto-adaptation, auto-transvocalisation... (Aktulum 2007).

L'hypotexte est un texte de référence qui est à l'origine d'une œuvre littéraire ultérieure, ou hypertexte. L'auto-hypotexte indique alors la référence d'un auteur à un texte antérieur qui lui est propre dans un texte en hypertexte. L'auto-hypotexte joue en quelque sorte du rôle de l'avant-texte, tel qu'il a été défini par Jean Bellemin-Noël (1971). L'auto-hypotexte de *l'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras est *L'Amant*.

L'allusion est définie comme un renvoi implicite à un autre texte. L'allusion « *est une figure de style qui consiste à évoquer, sans les nommer, des personnes, des événements (allusion historique), des faits ou des textes supposés connus.* » On parle de l'auto-allusion quand un écrivain envoie implicitement à un de ses textes écrits antérieurement. Dans ce cas-là l'allusion est un retour à un soi antérieur de l'auteur et à un texte

antérieur. Marguerite Duras fait référence à cette méthode dans *l'Amant* et dans *l'Amant de la Chine du Nord* (Aktulum 2007, p. 241).:

1. « *Ce que je fais ici est différent et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse....* » (Duras *l'Amant*, 14)
2. « *Dans le premier livre, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait le dernier frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre.* » (*l'Amant de la Chine du Nord*, 81)

L'Amant est une allusion à *Un Barrage contre le Pacifique* ; La deuxième citation de *L'Amant de la Chine du Nord* est une allusion à *L'Amant*. Bien sûr, qu'il s'agisse d'auto-citation ou d'auto-référence, les répétitions ne se produisent pas comme d'habitude, elles sont soumises à une série de processus d'auto-transformation. L'auto-transformation n'est pas seulement les changements entre les deux textes, mais aussi le physique, l'intellectuel, le culturel, etc. de l'auteur qui indique les changements. Marguerite Duras raconte les histoires d'une jeune fille de 18 ans dans *L'Amant* ; *l'Amant de la Chine du Nord* est une histoire de vieillesse. Tout en y réécrivant sa vie passée, il souligne à la fois les distinctions entre les deux romans et souligne ses propres transformations intellectuelles et physiques. La phrase suivante au début de *L'Amant* est l'expression la plus directe d'un tel changement : « *Très vite dans ma vie il a été trop tard.* » (Duras, *L'Amant*, p. 9). L'usage du passé composé inclut à la fois le passé et le présent et sert à exprimer une pensée de transformation : le passage de la jeunesse à la vieillesse, ou le sentiment d'être vieux quand on est jeune. Cette transformation est également évidente entre le temps du conte et le temps de la narration.

Le vieil écrivain raconte des histoires sur sa jeunesse en regardant les photos (Aktulum 2007, p. 241).

Si la relation entre un texte principal et un texte référent se situe au niveau du sujet, la « parodie » vient au premier plan. Dans ce cas, le sujet d'une œuvre est changé sans en changer le style.

Dans le cas où le texte de surface se vise lui-même avec un certain dédoublement ironique, nous avons affaire à l'auto-parodie, procédé auto-réflexif qui souligne la dimension de la littérature. Il y a parodie au second degré quand le « parodiant » P2^é évoque le "parodié" 1^é qui est aussi le « parodiant » P1^{ant} d'un autre texte de base P1^é. (Slott, 1985, p. 29)

Genette considère l'auto-parodie comme un genre difficile, voire impossible à réaliser : « *littéralement, « écrire à la manière de soi-même » ne signifie rien, ou plus exactement rien d'exceptionnel et donc de notable, le ; bien sûr, est plutôt d'écrire autrement.* » (1997, p. 210)

Dans *la Nuit sera calme*, Gary Romain parle de son enfance, des années de la Résistance, de ses déboires intérieurs, de sa mère, de ses relations avec les femmes qu'il a épousées, de sa vision du féminisme, de ses romans, de la manière dont il transforme les personnes qu'il rencontre en vie réelle en personnages romans, sa vision de la vie, de l'amour et de la politique. Il se plonge dans une conversation imaginaire avec François Bondy, témoin de sa vie ; Il s'interroge sur sa propre existence. Dans le roman, l'attitude humoristique de Gary est principalement tournée vers le « je » :

Je veux donc faire ici la part du feu pour que mon « je » brûle, pour qu'il flambe, dans ces pages, au vu et au su, comme on dit. « Je » me fait rire, c'est

un grand comique, et c'est pourquoi le rire populaire a souvent été un début d'incendie « Je » est d'une prétention incroyable. Ça ne sait même pas ce qui va lui arriver dans dix minutes mais ça se prend tragiquement au sérieux, ça hamlétise, soliloque, interpelle l'éternité et même le culot assez effarant d'écrire les Shakespeare (Gary, 2014, p.6).

Tout en se critiquant, Gary critique la condition humaine. « Je » inclut « nous ». La culture populaire détruit l'ordre du monde et la réalité en les faisant rire. Cela implique que tout est temporaire. Alors que Gary se moque de lui-même, il se moque également de l'homme qui prétend avoir de grandes idées et des forces obscures qui régissent le destin de l'homme.

Gary critique également les idées reçues de son époque ; psychanalyse, marxisme, existentialisme représenté par Sartre, il tourne le dos à des écrivains comme Camus, Kafka, Dostoïevski, Shakespeare, et critique le Nouveau Roman. Tout en critiquant, il établit des liens entre sa propre compréhension de la parodie et le monde carnavalesque, qui est une parodie de la vie quotidienne, née de la culture populaire. Selon lui, il est dangereux et même « maniaque » de se prendre au sérieux, de prétendre avoir des idées très importantes. Pour Gary, l'autobiographique n'a aucune valeur « testamentaire » ou « autocognitive » (Autrand, 1997).

L'auto-parodie apparaît chez Romain Gary à la fois comme une « auto-critique » et une hétéro-critique, plutôt qu'un genre, un procédé de réécriture pour ridiculiser le contenu d'une œuvre qu'il a écrite : " *La modernité est parsemée de mouvements critiques : mais ceux -ci sont avant tout politiques et spécialisés (hétérocritiques, non autocritiques).* » (Luigi Zoja, 2014, p. 155)

Raymon Queneau porte aussi un regard autoparodique sur son activité d'écriture dans *Exercices de style*. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Apostrophe » se lit : « *O stylographe à la plume de platine, que ta course rapide et sans heurt trace sur le papier au dos satiné les glyphes alphabétiques qui transmettront aux hommes aux lunettes étincelantes le récit narcissique d'une double rencontre à la cause autobusilistique.* » (Goto, 2008, p. 99)

Aktulum définit « pastische » comme suit :

les caractéristiques de langage et d'expression d'un auteur se réalisent en imitant ses mots. (...) Mais l'imitation ne doit pas se limiter à l'imitation stylistique ; Le contenu et le thème originaux d'un texte peuvent également être imités. (...) Avec la méthode de l'imitation, l'auteur peut imiter un genre littéraire, le style d'une œuvre originale. En plus de certaines caractéristiques stylistiques, des thèmes récurrents sont également rencontrés dans l'émulation. (Par exemple, dans le cas du genre épique, des combats et des événements extraordinaire, des dieux s'impliquant dans des combats, des descriptions d'armes, etc.) Les caractéristiques qui déterminent un auteur sont répétées et imitées. Encore une fois, si nous prenons le genre épique comme exemple, les motifs et les thèmes créés par l'auteur sont similaires à ceux de l'épopée. Bref, l'auteur essaie de « faire pareil ». L'émulation imite le style, pas le texte. Le style d'une œuvre, ou « expression » (idéolecte), est implicitement imité⁶. » (Aktulum, 1999, p. 133-134.)⁷

⁶ La traduction du turc faite par nous-mêmes.

⁷ La traduction du turc faite par nous-mêmes.

Genette se définit comme « *l'autopastiche comme genre ne pourrait consister qu'en auto-imitations volontaires* » (Genette, *Palimpsestes*, p. 205). « *Pour produire un autopastiche fidèle, un auteur n'a qu'à prendre n'importe quelle page de lui, déjà rédigée, pour plus de sûreté, hors de toute intention mimétique, et à l'intituler autopastiche.* » L'auto-pastique comprend une idée d'« imitation » (auto-imitation). Le poème de Verlaine *Paul Verlaine à A la manière* correspond à la définition d'un auto-pastique. Le poète fait une caricature de lui-même dans ce poème.

Verlaine utilise les assonances et rimes internes dans les premières lignes. Répète des sons similaires. Verlaine parle de son propre art d'écrire de la poésie dans ce poème. Le titre contient la notion de Verlaine d'être une quintessence de l'art d'écrire de la poésie. En utilisant le pronom à la première personne, il déclare être le sujet de l'énonciation, se référant à sa propre situation d'énonciation. « Le « je » se met en scène pour se donner à voir comme un autre qui est plus soi que lui-même. » (Dousteyssier-Khoze, & Place-Verghnes, 2006, p. 152). Verlaine écrit un poème reconnaissable par le lecteur, tout en imitant ridiculement ce qu'il a écrit auparavant. Le titre qu'il a choisi, la caricature stylistique sont les principaux éléments qui le guident. Le poème a un contenu autobiographique. « *Verlaine revient avec curiosité parfois panique sur les fautes qu'il a commises contre la loi, qu'elle soit sociale, morale ou poétique* » (Dousteyssier-Khoze & Place-Verghnes, 2006, p. 153). La parodie est une manière de « stigmatiser » ses crimes et méfaits contre la loi. La parodie est comme un miroir qui détruit sa propre image.

Dans les méthodes que Gérard Genette regroupe sous le titre de « transformations graves des textes principaux », le texte référentiel ou le sous-texte (hypotexte) n'est pas utilisé à des fins de divertissement ou de calomnie ; les conversions ne

sont pas effectuées dans une configuration de jeu. Il y a là de sérieux rapports de transformation et d'imitation.

Genette mentionne quelques méthodes dans *Palimpsestes* en quelques phrases. En fait, certains d'entre eux n'ont même pas un usage et une correspondance répandus dans le domaine littéraire. Certaines méthodes se rencontrent dans des contextes littéraires, bien qu'elles ne soient pas spécifiques à l'autobiographie ou à l'autofiction. Tout d'abord, rappelons une courte liste de méthodes ; alors arrêtons-nous brièvement sur quelques-uns qui ne peuvent être pertinents que pour l'autobiographie/ autofiction.

Transformations formelles : « traduction », « versification », « prosification », « transmétrisation », « transtylistisation » ; Il y a aussi les usages de « réduction », (comprend des sous-formes telles que « excision », « concision »), « augmentation », « transmodalisation ». Chaque méthode ouvre une sous-méthode avec le préfixe auto- : « auto-traduction » ; « auto-versification » ; « auto-transtylistisation », « auto-excision », « auto-concision » etc. (Aktulum, 1999, p. 142-143)

Transformations sémantiques : , « transdiégétisation » (comprend les sous-formes « transposition hétérodiégétique » et « transposition homodiégétique »). La « transmotivation » et la « transvalorisation » sont d'autres formes de transformation sémantique. (Aktulum, 1999, p.147-148)

A ces méthodes Genette ajoute de nombreuses autres méthodes dans *Palimpsestes* : par exemple « auto-continuation », auto-expurgation, auto-condensation, auto-adaptation...

Il cite ces usages en passant, alors qu'il se concentre sur la « parodie » et le « pastiche » dans *Palimpsestes*. Parmi les transformations formelles et la plus fréquemment utilisée figure la « traduction ». Les textes des *Essais* de Montaigne, les *Confessions* de Rousseau, les *Confessions* de Saint-Augustin et

de nombreuses catégories d'autobiographiques et d'autofictions mentionnés dans cette étude ont été traduits en turc et dans d'autres langues.

La réduction d'un texte (réduction ou augmentation et ses sous-types) est la dérivation d'un texte nouveau à partir d'un texte ancien. Ce processus implique une pensée de transformation, la transstylistation d'un texte : « *Un texte (...) ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre. (...) Réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte.* » (Genette, Palimpsestes, p. 402). Un certain nombre de modifications sont apportées lors de la génération du nouveau texte. Michel Tournier recourt à cette voie dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Il raccourcit l'histoire de Robinson Crusoé qu'il a écrite pour les enfants. Il supprime des thèmes tels que la sexualité et le désir. Il supprime les discours et les pensées philosophiques. La morosité de Robinson n'est pas mentionnée, seules des connotations implicites sont faites. L'auteur fait référence à la « simplification du contenu ». Son but est de faciliter la communication avec les enfants. Dans le premier roman l'usage du « je » est dominant, dans le second Robinson parle directement à la place du narrateur. L'auteur ne se livre pas à de longues descriptions, ne mentionne pas l'humeur de Robinson (colère, peur). Les phrases complexes sont simplifiées en étant exemptes de descriptions. Des mots plus simples sont choisis, la syntaxe est à nouveau simplifiée. En passant de l'usage de « je » à l'usage de « il », l'espace de représentation subjective de Robinson est restreint. Les transformations s'effectuent tant au niveau formel que contextuel (« transdiégétisation ou transposition homodiégétique »).

La transmodalisation, c'est « *le nom donné au mode de représentation d'une œuvre de fiction, narrative ou dramatique, et*

à un changement de modalité. Ici, les changements qui se produisent lors du passage d'un mode à un autre est discutés. Par exemple, les éléments stylistiques, spatiaux, discursifs, physiques, etc. qui émergent après qu'un roman soit adapté à la scène ou adapté au cinéma. » (Aktulum, 2007, p. 146).⁸ C'est là qu'intervient un changement de type ou de support. Les usages d'adaptation ou d'auto-adaptation appartiennent à cette catégorie. *Carmen* de Mérimée a été maintes fois adaptée à l'opéra ou au cinéma.

Ajoutons enfin ceci : « *Les changements qui se produiront dans l'acte lors du transfert d'une action d'une heure du conte à une autre heure du conte ou d'un lieu à un autre sont abordés sous le nom de « transdiégétisation ». La transformation narrative peut s'opérer de deux manières : la première est une « transformation anecdotique » (transposition hétérodiégétique), c'est-à-dire l'analogie thématique (ou distinction) entre l'action d'un texte et l'action de son sous-texte ; La seconde est la « transformation éghistorique » (transposition homodiégétique), c'est-à-dire le fait que l'auteur donne son sens thématique à une œuvre entièrement écrite auparavant. »* Vendredi de Michel Tournier, réécrit le Robinson Crusoé de Daniel Defoe ; L'Amant de la Chine du Nord de Duras, qui réécrit l'Amant, se prête à être évalué selon ces catégories. L'hypotexte de Patrick Chamoiseau, L'Empreinte à Crusoé est encore une sorte de robinsonade. L'auteur s'inspire à la fois de Daniel Defoe et, en particulier, de Michel Tournier. Il réécrit lui-même l'histoire. Elle est répétée en parallèle avec l'utilisation d'une transposition homodiégétique quotidienne. Outre les similitudes, il existe de nombreuses différences entre les deux ouvrages : « *Partiellement, d'après la terminologie de Genette, l'œuvre de Patrick Chamoiseau constitue une transposition hétérodiégétique de Robinson Crusoé et de Vendredi....* » (Masłowski, 2015).

⁸ La traduction du turc faite par nous-mêmes.

La transmotivation est la substitution d'un motif à un autre. (Par exemple, remplacer un motif passionnel par un motif politique). Un motif peut être inséré là où le sous-texte ne couvre pas ou ne spécifie pas, ou un motif dans le sous-texte peut être supprimé et la présence d'un autre motif dans le texte principal peut être suggérée. La transvalorisation, en revanche, est la destruction complète de la valeur ou du système de valeurs, qui est explicitement ou implicitement attaché à une action ou à un ensemble d'actions (par exemple, la destruction de la séquence d'actions, d'attitudes, de sentiments, de caractérisations qui définissent le caractère d'un roman) et le remplacer par quelqu'un d'autre(s). Alors qu'un roman ou un poème est doté d'un système de valeurs de haute qualité dans un texte épique, il peut être doté de nouvelles valeurs dégradantes dans un texte principal au stade de la réécriture. (Aktulum, 2007, p.148)⁹

Voltaire, dans sa tragédie *Rome sauvée ou Catilina*, s'est inspiré des discours de Cicéron intitulés Catilinaires. Voltaire l'imitera dans quelques tirades. Cependant, Voltaire met en scène un homme d'État, et non un philosophe ou un orateur, malgré quelques similitudes et tentatives d'imitation. Dans ses pièces, il ne s'inspire pas d'écrivains anciens ou d'écrivains traitant de sujets similaires à son époque, mais les réécrit en les transformant. Cela change à la fois la structure et le sens. Les gens adoptent une nouvelle attitude dans le nouveau contexte. Il change les motifs qui mobilisent les gens selon le sujet et le message qu'il veut donner. Ainsi, il évite de faire une copie des modèles anciens (anciens) qu'il a inspirés, et

⁹ La traduction du turc faite par nous-mêmes.

évite de raconter les événements anciens tels qu'ils sont. Elle change les événements, les personnes, les motivations qui les émeulent : « *Toute mise en scène d'un événement ou d'un personnage historique conduit nécessairement à une réinterprétation porteuse d'une nouvelle signification. (...) Voltaire, comme tout autre auteur, opère une transvalorisation des personnages historiques qu'il re-met en scène.* » (Očenáš 2015, p.5)

Chaque opération de réécriture et méthode adoptée repose sur la mise à jour d'un hypotexte dans un nouveau contexte en fonction du message visé. La mise à jour oblige à observer une série de transformations formelles et sémantiques. Qu'il s'agisse d'un ouvrage biographique, autofictionnel ou autre, chaque auteur s'approprie les éléments qu'il cite, quelle que soit la méthode qu'il utilise. Chaque citation, activité de réécriture contient une idée de « auto - (soi). « *Auto-n'est pas lié au fait de l'identité du sujet et de l'objet, mais à un déterminant possessif qui renvoie au sujet.* » (Dugas 1992, p. 20-29). Un auteur parle de lui-même et transforme à sa manière l'élément qu'il cite. Toutes les formes de méthodes intertextuelles préfixées par auto- ont une telle signification.

Modiano est un auteur de citations et de références. L'une des principales références de ses romans est sa propre autobiographie. La réalité dont Modiano a été témoin est reconstruite et répétée dans ses récits. L'autoréférence est également un trait distinctif de ses romans. Son autobiographie est pleine de références intertextuelles. Il est donc nécessaire de dresser une liste des références intertextuelles dans les romans de Modiano et d'identifier ensuite les pratiques qui correspondent à l'intertextualité. A ce stade de notre étude, nous tenterons de révéler le contenu du « cabinet de curiosités » de Modiano en tant que métaphore. Nous allons catégoriser les références

intertextuelles ou auto-textuelles non seulement d'un point de vue stylistique, mais aussi d'un point de vue thématique.

CHAPITRE III

CABINET DE CURIOSITES CHEZ PATRICK MODIANO

Patrick Modiano est une figure connue du monde littéraire français. Les œuvres de Modiano sont un mélange harmonieux d'autobiographie et d'autofiction. Modiano non seulement raconte ses vécus, mais les garde, comme un bibliophile dans son cabinet de curiosités. Ce chapitre vise à mettre en lumière certains aspects de la passion de Modiano pour la lecture et l'écriture. Cette passion se manifeste par une relation étroite et visible dans l'ensemble de l'œuvre de Modiano. En examinant les origines de son enthousiasme littéraire, nous pourrons analyser comment sa bibliothèque personnelle qui ressemble métaphoriquement à « un cabinet de curiosités », est devenue une partie intégrante de son identité personnelle et de sa créativité littéraire. En analysant cette relation, nous pouvons commencer à comprendre comment les lectures de Modiano influencent sa voix littéraire et comment elles continuent à former sa vision du monde qui l'entoure à travers ses vécus.

Patrick Modiano est une personne mélancolique. Ce caractère mélancolique est fortement lié aux vécus pendant son enfance et le début de sa jeunesse. Ses parents l'ont beaucoup négligé pendant son enfance et cela explique sa mélancolie. Modiano, surtout à cette époque, ne se sentait à sa place nulle part. Dès lors, il se réfugiait dans sa solitude et dans ses livres. L'éloignement de ses parents et la mort de son frère ont créé un profond sentiment de deuil et d'isolement dans sa vie. Ce sentiment de mélancolie ne se reflète pas

seulement dans la vie personnelle de Modiano, mais influence également ses œuvres. De ce fait, ses œuvres traitent souvent des thèmes de la solitude, de la nostalgie et de la fascination inévitables du passé en s'inspirant de ses vécus. Cette mélancolie constante a également conduit Modiano à se plonger dans la lecture. Il a consacré son temps et son attention aux livres comme un moyen de faire face et de comprendre sa vie et ses émotions. Modiano reflète souvent ces thèmes et il offre aux lecteurs une fenêtre sur sa contemplation et son introspection. La lecture était donc pour lui fondamentalement indispensable tout au long de cette période.

Dans son roman autobiographique *Un pedigree*, il raconte sa vie jusqu'à l'âge de vingt ans. Il s'étend longuement sur ses engagements littéraires durant cette période et cite plusieurs auteurs et œuvres allant du Dernier des Mohicans aux Illusions perdues. « *Dans les périodes de chaos que furent mon enfance et mon adolescence, passées en pension, la lecture était mon seul oxygène* » (Cosnard, 2011, p. 25.) précise-t-il dans l'un de ses interviews.

Robert Burton affirme dans son livre intitulé *Anatomie de la mélancolie* qu'il existe un lien étroit entre la mélancolie et la lecture, car il indique que la lecture est le meilleur moyen de s'éloigner de la mélancolie. (Crignon, 2006, p.235). Cette mélancolie affecte surtout les personnes qui souffrent de solitude et de trauma et qui sont témoins des événements tragiques de leur époque. Quant à Modiano, il est indéniable que c'est un écrivain mélancolique, tant par ses romans que par la personnalité qu'il reflète. Il est tout à fait possible de comprendre cela à partir de ses romans dans lesquels le thème de la mélancolie revient comme leitmotiv. Certes, la solitude, qui en est le germe, le tourmente durant son enfance et son adolescence. Cette âme mélancolique est, semble-t-il la source

d'inspiration de l'écriture de Modiano. La raison en est que l'écrivain comble l'absence de ses parents et de son frère par l'intermédiaire des livres depuis son plus jeune âge. La lecture devient donc une passion pour lui et lui permet d'écrire ses romans, d'enrichir leur contenu grâce à son vaste éventail de lectures. Les livres font partie des lectures de l'auteur. Il peut s'agir, à nos yeux, d'une « autobiographie livresque » vu le nombre des livres auxquels Modiano fait référence explicitement ou implicitement dans ses romans ; ils construisent le fond de ses récits. Par conséquent, on pourrait affirmer que Modiano possède une mémoire mélancolique et son écriture intertextuelle découle de cette mémoire mélancolique parallèlement à la définition de Samoyault : « *l'intertextualité est le résultat technique, objectif du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture* » (2001, p. 50).

L'émergence du concept de « cabinet de curiosités » a une longue histoire qui remonte à l'Antiquité. Depuis sa naissance, l'être humain est curieux de tout ce qui l'entoure et cherche sans cesse à en découvrir les mystères. Plus on apprend, plus on découvre l'infini de la connaissance. Pour l'homme, apprendre devient une passion qui provient souvent de la solitude ou d'une quête. Dans l'Antiquité, savoir, connaître et découvrir peut être considéré comme une source de bonheur. Ce faisant, ils constituaient un trésor de connaissances, comme les grands classiques intellectuels de l'Antiquité. Les héritages du monde antique, dont la plupart ont disparu pour diverses raisons, se sont diversifiés au cours de la période de la Renaissance. Les bibliothèques ont continué à être gouvernées par des royaumes et des empires comme dans les temps anciens. Cependant, à l'époque de la Renaissance, le concept de bibliothèque s'est un peu généralisée et personnalisée en raison de l'augmentation du bien-être humain. L'émergence du terme de « cabinet de

curiosités » a vu le jour à cette époque. (Davanne & Fleurent, 2011, p.45). Alors que l'objectif à l'époque était de contribuer à la connaissance et au développement du monde, le sens et le contenu de ce concept se sont actualisés au fil du temps.

Ce concept, qui contribuait autrefois à l'accumulation des savoirs et à la passion du collectionneur, peut aujourd'hui être utilisé dans un autre cadre. En utilisant ce concept comme « métaphore », nous explorerons comment la collection de livres et d'autres documents d'un auteur, y compris des bottins, des agendas, des cahiers de notes, des magazines, des photographies, des affiches de films et des paroles de chansons, détermine son style d'écriture et ses thèmes de travail. À nos yeux, le mode de vie de Modiano et sa passion pour les livres peuvent être reliés au concept de cabinet de curiosités.

Pour définir plus précisément ce terme, revenons sur les définitions dictionnairiques de ces deux mots : « *curiosités* » au pluriel est un mot qui vient du latin s'explique *par* « *la qualité de quelqu'un ayant le désir de connaître, de savoir* » (Dictionnaire Larousse) : en d'autres termes ce qui retient l'attention, l'intérêt. Quant au cabinet, c'est « *une pièce réservée au travail intellectuel* » (Dictionnaire Larousse).

Le cabinet de curiosités est un lieu où quelqu'un de bien instruit et intellectuel accumule d'objets singuliers et de diverses provenances relatives au passé, à l'histoire naturelle, à la science, à l'art ou à la littérature. Ce concept qui est l'ancêtre des musées sert à découvrir et comprendre le monde grâce à la collection faite (Davanne & Fleurent, 2011, p. 45-65). Selon cette définition, les livres sont une sorte de « cabinet de curiosités » pour les auteurs qui les utilisent et y font référence dans leurs propres œuvres. Comme dans le cas de Saint-Augustin, certains livres influencent le mode de vie des écrivains. On pourrait dire que la métaphore de la

bibliothèque de Borges est presque synonyme de cabinet de curiosités. Dans les deux cas, il s'agit de sources où les écrivains puisent leur inspiration et rassemblent les matériaux nécessaires afin de créer leurs propres livres (Sfez, 2008, p.10). Modiano donne à ce concept une fonction supplémentaire : pour lui, le cabinet de curiosités sert à fuir la mélancolie et la solitude et à se réfugier dans l'écriture.

Robert Burton, dans son œuvre *Anatomie de la mélancolie*, affirme que la lecture est le moyen le plus efficace d'échapper à la mélancolie. Il décrit l'individu mélancolique comme quelqu'un qui intérieurise toujours ce qu'il lit. Il explique que la source de cet état concerne l'excès de lecture et de méditation. De plus, Burton considère la mélancolie comme une maladie causée par cet excès, mais il propose comme remède d'écrire et d'articuler ce que l'on a lu. Il insiste sur le lien direct entre la mémoire et l'utilisation de citations, en particulier sur la façon dont la mémoire choisit certains auteurs à rappeler. Tout au long de son livre, Burton utilise fréquemment des citations, réfléchissant et adoptant les idées des auteurs qu'il admire. Ainsi, Burton ne se contente pas de discuter des causes de la mélancolie, il crée également un réseau intertextuel dans son livre, en tissant à la fois des citations et des références à des œuvres antérieures et à des écrivains qu'il apprécie (Burton, 2000, p.52).

Selon les quelques définitions proposées à propos des relations entre la mélancolie et la lecture, on peut en déduire que : les personnes mélancoliques et solitaires choisissent la lecture comme un rempart au trauma qui les traverse. Cette situation peut finir par se transformer en une sorte d'autodépréciation chez le mélancolique car il lit et réfléchit beaucoup. Le recours très fréquent à la citation est un signe de cette autodépréciation. L'emploi des citations reflète le désir de l'auteur de combler la solitude en citant les auteurs

anciens, comme l'a fait Montaigne au XVI^e siècle. L'autodépréciation qui est une forme exagérée d'autocritique (Dictionnaire Larousse) et cette idée de critique pousse l'homme à réfléchir sur ce qui se passe autour de lui et donc il cherche des solutions afin de dépasser ces troubles. L'individu qui veut s'éloigner de cette situation peut se consacrer à la lecture ou à la collection de quelque chose. Le but du cabinet de curiosités est donc d'encourager ou de nourrir cet état mélancolique.

En ce qui concerne l'intertextualité, considérée comme un processus de transformation de l'écriture issu de la lecture, elle se transforme en un art d'écrire sur le « moi » pour des auteurs comme Modiano. Chaque individu possède en effet les échos d'autres voix qui nous influencent de diverses manières. En fait, c'est une manière de combler le vide créé par la solitude. Un livre ou un autre objet accumulé devient donc une partie de la vie de l'auteur, un complément à son identité. (Sfez, 2008, p.10). Le contenu du cabinet de curiosités affecte non seulement sa personnalité mais aussi détermine également son style d'écriture.

Le cabinet de curiosités est le symbole d'un lieu de mémoire et d'une source d'émerveillement qui trouve un écho profond dans la curiosité humaine. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'habitude de constituer un cabinet de curiosités sous forme de livres remonte à la Renaissance. Montaigne décrivait sa bibliothèque comme un refuge isolé où il s'adonnait au savoir universel et cherchait à échapper aux difficultés du pouvoir. (Bonnefon, 1895). Il a accumulé des livres qui ont servi de base à ses *Essais* : « *La forme de ma bibliothèque est ronde et n'a de rectiligne que ce qu'il faut à ma table et à mon siège, et elle m'offre dans sa courbe, d'un seul regard, tous mes livres rangés sur cinq rayons tout autour* » (Montaigne, 2009).

Sa bibliothèque est un refuge pour lire et écrire librement afin de rendre son monde intelligible :

Je passe dans ma bibliothèque et la plupart des jours de ma vie et la plupart des heures du jour [...] Je suis au-dessus de l'entrée et je vois sous moi mon jardin, ma basse-cour, ma cour et dans la plupart des parties de la maison. Là je feuillette tantôt un livre, tantôt un autre, sans ordre et sans dessein ; tantôt je rêve, tantôt je note et je dicte, en me promenant, mes rêveries que je vous livre.
(Montaigne, 2009).

L'auteur, passionné de lecture, se construit un refuge sous la forme d'une bibliothèque où il s'interroge sur son rôle dans le monde, exprime sa vision du monde et construit son propre univers imaginaire. À partir des livres qu'il a lus, l'auteur constitue son propre cabinet de curiosités. Au fil du temps, la bibliothèque, en d'autres termes le cabinet de curiosités livresque, devient une vaste source de référence qui sert à écrire. Ce que Montaigne dit à propos de sa bibliothèque nous fait penser à *La bibliothèque de Babel* de Borges.

Depuis l'Adam premier qui vit la nuit et le jour et l'image de main, les hommes rédigèrent et fixèrent sur la pierre d'abord puis sur métal, sur parchemin, sur papier, tout ce que cercle la terre ou façonne le rêve. Voici leur travail : la Bibliothèque. (Borges, 1989, cité par Cadava & Vinsonneau, p. 204-222).

Partant de ce point de vue, on pourrait dire que Jorge Luis Borges compare l'acte d'écrire à une bibliothèque qui contient tous les livres possibles dans le monde.

La bibliothèque fictive de Borges symbolise la notion selon laquelle une personne peut atteindre la transcendance en articulant des connaissances issues de son monde

imaginaire. Dans ce contexte, la bibliothèque ou le cabinet de curiosités livresque sert à représenter le microcosme de l'auteur entouré de livres. Chaque élément de cette bibliothèque fait partie intégrante de l'identité de l'auteur et détermine sa vie, son état d'esprit et, en fin de compte, son écriture.

De nos jours, le concept de « cabinet de curiosités » peut être utilisé comme une métaphore de ce qui constitue l'essence et l'univers du roman. Un cabinet de curiosité, bibliophilique personnel, est toujours un potentiel réservoir de références dynamiques pour l'écriture. Ce cabinet est, en effet, composé d'idées qui viennent d'horizons divers, y compris des œuvres d'auteurs que l'écrivain admire. Comme c'est le cas chez Montaigne, comme chez plusieurs autres écrivains et lettrés, la bibliothèque est la source d'inspiration et de références. Le voyage à travers leurs bibliothèques permet d'envisager les multiples variétés du rapport paradoxal, entre réalité et fiction, mémoire et création, écriture et réécriture, propositions et contre-propositions, que les « auteurs » entretiennent avec les livres des autres: ceux de « leur » bibliothèque (celle qu'ils possèdent, ou celle qui est leur référence imaginaire, le réservoir où ils puisent), ceux des bibliothèques dont ils sont les hôtes familiers, mais parfois rebelles ou critiques, ceux des bibliothèques à la fois réelles et inventées qu'ils inscrivent dans leur fiction. (Nédelec, 2009, p.1) Les livres sont donc un élément vital qui entoure la vie, les pensées et les rêves de tous les écrivains et les affectent radicalement.

La bibliothèque est une sorte d'abri matériel et mental qui révèle la pensée à travers la lecture et la mémoire. Considérée comme un élément du cabinet de curiosités, une bibliothèque, en tant que lieu clos rempli de mots silencieux, représente un travail qui résulte d'un procédé de mémoire. Dans cette

bibliothèque, la mémoire range les livres les plus effectifs dans le premier rang et elle en tire souvent des références.

La bibliothèque est le réservoir du passé, elle abrite plusieurs indices des expériences et des lieux traversés par les auteurs. La bibliothèque par l'intermédiaire des livres pousse l'homme à un voyage vers le passé. De ce point de vue, le passé ressurgit largement à travers les livres accumulés dans la bibliothèque, comme il revient aussi comme un thème dans les romans autobiographiques et autofictifs à travers des relations intertextuelles.

Le passé est un thème omniprésent dans l'œuvre de Modiano. En abordant ce thème par le biais de ses romans, Modiano fait revivre son passé, mais il le critique également, sans oublier de mentionner les livres et les magazines qu'il a lus. Dans ses romans, il exprime naturellement sa propre vision du monde par rapport à la réalité dans laquelle il vit et critique également son époque.

Ses livres sont également des outils qui permettent à Modiano de revisiter ses vécus. Il revit son passé à travers des textes autoréférentiels et insère dans ses romans des auteurs et des livres qui ont marqué sa vie. Modiano est souvent comparé à Proust considéré comme la référence en matière d'écriture sur la mémoire. Dans les entretiens et les articles consacrés à Modiano, il est souvent considéré comme le « Proust » de notre époque. Son approche de la mémoire dans ses romans présente des traits similaires aux procédés de Proust. Bien que Modiano ait été influencé par Proust, il est évident qu'une étude approfondie de ses romans révèle que sa manière de traiter la mémoire est tout à fait unique.

Proust évoque ses lectures d'enfance dans la préface de la traduction *Sésame et les lys* de Ruskin. Alors qu'il se trouvait dans la bibliothèque du prince de Guermantes, une série de réminiscences vient éclairer la scène du « Temps

retrouvé ». On y découvre que le narrateur entre dans la bibliothèque, voit un exemplaire de *François le Champi* de Georges Sand et se rappelle l'avoir lu à sa mère et à lui-même son « moi ». En effet, ce livre appartient à une partie de l'identité du narrateur et constitue un fragment de son passé. Grâce à cette lecture, le narrateur pénètre dans une dimension de réminiscence et établit une relation entre le passé et le présent (Sfez, 2008, p.9-19).

Modiano, qui considère Proust comme l'un de ses maîtres, se souvient de son passé de la même manière que Proust à travers les livres qu'il lit. Il invite le lecteur à participer à ce processus de réminiscence. Alors que Proust revisite les moments heureux de ses souvenirs grâce aux livres. Contrairement à Proust, Modiano évoque toujours ses « temps malheureux » à travers les fragments de réminiscence qu'il traite de son passé dans ses romans.

Contrairement à Proust, Modiano n'accorde pas à ses héros le bonheur d'un « temps retrouvé ».

Le vécu total ne revient jamais. Des bribes du passé flottent dans la mémoire des personnages qui échouent à les réunir. Les revenants de Modiano ne disposent que d'une mémoire lacunaire. (...) Pourtant il s'obstine, comme tous les personnages de Modiano, tiraillés entre mémoire et oubli, incapables d'atteindre tout à fait l'un ou l'autre, incapables donc de se libérer de son passé (Butaud, 2008, p. 34).

À l'instar de Proust, Modiano interroge son état de mémoire à travers le titre d'un livre qu'il trouve à la bibliothèque. En fait, Modiano est bien loin de vouloir se souvenir de son passé, mais les rencontres et les situations l'obligent à se souvenir. Il ne peut toujours pas le faire de sorte

que ces fragments ne peuvent jamais se transformer en un souvenir complet et réel.

Aujourd’hui, je n’ai plus peur de ce carnet noir. Il m’aide à me pencher sur le passé et cette expression me fait sourire. C’était le titre d’un roman : *Un homme se penche sur son passé* que j’avais découvert dans la bibliothèque de la maison – quelques rayonnages de livres, à côté de l’une des fenêtres du salon. Le passé ? Mais non, il ne s’agit pas du passé, mais des épisodes d’une vie rêvée, intemporelle, que j’arrache, page à page, à la morne vie courante pour lui donner un peu d’ombre et de lumière. Cet après-midi, nous sommes au présent, il pleut, les gens et les choses sont noyés dans la grisaille, et j’attends avec impatience la nuit où tout se découpera de manière nette, grâce aux contrastes justement de l’ombre et de la lumière (Modiano, 2012, p. 31).

Les carnets constituent un autre élément essentiel du cabinet de curiosités de Modiano. Les notes écrites dans ces carnets sont généralement une source d’inspiration pour les romans de l’auteur. Grâce à ces carnets, qui lui permettent de réaliser un processus d’auto-réminiscence, l’auteur voyage vers son passé. Il se penche sur ses vécus, qui ressurgissent dans les livres, et y découvre des reflets de lui-même. Lorsque l’auteur commence à lire, il s’engage dans un processus de réminiscence du passé. Il note méticuleusement les phrases qui évoquent ses vécus. Cette technique est utilisée dans le roman de Maurice Constantin-Weyer *Un homme se penche sur son passé* en citant le titre du livre qu'il a lu dans son enfance. En effet, dans son roman, Constantin-Weyner reflète le processus de réminiscence lorsqu'il voyage dans le passé, en introduisant des éléments autobiographiques comme le fait

Modiano. Constantin-Weyner dégage réminiscences personnelles en mettant en effet relief sur les moyens de déplacement du héros narrateur. (Fabre, 2011, p. 66).

Modiano établit ici un lien avec ce roman qu'il a lu et invite le lecteur à un dialogue qui relève d'une double rencontre comme Proust qui recourt également à un tel procédé ainsi que l'a souligné Anne-Claire Gignoux :

On peut donner l'exemple des citations de Proust dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon. Mises en évidence comme la voix d'autrui par les italiques, ces citations collées prouvent l'hétérogénéité énonciative du texte. L'émotion de l'art, pour le lecteur, c'est alors cette double rencontre : celle de l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue (2006, p.151-152).

Gignoux aborde ici l'hétérogénéité de l'énonciation du texte, en soulignant les citations utilisées par Proust. Elle indique qu'il y existe un double effet de rencontre pour l'auteur. Le premier est la rencontre avec l'auteur lors de la lecture de ce livre et le second est la rencontre lors de l'écriture. Dans cette deuxième, l'auteur dialogue avec un livre qu'il a déjà lu, dans son propre univers de pensée. Il le transpose dans son écriture à travers une relation intertextuelle.

On peut ainsi en déduire que la mémoire, en tant que dispositif, possède une place virtuelle pour les images ou les mots. Cette bibliothèque, étant construite comme un lieu de mémoire, elle devient un instrument de remémoration. Elle est particulièrement adaptée aux processus d'écriture d'un palimpseste. La bibliothèque (imaginaire) fonctionne comme un rhizome d'où surgissent des lectures qui sont ensuite

réinventées. Une écriture palimpseste (où dans laquelle nous faisons une allusion à l'intertextualité de Genette) se compose de traces, de lignes, de strates. Cela signifie que l'écriture palimpseste est stratigraphique à travers la bibliothèque à l'image de l'écrivain ou dans le sens réel.

Le cabinet de curiosités livresque autrement dit le cabinet de lecture ou la bibliothèque privée est une sorte d'autoportrait de l'écrivain. Ce cabinet est vivant, multiforme et en perpétuelle transformation, à l'image de l'univers romanesque de l'écrivain. Chaque objet du cabinet de curiosités peut contribuer à cette phase de production, de reproduction de l'auteur. Une bibliothèque privée est une sorte de cabinet de curiosités pour chacun, car elle révèle l'identité, les goûts et les affinités d'une personne. La collection du cabinet de curiosités d'un livre peut définir l'identité de l'auteur et donner de son caractère au fil du temps. Les genres littéraires tels que l'autobiographie ou l'autofiction sont étroitement liés à l'identité de l'auteur, comme le signale Philippe Lejeune. Un cabinet de curiosités littéraires permet des acquisitions et des emprunts continus de la part de l'écrivain, dont les livres sont des repères du vécu et des lieux rencontrés dans un univers intertextuel. Au fil du temps, cette identité accumule les traces de ces lectures et devient une composante essentielle de l'écriture palimpseste de l'auteur (Sfez 2008, p.9-19).

L'idée est ici de démontrer qu'une bibliothèque est le reflet des livres lus en mettant en scène les voyages imaginaires entrepris dans un roman. L'identité se construit à travers des fragments de romans lus partiellement oubliés ou redécouverts. Ainsi, chaque livre de la bibliothèque devient un aspect de l'identité en permettant au cabinet de curiosités de nous révéler ou de nous guider vers le « moi » d'un écrivain à travers les lectures. De ce fait, c'est le fil conducteur

de son identité qu'il peut ainsi s'efforcer de retrouver au cours du processus de production des romans (Sfez, 2008, p.4).

On pourrait dire que la définition de l'autobiographie et de l'autofiction couvre le monde intérieur de l'écrivain, de sorte que ces deux genres semblent éviter la référence livresque, puisque la vocation de l'écrivain est de raconter son monde intérieur d'une manière explicite pour le lecteur par le biais de ces références. Puisque ces deux genres sont rétrospectifs par la démarche de la mémoire, il est donc naturel que dire le monde intérieur peut souvent rencontrer des textes déjà écrits et déjà lus au travers d'une bibliothèque déjà construite par l'écrivain qui s'explique ses vécus en répétant, en citant ou en faisant allusion à d'autres textes afin de dévoiler son monde intérieur en une vaste bibliographie. Comme l'a souligné Sophie Rabau, dire le monde c'est dire la bibliothèque. Modiano est un auteur qui dit son monde intérieur en disant sa bibliothèque. Parallèlement à cette idée, on pourrait dire que lorsque Modiano dit son monde intérieur, il dit en même temps sa propre bibliothèque. (Rabau, 2002, p.191). Considérant le rôle des références livresques dans l'autobiographie et l'autofiction, il faut souligner que l'écrivain pourrait avoir le but d'unir ses vécus et ses expériences livresques. C'est ainsi qu'il nous livre des connaissances ou des imaginations transmises par des livres. (Rabau, 2002, p. 200).

Le cabinet de curiosités entretient également une relation directe avec la mémoire puisqu'il s'agit d'une écriture rétrospective. Par conséquent, nous pouvons établir un lien entre les livres lus, la mémoire et l'identité dans une autobiographie et une autofiction. Le résultat est une identité palimpseste et il nous amène à découvrir les éléments intertextuels dans ces écrits auto-réflexifs.

Sartre aussi partage la même idée quand il écrit dans son autobiographie « *Les mots* » que la bibliothèque donc les livres qu'il renferme sont une sorte de peau pour son autobiographie (Sfez, 2008, p.7)

Les livres portent des strates du passé et c'est ainsi qu'ils deviennent un palimpseste pour une réécriture juxtaposant des allusions, des citations, des pastiches etc. Ce caractère palimpseste permet de mettre en évidence une mosaïque dans l'écriture. Ce caractère devient évident grâce à une identité palimpseste. L'identité palimpseste, qui pointe en quelque sorte vers une vie intertextuelle, n'est pas singulière, mais plutôt plurielle. C'est la raison pour laquelle on peut considérer cette idée que la vie et le texte ne sont pas deux entités séparées. De ce fait, nous dévoilons l'univers romanesque autobiographique et autofictif à partir de cabinet de lecture et des vécus. Nous pouvons donc en déduire que le cabinet de lecture ou cabinet de curiosités livresque forme un territoire hybride d'écriture utilisé afin de relater les vécus et la fiction de l'écrivain.

L'écriture est le reflet d'un acte d'imaginer. Selon Foucault, « pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire ». Nous pouvons donc déduire que la lecture fonctionne comme un catalyseur de rêves et qu'elle est à l'origine de la création littéraire. Foucault suggère en outre que l'imagination ne consiste pas à forger un nouveau monde alternatif à notre monde réel, mais plutôt à reproduire ou à recomposer ce que nous avons lu. C'est donc comme une alternative à notre monde réel que l'auteur reproduit ou recompose ce qu'il a lu. « *Dès lors, le point de départ du rêve n'est pas le monde qui contiendrait des objets que nous refusons de voir, mais la bibliothèque dont les livres vont susciter nos rêves* » (Rabau, 2002, p. 183).

À partir du discours de Foucault, les références livresques créent pour nous un monde alternatif par rapport au monde réel. L'imaginaire se loge entre les lectures et les vécus. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel donc les vécus, il s'établit entre les signes, de livre en livre, grâce aux relations intertextuelles tissées et à l'insertion dans le réseau déjà écrit. L'écrivain peut utiliser tous les livres rêvant, rêvés, repris, fragmentés, déplacés, combinés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir. (Rabau, 2002, p. 186). Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi Foucault insiste sur le fait qu'en écrivant ses romans, un auteur doit faire appel à son imagination, ce qui lui permet d'utiliser des livres existants de la manière qu'il choisit pour les incorporer dans ses écrits.

L'intertextualité joue un rôle important dans la création de cette imagination. À ce stade, les livres du cabinet de curiosités participent effectivement au processus d'écriture en se mêlant à la dimension infinie de l'imagination. On peut affirmer que la contribution des livres déjà lus sur la formation de la pensée humaine, et par conséquent sur le « moi », est le plus évident dans les textes autobiographiques et autofictionnels. Cette situation montre clairement au lecteur le rôle du cabinet de curiosités dans les textes autobiographiques et autofictionnels. Il est donc essentiel de souligner à nouveau que la mémoire joue un rôle déterminant dans l'intégration de cette relation intertextuelle dans le processus d'écriture.

Pour résumer brièvement, on pourrait dire que les romans qui reflètent le monde intérieur à la première personne du singulier font souvent référence à d'autres livres du cabinet de curiosités par le biais de relations intertextuelles qui révèlent une imagination inspirée par une collection de lectures. Cela facilite, de la part de l'auteur, une narration

hybride et dynamique axée sur la recherche d'images provenant de cette bibliothèque imaginaire. La dynamique intertextuelle en jeu ici consiste donc en la constitution du texte par l'imagination. Celle-ci agit comme un complément à des mémoires fragmentaires.

Au début de ce chapitre, nous avons souligné que le cabinet de curiosités est apparu pour la première fois en Italie sous la forme d'un « *studioli* » qui était une sorte de salle d'étude où les gens passaient du temps avec les choses qui les intéressaient pour se débarrasser des troubles de l'époque et même créer une collection. En effet, nous voyons aujourd'hui que ce concept n'a pas beaucoup changé par rapport à son sens d'origine. En revanche, on pourrait dire que le « *studioli* » dont il n'existant qu'un nombre restreint et qui était considéré comme un luxe à l'époque de la Renaissance, est désormais accessible à tous ceux qui ont un bagage intellectuel. Le « *studioli* », en d'autres termes, le cabinet de curiosités devient un lieu de repos intellectuel et de contemplation qui plonge ceux qui, y ont recours dans une atmosphère à la fois universelle et intime. Le renfermement des individus sur eux-mêmes face aux négativités vécues à l'époque les a rendus mélancoliques (Davanne & Fleurent, 2011, p.46-52).

Comme nous l'avons souligné plus haut, à l'origine de cette idée, il s'agissait de la mélancolie. C'est aussi le cas de Patrick Modiano. Il aussi a une raison mélancolique de se retirer dans son cabinet de curiosités comme il le mentionne dans son roman *La place de l'étoile* : « *Ma mélancolie était proverbiale dans les colonnes de la presse du cœur.* » (Modiano, 1968, p. 17). De même, c'est lorsque nous avons commencé à travailler sur le parcours littéraire de Patrick Modiano que nous avons commencé à envisager un tel concept du point de vue de l'écrivain. L'univers des romans de Modiano est

construit autour de son moi, de sa solitude, de son monde intérieur, de ses vécus. Dans ce cas, le cabinet de curiosités sert de refuge pour Modiano, un refuge dont l'écriture constitue l'élément essentiel. Le cabinet de curiosités contient des livres, source des éléments de référence qui définissent son « moi » et divers objets qui lui permettent de se souvenir de son passé : agendas, adresses, annuaires téléphoniques, etc.

Grâce aux entretiens avec Modiano et à ses romans, on sait qu'il entretient une grande passion pour la lecture depuis l'enfance. Modiano lisait pour échapper à lui-même, à ses problèmes familiaux, à sa solitude et aux troubles de son époque. Il a ainsi créé son propre cabinet de curiosités. Modiano a rempli ce cabinet de livres et d'objets qui lui ont servi non seulement de refuge imaginaire, mais aussi de base pour les romans qu'il a écrits ou qu'il envisageait d'écrire. Il construisait ses romans à partir des éléments qu'il lisait et collectionnait, ce qui donnait lieu à une structure hybride perceptible à travers une perspective intertextuelle. Son cabinet de curiosités permet un dialogue constant avec les récits d'autres écrivains et ouvre une fenêtre sur le monde intérieur de Modiano.

En effet, Modiano est un grand lecteur. C'est un écrivain érudit et cultivé, un collectionneur de livres et un connaisseur avisé de la littérature. A l'évidence, les romans de Modiano incorporent fréquemment des emprunts aux œuvres d'autres écrivains. Ainsi, il cite souvent d'autres auteurs et intègre ces citations dans ses récits. Par conséquent, l'intertextualité apparaît comme une caractéristique de son style d'écriture. Les livres et les objets rassemblés dans son cabinet de curiosités servent de sources à son imagination littéraire. La présence de livres et d'objets dans ce cabinet est étroitement

liée au concept de mélancolie comme nous l'avons souligné en détail.

La mélancolie incite Modiano à accumuler les livres et à trouver le plaisir de l'écriture. En effet, collectionner et écrire des livres est en quelque sorte une forme de thérapie pour lui. Il a ainsi poursuivi son ambition de décrire ses autobiographies rêvées. Comme il le mentionne dans la préface de ses *Romans* lorsqu'il écrit, il adopte une approche d'autobiographe rêveur (Modiano, 2013, p.10).

Pour Modiano, écrire/auto-écriture est un acte de *plaisir*. Le verbe *plaire* devient sans aucun doute un élément constitutif de la création du Cabinet de curiosités. Patrick Modiano se penche sur tous les verbes synonymes de « plaire » dans son cabinet de curiosités ou dans son autobiographie livresque. La source de « *plaisir* » se trouve dans la bibliothèque qu'il a méticuleusement constituée. Dans ce cas, ce sont sans doute ses livres qui incarnent le plus fortement la signification du verbe « *plaire* ». Il est important de noter que le cabinet de curiosités de Modiano ne contient pas que des livres. Le cabinet comprend également des carnets de notes, des journaux, diverses revues de cinéma et d'art et, surtout, de vieux carnets d'adresses et des annuaires téléphoniques. C'est un point sur lequel l'auteur insiste dans ses interviews :

Depuis trente ans, je prends des notes dans des cahiers. Ces cahiers sont le réservoir de tous mes romans. C'est une espèce de fatras désordonné comprenant des faits divers, des adresses et des noms que j'ai dénichés dans de vieux bottins. Si je me laissais aller, je ne ferais que ça... Ce n'est pas publiable, mais c'est là que je puise mon inspiration. Et comme j'ai une certaine faculté d'oubli, je réécris des choses que j'ai déjà écrites

dans d'autres livres ! (Interview, Pascale Frey, La tribune de Genève).

Les indications de l'auteur révèlent qu'il s'est inspiré de ses carnets méticuleusement collectionnés, remplis de diverses informations provenant de journaux, d'inscriptions dans de vieux carnets d'adresses et de noms tirés de notes. Il considère ces éléments comme des références secondaires dans la composition de ses romans, c'est pourquoi il les conserve sur son bureau. Ceci reflète le plaisir qu'il éprouve à écrire. Dans une autre interview sur son roman « L'horizon », il explique avoir utilisé les notes de ces carnets comme point de départ fondamental pour écrire son roman : *Le point de départ de ce livre est aussi le fait qu'un jour, dans un cahier, j'ai essayé de récapituler des gens que j'avais croisés dans ma vie mais dont je n'ai jamais su ce qu'ils étaient devenus.* (par Busnel, 2010).

A de nombreuses reprises, Modiano a affirmé que ses carnets étaient une source d'inspiration pour ses romans. Cependant, il est évident que ces notes n'ont pas seulement été une source d'inspiration, mais qu'elles ont également servi d'éléments d'écriture essentiels dans la composition de ses romans, grâce aux détails qu'il y a inscrits. C'est ce qui ressort dans l'incipit de son roman *L'horizon* :

Il avait acheté un carnet de moleskine noire qu'il portait dans la poche intérieure de sa veste, ce qui lui permettait d'écrire des notes à n'importe quel moment de la journée, chaque fois que l'un de ses souvenirs à éclipses lui traversait l'esprit. Il avait le sentiment de se livrer à un jeu de patience. Mais, à mesure qu'il remontait le cours du temps, il éprouvait parfois un regret : pourquoi avait-il suivi ce chemin plutôt qu'un autre ? Pourquoi avait-il laissé tel visage ou telle silhouette, coiffée d'une curieuse toque en fourrure et qui tenait en

laisse un petit chien, se perdre dans l'inconnu ? Un vertige le prenait à la pensée de ce qui aurait pu être et qui n'avait pas été.

Ces fragments de souvenirs correspondaient aux années où votre vie est semée de carrefours, et tant d'allées s'ouvrent devant vous que vous avez l'embarras du choix. Les mots dont il remplissait son carnet évoquaient pour lui l'article concernant la « matière sombre » qu'il avait envoyé à une revue d'astronomie. Derrière les événements précis et les visages familiers, il sentait bien tout ce qui était devenu une matière sombre : brèves rencontres, rendez-vous manqués, lettres perdues, prénoms et numéros de téléphone figurant dans un ancien agenda et que vous avez oubliés, et celles et ceux que vous avez croisés sans même le savoir. Comme en astronomie, cette matière sombre était plus vaste que la partie visible de votre vie. Elle était infinie. Et lui, il répertoriait dans son carnet quelques faibles scintillements au fond de [...] (Modiano, 2010, p.5).

Le protagoniste Jean Martin qui, comme les autres personnages de Modiano, est à la recherche de son passé et de son identité, tente de reconstituer ses vécus à l'aide de notes et de souvenirs fragmentés dans un carnet. Ce roman s'inspire largement des vécus de Modiano et des enquêtes qu'il a menées sur l'histoire de sa famille. Le recours à un carnet est un élément clé du contexte du roman qui sert de base au processus créatif de Modiano. Le récit est catalysé par la découverte d'un carnet par Jean Martin qui l'aide à se souvenir de son passé et à comprendre les origines de sa solitude et de sa perte de mémoire.

Ces carnets, que Modiano collectionne de manière obsessionnelle, font partie intégrante de sa création littéraire. Cet aspect de la créativité littéraire de Patrick Modiano est sa capacité à raconter une histoire à partir de fragments de souvenirs et de détails insignifiants, ce qui se manifeste par la création d'un air de mystère autour de son personnage et de son passé. Il utilise également des techniques littéraires telles que le monologue intérieur et la répétition pour donner de la profondeur à l'histoire du personnage ou pour donner un sens à ces notes. Ces éléments jouent donc un rôle important dans la structure du roman et dans la reconstruction du passé du personnage principal Jean Martin. Ces notes sont généralement présentées sous forme de fragments et sont souvent accompagnées de commentaires et de réflexions du personnage. Elles servent à donner dimension profonde à son récit en créant une atmosphère de mystère autour de son passé.

Dans d'autres œuvres de Modiano, comme *L'herbe de nuit*, des notes et des fragments de mémoires sont utilisés pour reconstituer le récit et forger une atmosphère de mystère et de mélancolie. Grâce à cette technique, Modiano apporte à ses récits une qualité souvent caractérisée par une mélancolie sincère et une quête d'identité comme le montre le passage suivant :

Non, je n'ai pas rêvé. La preuve, c'est qu'il me reste un carnet noir rempli de notes. Dans ce brouillard, j'ai besoin de mots précis et je consulte le dictionnaire. Note : Courte indication que l'on écrit pour se rappeler quelque chose. Sur les pages du carnet se succèdent des noms, des numéros de téléphone, des dates de rendez-vous, et aussi des textes courts qui ont peut-être quelque chose à voir avec la littérature. Mais dans

quelle catégorie les classer ? journal intime ? fragments de mémoire ? Et aussi des centaines de petites annonces recopiées et qui figuraient dans des journaux. Chiens perdus. Appartements meublés. Demandes et offres d'emploi. Voyantes. Parmi ces quantités de notes, certaines ont une résonance plus forte que les autres (Modiano, 2010, p .4).

L'Herbe de nuit est un roman de Patrick Modiano qui raconte l'histoire d'un écrivain « Jean Daniel ». A la fin de sa vie, Jean Daniel tente de retracer le parcours de sa vie et d'organiser ses souvenirs. Pour ce faire, il utilise les notes qu'il a prises tout au long de sa vie dans un carnet noir. Ce carnet noir est un objet symbolique dans le roman car il représente la mémoire de « Jean Daniel » et lui permet de réfléchir aux événements de sa vie, reflétant le palimpseste de sa mémoire. Les notes qu'il contient sont également utilisées par l'auteur pour raconter l'histoire du personnage et explorer son passé, son identité. En utilisant le carnet noir comme motif, Patrick Modiano tente d'éclaircir les différents aspects de l'univers de Jean Daniel et révèle les secrets de son passé.

Décidément, il n'y a ni passé ni présent. Grâce aux notes du carnet noir, je me souviens des quelques chapitres de ce manuscrit consacrés à la baronne Blanche, à Marie-Anne Leroy, guillotinée le 26 juillet 1794 à vingt et un ans, à l'hôtel Radziwill pendant la Révolution, à Jeanne Duval, à Tristan Corbière et ses amis, Rodolphe de Battine et Herminie Cucchiani... Aucune de ces pages ne concernait le XXe siècle où je vivais. Pourtant, si je pouvais les relire, à travers elles ressusciteraient les couleurs exactes et l'odeur des nuits et des jours au cours desquels je les ai

écrites. Si j'en juge par les notes du carnet noir, l'hôtel Radziwill de 1791 n'était pas si différent de l'Unic Hôtel de la rue du Montparnasse : la même ambiance louche. Et maintenant que j'y pense, Dannie n'avait-elle pas des points communs avec la baronne Blanche ? (Modiano, 2010, p 32).

L'auteur insère ces notes tout au long du roman. On peut donc affirmer que Patrick Modiano utilise ces notes comme un leitmotiv dans *L'Herbe de nuit*. Le roman s'ouvre sur un incipit qui reprend une citation du carnet noir de Jean Daniel et continue à utiliser ces notes comme un moyen de construire le contexte de l'histoire. Les notes donnent de la profondeur et de la valeur aux événements décrits et renforcent ainsi la richesse de la narration. Le cahier noir qui est présenté comme un objet au début du roman est décrit comme « un petit cahier noir, relié de toile, à couverture rigide, et qui contenait les notes que j'avais prises pendant trente ans ». (Modiano, 2010, p. 34) Ces notes sont utilisées par le narrateur-personnage pour se souvenir de son passé et pour mettre de l'ordre dans ses souvenirs, mais elles sont également utilisées par l'auteur pour structurer le roman et pour approfondir les thèmes.

Dans *L'Herbe de nuit*, le personnage principal, Jean, porte le même prénom que l'auteur Jean Patrick Modiano. Cela suggère un lien entre les deux et la possibilité que certains aspects de la vie ou de la personnalité du personnage soient tirés des vécus de Modiano. Néanmoins, il est essentiel de souligner que « Jean Daniel » est avant tout le produit de l'imagination de Modiano. L'auteur a choisi de lui donner son propre prénom. La part exacte de la vie de Patrick Modiano dans *L'Herbe de nuit* reste ambiguë, mais il est clair que le roman est imprégné de sa vie et de sa vision du monde.

Patrick Modiano est connu pour son style d'écriture et ses motifs récurrents. Il s'inspire souvent des carnets qu'il a collectionnés et qui sont devenus un élément essentiel de son cabinet de curiosités depuis son plus jeune âge. Il se sert de ces carnets pour écrire certains romans qui sont souvent inspirés de sa vie. Cette démarche est une preuve concrète de ce que Modiano aime collectionner les carnets. En effet, les carnets de Modiano lui ont permis de recueillir ses idées et d'affiner son art littéraire. De ce fait, on peut dire que les carnets sont également un élément essentiel de son esthétique littéraire.

Outre les carnets, Modiano est aussi un écrivain passionné par les guides, les annuaires, les vieux journaux et les livres anciens qu'il collectionne dans son cabinet de curiosités et dont il s'inspire ou enrichit le cadre de ses romans. Modiano continue de s'inspirer de ces collections pour construire ses romans à travers ses vécus. À cet égard, Modiano indique ainsi :

En consultant de vieux journaux, en décembre 1988, je suis tombé, dans le numéro du 31 décembre 1941 de Paris Soir, sur l'avis de recherche de Dora Bruder. Cet avis de recherche m'a profondément troublé. J'imaginais ces parents ayant perdu la trace de leur fille le dernier jour de l'année. Et je voyais bien l'endroit où ils habitaient, je connaissais le quartier : le cinéma Ornano 43, à côté du 41, boulevard Ornano. (Entretien Gallimard)

Dans *Dora Bruder*, Modiano raconte l'histoire d'une adolescente juive qui a disparu à Paris pendant la Deuxième Guerre mondiale. Pour écrire ce roman, Modiano recourt à de vieux journaux intimes et à divers documents d'archives afin de reconstituer la vie de Dora et de comprendre ce qui lui est

arrivé. Il utilise ces documents comme une source d'inspiration pour constituer son récit. On peut relever cette utilisation dans l'incipit du roman :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (Modiano, 1997, p.3)

Comme nous pouvons le voir dans l'incipit, Modiano nous montre un exemple de collage de vieux journaux pour situer le contexte historique et introduire l'histoire de « Dora Bruder ».

Modiano fait aussi collection de vieux annuaires téléphoniques dans son cabinet de curiosités et se réfère à ces annuaires lorsqu'il écrit ses romans. Ainsi, il incorpore à son réécrit un vieux annuaire téléphonique qu'il a découvert dans un marché aux puces.

J'ai consulté un ancien annuaire de l'Eure-et-Loir, que j'avais découvert au marché aux puces de Saint-Ouen, dans un dépôt, parmi des centaines d'autres. Il n'y avait qu'une dizaine d'abonnés à Feuilleuse, et le numéro était bien là, un chiffre secret qui vous ouvriraient « Les Portes du Passé ». C'était le titre d'un roman policier que j'avais choisi dans la bibliothèque de la maison de campagne et que nous avions lu, Dannie et moi.

Feuilleuse (E.-et-L.). Canton de Senonches. Mme Dorme. La Barberie. 437.41.10. Qui était cette Mme Dorme ? Dannie avait-elle prononcé ce nom devant moi ? Peut-être était-elle encore vivante. Il suffisait d'entrer en contact avec elle. Elle saurait ce qu'était devenue Dannie.

J'ai appelé les renseignements. J'ai demandé le nouveau numéro de téléphone de La Barberie, à Feuilleuse en Eure-et-Loir. Et, comme l'autre jour quand je parlais au garçon du café Luxembourg, ma voix était une voix d'outre-tombe.

Feuilleuse, avec deux l, monsieur ? » J'ai raccroché. À quoi bon ? Après tout ce temps, le nom de Mme Dorme avait certainement disparu de l'annuaire. La maison avait dû connaître une succession d'habitants qui en avaient modifié l'aspect au point que je [...] (Modiano, *L'herbe des nuits*, 2012, p.24)

Comme le montre ce passage, l'ancien annuaire joue un rôle important et permet de découvrir le passé du personnage principal. L'annuaire est utilisé par Modiano pour retrouver la véritable identité du personnage et comprendre son passé.

Les livres sont une partie importante de sa vie car ils le conduisent vers un état transcendant. Peu importe le genre, les livres touchent la vie de la personne qui les lit, changent ou améliorent sa mentalité et font même partie de son identité. L'homme lit et relit ses auteurs préférés et souligne les lignes qui le touchent le plus. Ses livres préférés ont une signification particulière pour lui, il en tient compte dans ses pensées. Il en va de même pour l'écrivain. Les livres de la bibliothèque d'un auteur reflètent son univers, car son « moi » porte des traces de ces livres. Au fil du temps, ces « traces » deviennent effectives au début de son écriture, et les écrivains

les montrent dans leurs œuvres, de manière explicite ou implicite. Partant de cette idée, nous avons cherché à examiner le cabinet de curiosités de Modiano car les livres occupent une place centrale dans son cabinet. Les livres entourant sa vie en lui permettant de créer un laboratoire de travail ou un réservoir pour révéler non seulement son monde imaginaire mais aussi sa vie. Désormais, nous pouvons ajouter l'adjectif « livresque » ou « littéraire » à ce cabinet de curiosités, tel que nous le considérerons du point de vue des auteurs : le cabinet de curiosités livresque ou littéraire traduit l'engouement de l'accumulation des livres. Du point de vue de l'auteur, ces collections livresques sont une sorte de refuge mais en même temps un laboratoire de travail.

On peut dire que les livres ont une place à priori et complètement différents dans la vie de Modiano auteur et narrateur.

Quand j'avais dix-sept ans, à Drieu, je préférais trois romanciers qui eux, ont su exprimer leur mal de vivre, trois artistes : Scott Fitzgerald, Hemingway et Cesare Pavese, les deux derniers se sont suicidés comme Drieu (Laurent, 1997, p.7).

Il est indéniable que Patrick Modiano a été profondément influencé par ses lectures lorsqu'il construit ses romans. En effet, il a lui-même expliqué que les œuvres de Scott Fitzgerald, Hemingway, Cesare Pavese et Drieu La Rochelle l'ont particulièrement marqué sa jeunesse. Cette influence se manifeste de manière explicite sous la forme d'éléments intertextuels dans ses romans. On peut voir des allusions à d'autres œuvres littéraires, des références à des personnages de roman ou encore des thèmes communs avec d'autres auteurs. Cette intertextualité témoigne de la profondeur de la

lecture de Modiano et de sa capacité à intégrer ces influences dans sa propre écriture.

Après Proust, les deux écrivains français du XXème siècle dont la lecture m'a le plus impressionné du temps de mon adolescence, ce sont Céline (*Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*) et Jean Genet celui de *Notre Dame des fleurs* de *Miracle de la rose...* (Laurent, 1997, p.7)

Il est intéressant de noter que cette influence littéraire ne se limite pas seulement aux auteurs mentionnés par Modiano lui-même, mais qu'elle peut être retrouvée dans un large éventail d'œuvres qui ont marqué l'auteur. Cela démontre que la lecture a joué un rôle essentiel dans la construction de l'univers romanesque de Modiano.

Patrick Modiano est un écrivain connu pour son style unique et sa fascination pour l'histoire et la mémoire. Dans ses œuvres, il a souvent fait référence à d'autres écrivains et leur travail, ce qui est un exemple clair d'intertextualité. Une des influences les plus évidentes de Modiano est l'écrivain Louis-Ferdinand Céline, dont il a admiré le style d'écriture. Modiano a souvent cité Céline comme une inspiration et on peut voir cette influence dans la narration à la première personne. D'autre part, Modiano a également été influencé par Marcel Proust, qui reflète de manière approfondie les thèmes de la mémoire et du temps dans son œuvre *À la recherche du temps perdu*. Comme Proust, Modiano s'intéresse aux réminiscences du passé et à la manière dont ils peuvent être revisités et réinterprétés dans le présent. Enfin, Jean Genet est un autre écrivain qui a eu une grande influence sur Modiano. Par exemple, Dans *Dora Bruder*, Patrick Modiano fait usage de l'intertextualité en faisant des références directes à *Miracle de la Rose* de Jean Genet. En utilisant des citations ou des emprunts à d'autres textes, Modiano vise à enrichir ou

commenter le texte en cours. Il s'inspire également de la manière de Genet de traiter les personnages et de sa pratique de la fiction comme moyen de questionner la réalité sociale. En faisant référence à *Miracle de la Rose*, Modiano renforce les thèmes de l'identité et de la mémoire dans son propre roman.

A dix-sept ans, les Tourelles n'étaient pour moi qu'un nom que j'avais découvert à la fin du livre de Jean Genet, *Miracle de la Rose*. Il y indiquait les lieux où il avait écrit ce livre : LA SANTÉ, PRISON DES TOURELLES 1943. Lui aussi avait été enfermé là, en qualité de droit commun, peu de temps après le départ de Dora Bruder, et ils auraient pu se croiser. [...] De ce livre, je connaissais des phrases par cœur. L'une d'entre elles me revient en mémoire : « Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée. » Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai le sentiment de l'avoir connue. On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants aux noms polonais, russes, roumains, et qui étaient si parisiens qu'ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris. Comme Dora Bruder, ils parlaient tous avec l'accent de Paris, en employant des mots d'argot dont Jean Genet avait senti la tendresse attristée (Modiano, 1997, p. 90).

On pourrait dire brièvement que Patrick Modiano montre clairement et son inspiration de Céline, Proust et Jean Genet en faisant référence à leurs œuvres et en explorant les thèmes semblables. Cette inspiration révèle la constitution

d'éléments intertextuels dans ses romans comme un élément clé du style modianesque.

Dans *La Place de l'Étoile*, l'un de ses romans les plus riches en références intertextuelles, il tire ses propres conclusions à partir des personnages qu'il cite de F. Scott Fitzgerald et de Céline.

Les vociférations de Rabatête et de Bardamu étaient étouffées par les éloges que me décernaient les chroniqueurs mondains. La plupart d'entre eux citaient Valery Larbaud et Scott Fitzgerald : on me comparait à Barnabooth, on ne me surnommait « The Young Gatsby ». Les photographies des magazines me représentaient toujours la tête penchée, le regard perdu vers l'horizon. Ma mélancolie était proverbiale dans les colonnes de la presse du cœur.

...

« Je jouerai à ma façon le rôle du jeune milliardaire. Certes, j'ai lu Larbaud et Scott Fitzgerald, mais je ne pasticherai pas les tourments spirituels d'A.W. Olson Barnabooth ni le romanstisme enfantin de Gatsby. Je veux qu'on m'aime pour mon argent (Modiano, 1968, p. 17).

Modiano introduit le contenu de ses lectures dans son roman en se référant aux auteurs qu'il a lus et qui l'ont impressionné. Le fait que Modiano inclue ses écrivains préférés et leurs personnages dans son propre roman, nous permet de mettre en évidence à quel point ses lectures affectent sa vie et en font partie, cependant plutôt que de les pasticher, il met l'accent sur les contenus qui l'affectent.

L'auteur ne mentionne pas toujours explicitement les liens qu'il a tirés de ses lectures dans ses romans et cite parfois

les noms de ces livres l'un après l'autre. Devant cette richesse littéraire, le lecteur se trouve confronté à une difficulté.

Les lectures de ce temps-là. Certaines m'ont marqué : *Fermina Marquez*, *La Colonie pénitentiaire*, *Les Amours jaunes*, *Le soleil se lève aussi*. Dans d'autres livres, je retrouvais le fantastique des rues : *Marguerite de la nuit*, *Rien qu'une femme*, *La Rue sans nom*. Il traînait encore dans les bibliothèques des infirmeries de collège quelques vieux romans qui avaient survécu aux deux dernières guerres et qui se tenaient là, très discrets, de peur qu'on ne les descende à la cave. Je me souviens d'avoir lu *Les Oberlé*. Mais, surtout, je lisais les premiers livres de poche qui venaient de paraître, et ceux de la collection Pourpre, reliés en carton. Pêle-mêle, de bons et de mauvais romans. Beaucoup d'entre eux ont disparu des catalogues. Parmi ces premiers livres de poche, quelques titres ont gardé pour moi leurs parfums : *La Rue du Chat-qui-Pêche*, *La Rose de Bratislava*, *Marion des neiges* (Modiano, 2005, p. 48).

Face à un tel éventail de lectures, il convient également de noter à quel point l'auteur est passionné par la lecture. En bref, il est clair que les lectures de Modiano pendant ses années de dortoir ont joué un rôle important dans son développement en tant qu'écrivain et ont contribué à forger sa carrière littéraire.

Les jours qui ont suivi, je me suis rendu à la bibliothèque et j'ai dévoré tout ce qu'elle proposait de l'auteur. Puis les soldgeries parisiennes du quartier Saint-Michel et l'argent que j'économisais sur les repas que je ne prenais

plus depuis plusieurs mois déjà m'ont permis de compléter et d'ainsi me mettre à jour : me restait à guetter les prochaines parutions, quasi annuelles, rendez-vous que je n'ai jamais manqués depuis, qui jamais ne m'ont déçu, bien au contraire, à tel point qu'il me semble qu'à chaque livre l'impatience grandit encore en attendant le prochain, comme brûlant d'encore soulever ce voile qu'on croit soulever à chaque livre, qui finalement dévoilera d'autres voiles, qu'on aura hâte de soulever à leur tour, sans qu'on sache bien si au fond les choses s'éclaircissent ou ne cessent d'épaissir le mystère... Je me souviens de ces mois de lecture comme d'une période émerveillée, enchantée en quelque sorte. C'étaient mes premiers mois à Paris, j'étudiais non loin du Bois de Boulogne, fréquentais les librairies et les cinémas d'art et d'essai des quartiers Latin et Saint-Germain-des-Prés, rejoignais parfois des amis dans les rues calmes de villes pavillonnaires plus bourgeoises que celles dont j'étais issu, et où me ramenaient chaque week-end les rames du RER D (Modiano, 1989, p.4).

Ce passage reflète également un vif amour de la littérature et une fascination pour la recherche des mystères et des questions existentielles. Pour l'écrivain, la lecture est une expérience « merveilleuse » et « enchanteresse », qui lui apporte une profonde satisfaction et nourrit sa quête de connaissance et de compréhension. Cette passion pour la lecture est également une source de bonheur et de plaisir pendant les premiers mois de la vie de l'écrivain à Paris, alors qu'il découvre la ville et fréquente les librairies et les cinémas

d'art et d'essai des quartiers latins et de Saint-Germain-des-Prés.

Afin de bien montrer sa passion de lecture également, relevons l'emploi d'un tas de titres dans son roman autobiographique *Un pedigree*. Il convient également de considérer à travers ce paragraphe que son cabinet de curiosités littéraire est gigantesque :

Parmi toutes les lectures que j'ai faites en ce temps-là (Jules Verne, Alexandre Dumas, Joseph Peyré, Conan Doyle, Selma Lagerlöf, Karl May, Mark Twain, James Oliver Curwood, Stevenson, *Les Mille et Une Nuits*, la comtesse de Ségur, Jack London) je garde un souvenir particulier des *Mines du roi Salomon* et de l'épisode où le jeune guide dévoile sa véritable identité de fils de roi. Et j'ai rêvé sur deux livres à cause de leurs titres : *Le Prisonnier de Zenda* et *Le Cargo du mystère* (Modiano, 2005, p. 40).

Ce passage révèle que Modiano était attiré par des auteurs tels que Jules Verne, Alexandre Dumas, Joseph Peyré, Conan Doyle et Selma Lagerlöf, et par des romans tels que *Les mines du roi Salomon* et *Le prisonnier de Zenda*. Il a également été fasciné par les titres de certains livres, comme *Le Cargo du mystère*. Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que les livres du cabinet de curiosités de Modiano comprennent non seulement des œuvres importantes de la littérature mondiale, mais aussi des ouvrages moins connus et souvent restés dans l'ombre. Modiano a également lu des ouvrages plus sombres et mystérieux, tels que Fermina Marquez, *La Colonie pénitentiaire* et *Les Amours jaunes*. Il a été attiré par le « fantastique des rues » de romans tels que Marguerite de la nuit, Rien qu'une femme et La Rue sans nom. Dans *Un pedigree*, il mentionne plusieurs de ces titres marquants. Ces

œuvres connues et moins connues nous prouvent que le gout littéraire de Modiano s'étend à un large éventail de genres et de styles littéraires.

De tout ce que nous avons abordé dans le cadre de la relation du cabinet de curiosités livresques, nous pouvons conclure ceci : le cabinet de curiosités livresque constitue une forme d'affection mentale incurable pour l'écrivain bibliophile. Il l'abrite et lui sert de refuge. Dans notre cas, les objets et les livres collectionnés symbolisent une sorte d'« aller de soi ».

Dans ce cabinet de curiosités, les livres sont liés les uns aux autres de façon explicite ou implicite. Modiano nous fait parle de ses réflexions et de ses perceptions personnelles autour de sa bibliothèque d'où il tire nombreuses références. De ce fait, on peut dire que le cabinet de curiosités livresque donne une envie de consulter les ouvrages en devenant un endroit privilégié lui faisant oublier le chaos du monde et lui donne sans doute l'envie d'écrire ses romans. Nous pouvons en outre supposer que sa passion pour les livres devient une thérapie afin l'éloignant de la mélancolie provoquée non seulement à cause du manque de ses parents mais aussi une vie sombre après la Deuxième Guerre mondiale. Nous pouvons en conclure que la passion de Modiano pour les livres a servi à une sorte d'auto-catharsis et de auto-guérison dans sa vie.

Nous avons déjà indiqué que le cabinet de curiosités de Modiano ne se limite pas aux livres et aux objets tels que les agendas, les carnets, les annuaires d'adresses ou téléphoniques. Ses collections englobent également diverses formes d'art, dont la peinture, la musique, la danse et le cinéma. Cette diversité artistique appuie son processus d'écriture et souligne la nécessité d'analyser son cabinet de

curiosités dans les romans de Modiano à la lumière de l'intersémiotique.

À propos de l'intersémiotique, Kubilay Aktulum explique que l'intertextualité, est un terme traditionnellement utilisé pour décrire la relation entre deux ou plusieurs textes littéraires, est un terme qui est souvent utilisé pour décrire la relation entre deux ou plusieurs textes littéraires. Cette notion a été étendue à d'autres formes d'art sous de nouvelles appellations. Il s'agit notamment de l'interpicturalité, de l'intermusicalité, de l'interfilmicité, de l'interphotographie etc. En se basant sur cette terminologie élargie, nous pouvons également appliquer à d'autres formes d'art des concepts tels que la réécriture, la citation, la référence, la reproduction et l'inspiration consciente.

Les classifications proposées par Gérard Genette dans son « *Palimpsestes* » sont ici transformées pour être utilisées sous différentes formes artistiques. Par exemple, dans le domaine de la peinture, nous pouvons discuter des différentes formes et ainsi proposer une nouvelle typologie de la transcendance picturale pour désigner les échanges entre deux systèmes de signes distincts. De la sorte, l'intersémiotique peut se référer au transfert d'un système littéraire à un autre ou même dans le sens inverse. Issue du concept de Ferdinand de Saussure dans ses *Cours de linguistique générale* et inspirée par le concept de traduction intersémiotique de Roman Jakobson, l'intersémiotique a été adaptée à diverses formes d'art. Elle représente un effort pour développer une méthodologie qui ne se contente pas d'analyser des textes littéraires, mais qui explore également les interactions entre différentes formes artistiques. (Aktulum, 2021, p. 662).

Dans ce cas, si l'intertextualité renvoie au lien établi entre deux œuvres littéraires, l'intersémiotique désigne les liens

établis entre différentes disciplines artistiques. Nous parlons d'intersémiotique dans ce contexte parce que Modiano introduit dans ses romans des éléments de peinture, de musique, de danse et de cinéma etc. Dans ce cadre, un échange se produit entre au moins deux œuvres, l'une littéraire et l'autre artistique. La citation devient donc un élément essentiel de cet échange. Comme le suggère Aktulum, la citation a longtemps été et reste une technique répandue dans les arts et elle permet de transformer les échanges intertextuels et intersémiotiques. Par conséquent, les processus d'échange entre diverses formes artistiques - telles que la littérature et la peinture, la littérature et le cinéma, la littérature et la musique, la littérature et la photographie, ainsi que la peinture et la musique, la musique et la peinture, la peinture et la sculpture, et le cinéma et la peinture - peuvent être analysés sous le terme d'intersémiotique (Aktulum 2021, p. 663).

Pour illustrer ce procédé, nous pouvons tout d'abord examiner les références à la musique dans les romans de Modiano. Modiano fait souvent référence à des paroles de chansons et, parfois, à des titres de chansons. Il cite notamment des chansons françaises et allemandes des années 1940.

Pour faire revivre l'époque de l'Occupation et la Deuxième Guerre mondiale, Modiano fait appel, comme il le fait parfois pour d'autres périodes historiques, aux chansons populaires de l'époque. La plupart d'entre elles sont des chansons allemandes. Ces chansons reflètent une atmosphère d'obscurité, de décadence et de nostalgie. Des titres comme *Nur nicht aus Liebe weinen*, interprété par Zarah Leander, qui entretiennent une relation avec l'Allemagne nazie, en sont la meilleure illustration. Ses chansons traversent plusieurs pages de *La Ronde de nuit* et donnent lieu à une série de

passages où l'on danse et l'on chante dans un Paris bouleversé par la guerre.

L'un des frères Chapochnikoff — mais combien sont-ils au juste ? — se tient debout au milieu de la pièce, un violon contre la joue. Il s'éclaircit la gorge, puis se met à chanter d'une très belle voix de basse :

Nur

Nicht

Aus Liebe weinen...

Les autres marquent la cadence en battant des mains. L'archet racle très lentement les cordes, accélère le va-et-vient, accélère encore... La musique est de plus en plus rapide.

Aus Liebe...

Des cercles lumineux s'agrandissent comme lorsqu'on jette une pierre dans l'eau. Ils ont commencé à tourner au pied du violoniste et atteignent maintenant les murs du salon.

Es gibl auf

Erden...

Le chanteur s'essouffle, on dirait qu'il va suffoquer après avoir jeté un dernier cri (Modiano, 1969, p. 48-49).

Jules Berdner note que Modiano tisse une obscure toile dans *La Place de l'Etoile*, décrite comme un « Requiem judéo-nazi ». Ce requiem, composé par un protagoniste juif humilié, honteux et enragé, mélange les hymnes hitlériens, les appels juifs ou communistes et le « Crépuscule des Dieux » de Wagner (p. 114). Zarah Leander prête sa voix à l'envoûtant « Ich steh im Regen » (p. 107), tandis que Charles Trenet médite sur le temps qu'il fait. Tout ceci juxtaposé aux

tortionnaires israélins et au destin poignant d'un petit Juif français en larmes se conclut, en point d'orgue avec le constat morose du commandant Bloch : en France, « tout finit par une chanson ! ». (p. 149). Les références musicales de *La Place de l'Etoile* établissent un lien efficace entre toutes les idéologies meurtrières (Bedner, 1993, p. 61-62).

Dans *La Ronde de nuit*, le protagoniste, surnommé *Swing Troubadour* par la cynique Gestapo et *Princesse de Lamballe* par les naïfs mais héroïques *Chevaliers de l'Ombre*, parcourt Paris coincé entre deux forces oppressives. Cette danse le conduit finalement à l'autosacrifice. C'est une danse démoniaque, avec une musique morbide provenant d'un salon. Cette musique prédit de manière inquiétante le sinistre final. Ceux qui valsent sont des âmes condamnées qui ne savent pas qu'elles font partie d'un ballet effroyable. Leurs noms allemands ou vaguement exotiques font allusion à la nature cosmopolite des profiteurs de la guerre éternelle, dont les actes de corruption se font sentir. Tout au long du roman, Modiano insère de manière subtile de nombreuses chansons allemandes dans le récit (Bedner, 1993, p. 63). Dans le roman en question, Modiano introduit des citations de la chanson *Swing Troubadour* de Charles Trenet dans les différentes pages tout au long du roman.

Malheureusement, je m'y étais introduit par effraction. Je n'y avais pas ma place. Aucune importance. Je tourne le bouton de la radio.

Pauvre Swing Troubadour...

Avenue de Malakoff. Le moteur ne fait aucun bruit. Je glisse sur une mer étale. Les feuillages bruissent. Pour la première fois de ma vie, je me sens en état de complète apesanteur.

Ton destin, Swing Troubadour...

Je m'arrête à l'angle de la place Victor-Hugo et de la rue Copernic, Je sors de ma poche intérieure le pistolet à crosse d'ivoire serti d'émeraudes que j'ai découvert dans la table de nuit de Madame de Bel-Respiro.

...*Plus de printemps, Swing Toubadour...*(Modiano, 1969, 146-147).

Il est évident que Modiano cite des chansons françaises et allemandes des années 1940 pour renforcer la représentation de l'Occupation et de la Deuxième Guerre mondiale dans ses romans. À nos yeux, l'auteur a notamment recours aux chansons allemandes dans leur langue d'origine pour rendre plus évidente la présence des nazis allemands, qui dominent l'époque, et attirer ainsi plus efficacement l'attention du lecteur sur cet aspect.

La peinture est une autre discipline artistique qui apparaît dans les échanges autour de l'intersémiotique et qui se fait remarquer dans les romans de Modiano. Il est toutefois important de noter que Modiano n'intègre pas la peinture aussi largement que la chanson dans ses œuvres. Le titre de son roman *La ronde de nuit* symbolise à la fois l'état d'esprit du narrateur, qui est présenté comme un « veilleur de nuit », et son voyage à travers une nuit qui englobe à la fois l'obscurité littérale d'une ville où règne le couvre-feu et l'obscurité métaphorique dans laquelle la France est tombée. Naturellement, on pense aussi au tableau de Rembrandt *La Ronde de nuit* et il est possible d'établir des parallèles entre les jeunes hommes vêtus de sombre dans le tableau et des personnages tels que le Khédive et Monsieur Philibert dans le roman. D'ailleurs, la présence fugace d'une petite fille lumineuse pourrait expliquer l'apparition énigmatique d'Esmeralda dans le récit.



La ronde de nuit de Rembrandt : (https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Ronde_de_nuit)

Une autre référence à l'art de la peinture dans les romans de Modiano est *Marie qui défait les nœuds* de Johann Georg Melchior Schmidtner. Elle est citée dans son roman le plus récent *Danseuse*. Chaque référence de Modiano contient un message sous-jacent qu'il souhaite faire passer au lecteur.

Et sur l'une des pages était collée la réplique d'un tableau représentant la Vierge dénouant un ruban emmêlé et dont le titre était : Marie qui défait les noeuds. Elle avait trouvé plusieurs reproductions de ce tableau sous forme de cartes postales qui étaient rangées dans le tiroir de sa table de nuit, et elle m'en avait offert une avec une dédicace en m'expliquant simplement que c'était un porte-bonheur (Modiano 2023, p.92).

Ce passage fait référence à une reproduction du tableau *Marie qui défait les noeuds*, une œuvre de Johann Georg Melchior Schmidtner. Crée vers 1700, cette peinture baroque illustre la Vierge Marie qui défait délicatement les noeuds d'un long ruban. Ce tableau symbolise le rôle de la Vierge dans la résolution des problèmes et des complexités de la vie. Cette image a pris de l'importance dans le monde catholique, en particulier dans les contextes où l'on fait appel à l'aide de Marie pour surmonter les difficultés.



Marie qui défait les noeuds de Johann Georg Melchior Schmidtner :
<https://www.wikidata.org/wiki/Q472799>

Dans ce roman, la représentation de *Marie qui défait les nœuds* a une fonction symbolique qui renforce la profondeur thématique du roman. La découverte par le protagoniste de cette image par le biais d'une carte postale, présentée comme un talisman, met en évidence les thèmes de la connexion et du dénouement des difficultés personnelles et émotionnelles. Métaphoriquement, l'acte de *la Vierge Marie de défaire les nœuds* reflète le démêlage des questions émotionnelles ou existentielles du récit ou des personnages. Le lien intime avec l'image par le biais d'une carte postale aimée de la Danseuse introduit une dimension personnelle. Cela implique que ce symbole a une signification importante pour les protagonistes, peut-être comme une lueur d'espoir pour la résolution ou la tranquillité de leur vie.

De ce qui précède, retenons que Modiano incorpore cette référence artistique dans son récit non seulement pour renforcer les aspects visuels et symboliques de son histoire, mais aussi pour exploiter des motifs plus profonds de récupération, d'optimisme et les processus énigmatiques par lesquels les conflits personnels peuvent être résolus. Cette superposition intersémiotique est caractéristique de Modiano puisqu'il intègre souvent dans ses récits des éléments qui relient le personnel à l'universel en utilisant des objets (comme une carte postale représentant une peinture célèbre) pour renforcer l'impact émotionnel de ses thèmes.

Une autre discipline artistique à laquelle Modiano fait parfois référence dans ses romans est la danse. On en trouve un exemple dans le dernier roman de l'auteur, *Danseuse*.

Georges Starass et la danseuse parlaient de leurs prochaines répétitions au théâtre des Champs-Élysées. S'agissait-il du *Jeune Homme et la mort* que Babilée avait interprété jadis ? Ou tout

simplement du *Lac des cygnes* ? Ou d'une reprise du *Train des Roses*. (Modiano, 2023, p. 67)

Dans ce passage, une conversation se déroule entre deux personnages, Georges Starass et la danseuse à propos de leurs prochaines répétitions au Théâtre des Champs-Élysées. Ils envisagent plusieurs ballets tels que *Le Jeune Homme et la Mort*, dont l'interprétation par Jean Babilée a été saluée par la critique, *Le Lac des Cygnes*, œuvre phare du ballet classique, ou encore *Le train des roses*, qui sera repris.

Le choix de Modiano pour ces noms de ballets n'est certainement pas une coïncidence. On constate que les thèmes de ces ballets coïncident avec l'identité, la solitude et la mélancolie, que Modiano traite souvent dans ses romans. Le fait que Modiano ait inclus de manière explicite des ballets tels que *Le Jeune Homme et la Mort* et *Le Lac des Cygnes* dans le roman *La Danseuse* enrichit considérablement le récit, en faisant en sorte que les thèmes de ces ballets correspondent aux motifs récurrents de l'identité, de la solitude et de la mélancolie dans ses œuvres. Ces références y fournissent un riche contexte artistique et culturel.

Le Jeune Homme et la Mort, ballet en un acte chorégraphié par Roland Petit et créé en 1946, explore l'angoisse existentielle et le désespoir. Il dépeint un jeune homme qui lutte contre un profond isolement et un sentiment de mort. Ce ballet reflète la solitude et la recherche existentielle qui envahissent les personnages de Modiano. Il enrichit le récit d'une dimension d'introspection artistique en établissant des liens entre la désespérance du jeune homme et les conflits internes auxquels sont confrontés les protagonistes de l'œuvre de Modiano.



Le Jeune Homme et la Mort :(<https://www.ballet.org.uk/blog-detail/five-things-le-jeune-homme-et-la-mort/>)



Le Jeune Homme et la Mort :(<https://alchetron.com/Le-jeune-homme-et-la-mort>)

Le Lac des cygnes, célèbre pour sa composition symphonique émouvante de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, représente l'essence même du ballet. Il associe des émotions intenses à des thèmes liés à la liberté et à l'identité. La transformation d'Odette d'un cygne à un être humain et la confusion tragique entre elle et Odile font écho aux thèmes fréquents de Modiano sur les identités ambiguës. Le motif de l'emprisonnement et de la libération dans la malédiction d'Odette reflète les contraintes et la quête de liberté de ses personnages. Ces motifs restent souvent ancrés de leur passé en cherchant à s'en libérer (Encyclopædia Universalis).





di Scacchini-Helvenstein / Opéra national de Paris

Le Lac des cygnes : <https://www.theatrechampselysees.fr/saison-2019-2020/danse/le-lac-des-cygnes>

En insérant ces ballets dans son récit, Modiano ne rend pas seulement hommage à ces chefs-d'œuvre, mais il utilise également leurs thèmes pour approfondir son roman. Il crée ainsi un dialogue entre les formes d'art que sont le ballet et le roman. Cette intertextualité renforce la profondeur thématique de son œuvre et invite les lecteurs à explorer les destins interconnectés et les troubles émotionnels de ses personnages à travers une perspective de danse classique (Encyclopædia Universalis).

Le cinéma est une autre forme d'art à laquelle Modiano fait souvent référence dans ses œuvres. Il est évident que Modiano a une connaissance approfondie du cinéma, qui se

compare à celle qu'il a de la littérature. Cette connaissance lui vient en grande partie de son enfance qu'il a passée dans les salles de cinéma. Dans ses romans, les rencontres entre le protagoniste et son père se déroulent souvent dans la salle d'un cinéma. Outre, le fait que la mère de Modiano était actrice a renforcé son lien avec le monde du septième art. Modiano introduit également des éléments tels que des noms de films et des affiches dans ses romans. Ainsi, il ajoute une autre dimension intertextuelle ou intersémotique à ses romans. Cela permet non seulement d'en enrichir le contexte de ses romans, mais aussi de faire le lien entre les différentes formes d'expression artistique.

Il convient de noter que, parmi tous les romans de Patrick Modiano, *Villa Triste* est celui qui comporte le plus grand nombre de références au cinéma. Tout au long du roman, Modiano utilise un large éventail de titres de films, d'artistes de cinéma et d'affiches de films. Ces références enrichissent le récit d'un bout à l'autre.

J'ai retrouvé un programme du Régent qui date de cet été-là.

CINÉMA LE RÉGENT

Du 15 au 23 juin :

Tendre et violente Élisabeth de H. Decoin.

Du 24 au 30 juin :

L'Année dernière à Marienbad de A. Resnais.

Du 1er au 8 juil. :

R.P.Z. appelle Berlin de R. Habib.

Du 9 au 16 juil. :

Le Testament d'Orphée de J. Cocteau.

Du 17 au 24 juil. :

Le Capitaine Fracasse de P. Gaspard-Huit.

Du 25 juil. au 2 août :

Qui êtes-vous, M. Sorge ? de Y. Ciampi.

Du 3 au 10 août :

La Nuit de M. Antonioni.

Du 11 au 18 août :

Le Monde de Suzie Wong.

Du 19 au 26 août :

Le Cercle vicieux de M. Pecas.

Du 27 août au 3 sept. :

Le Bois des amants de C. Autant-Lara (Modiano, 1975, p. 20- 21).

Modiano cite des extraits de divers documents dans différents domaines et les insère dans son œuvre afin de refléter la réalité à travers de multiples dimensions. Comme le montre ce passage, le narrateur-personnage consulte un programme de films avant d'entrer dans la salle de cinéma. En introduisant ce programme dans la construction de son roman, Modiano tente de refléter l'écoulement du temps. Ce faisant, l'auteur a pour objectif de renforcer l'effet de réalité dans ses romans. Cette démarche correspond à la technique de montage de l'intertextualité.

On y projette un très vieux film qui s'appelle *La Dolce Vita*. Meinthe s'abburite sous l'auvent du cinéma et regarde les photos du film une à une, tout en sortant de la poche de son veston un fume-cigarette. Il le serre entre ses dents et fouille toutes ses autres poches à la recherche – sans doute – d'une Camel (Modiano, 1975, p. 52).



La Dolce Vita : (<https://www.britannica.com/topic/La-Dolce-Vita>)

Meinthe portait un costume vert pâle, très suave, très frais. Pendant tout le trajet jusqu'à Voirens, il s'est moqué des membres du jury. Le « gris-bleu ondulé » s'appelait Raoul Fossorié et dirigeait le syndicat d'initiative. La femme brune était mariée au président du golf de Chavoires : oui, elle flirtait, à l'occasion, avec ce « gros bœuf » de Doudou Hendrickx. Meinthe le détestait. Un personnage, me disait-il, qui jouait depuis trente ans les jolis cœurs sur les pistes de ski. (J'ai pensé au héros de *Liebesbriefe auf der Berg*, le film d'Yvonne) ; Hendrickx avait fait en 1943 les belles nuits de L'Équipe et du Chamois de Megève mais atteignait aujourd'hui la cinquantaine et ressemblait de plus en plus à un « satyre ». Meinthe ponctuait son exposé de : « N'est-ce pas Yvonne ? », « N'est-ce pas Yvonne ? », ironiques et lourds de sous-entendus. Pourquoi ? Et comment se faisait-il qu'Yvonne et lui fussent aussi familiers de tous ces gens ? (Villa Triste)

Un jour, le narrateur-personnage Victor Chamara rencontre une jeune actrice, Yvonne Jacquet. Yvonne est une jeune femme de vingt-deux ans qui rêve de devenir une star de cinéma. Elle travaille sur un film intitulé *Liebesbriefe auf der Berg*, réalisé par le célèbre réalisateur autrichien Rolf Madeja. De même, Meinthe imagine Yvonne dans le film *La Dolce Vita* qui était à l'affiche, le narrateur-personnage y transforme Yvonne en actrice de cinéma. Chamara imagine Meinthe passant devant un cinéma qui projette le film *La Dolce Vita*, et transforme Yvonne en actrice de ce film. Plus tard, il s'imagine avec Yvonne à une soirée avec les producteurs du film. Un jour, ils passent devant une fontaine et s'amusent à s'y pousser (113) ; cette scène fait écho au film de Fellini. (Modern Novel, consulté le 5 mai 2024). Modiano fait allusion à ce film parce qu'il veut introduire le thème de *La dolce Vita* de Fellini dans son roman. Modiano établit une comparaison entre Victor Chamara et le personnage Marcello Rubini dans le film. Dans le film, Marcello se rend compte que la vie qui semble douce et fascinante à l'extérieur alors qu'elle n'est en réalité qu'une vie de corrompu. Marcello se sent plus seul et sans valeur dans cette vie agréable. Victor Chamara pense qu'il en sera de même pour lui et pour Yvonne, la femme qu'il aime.

Nous constatons donc que Modiano recourt également aux procédés de l'intersémiotique en citant ou en faisant allusion à l'art cinématographique dans ses romans. Ce film et bien d'autres films et les programmes de films qui appartiennent à son cabinet de curiosités sont méticuleusement présentés comme un procédé d'intertextualité.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que le cabinet de curiosités de Modiano est donc une source d'inspiration infine pour créer ses œuvres. Les objets de son cabinet de

curiosités lui permettent aussi de s'inspirer, de s'informer et de se rappeler du passé. Ce cabinet de l'univers modianesque reflète donc également sa mémoire qui est un élément clé de son procédé créatif. A la lumière de cette étude, retenons que la voix palimpseste de l'auteur lui permet de créer un lien entre son passé et son présent, entre ses vécus et d'écrire des œuvres palimpsestes.



tiré sur : (<https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/patrick-modiano-ou-l-art-du-flou-orchestre-1212919>)



tiré sur : (<https://www.economist.com/1843/2014/10/10/my-first-patrick-modiano>)



tiré sur : (<https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Patrick-Modiano-prix-Nobel-de-Litterature-631386>)



tiré sur : (https://www.film-documentaire.fr/4ACTION/w_fiche_film/32511_0#CommentVisionner)

CHAPITRE IV

ANALYSE INTERTEXTUELLE A TRAVERS L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'AUTOFICTION CHEZ MODIANO

Patrick Modiano est l'auteur d'autobiographie et d'autofiction connu pour son usage exceptionnel de la mémoire. Cependant, outre la mémoire, il recourt méticuleusement aux procédés de l'intertextualité dans ses romans. A nos yeux, Modiano est un écrivain intertextuel puisqu'il se réfère souvent à d'autres auteurs à travers des citations, des références et des allusions. A travers ces éléments, il écrit en fait des œuvres intertextuelles ouvertes à une analyse autour de ses vécus et de son cabinet de curiosités. C'est pourquoi, nous allons tenter d'analyser les romans de Modiano à la lumière de l'intertextualité.

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté une série d'idées sur les raisons qui ont poussé Modiano à la création d'un « cabinet de curiosités ». Cette partie se penchera sur l'analyse des éléments qui composent ce cabinet de curiosités. Pour ce faire, nous nous attacherons particulièrement aux procédés des éléments intertextuels dans le cadre de l'autobiographie et de l'autofiction. Dans un premier temps, nous mettrons en lumière des références historiques qui apparaissent comme un thème dominant dans les romans de l'auteur. Dans le deuxième temps, nous explorerons le lien entre les références littéraires. Puis, en nous basant sur les vécus de l'auteur, nous allons aborder l'auto-réminiscence intertextuelle, l'auto-textualité.

Comme nous l'avons mentionné au début de notre étude, l'objectif de cette étude est d'expliquer les concepts d'intertextualité en l'intégrant à l'autobiographie et à l'autofiction. Ce faisant, expliquer en donnant des exemples tirés des œuvres de Patrick Modiano rendra ce travail plus concret. De ce fait, dans la première partie de cette étude, nous avons tenté d'expliquer la définition de l'intertextualité en l'associant à l'autobiographie et à l'autofiction. Plutôt que de répéter ces définitions dans cette partie, nous estimons qu'il est utile de faire les rappels que nous jugeons nécessaires. En effet, cette analyse nous permettra de mieux comprendre la richesse et la profondeur de l'écriture modianesque où la mémoire, les vécus, l'histoire et la littérature s'entremêlent pour donner naissance à des romans intertextuels.

Si l'on considère l'ensemble des œuvres de Modiano, elles comportent presque tous les procédés d'intertextualité. Comme nous l'avons déjà mentionné, les romans de Modiano portent toujours des traces sur la vie de l'auteur et il utilise comme matériel littéraire non seulement ses vécus, mais aussi tous les romans qu'il a lus, les revues qu'il a parcourues, les films auxquels il a participé, les opéras et les pièces de théâtre qu'il a vus, les notes qu'il a prises dans son journal, les journaux qu'il a lus ou accumulés et, en général, les annuaires téléphoniques de l'époque à laquelle il a écrit ses romans. Non seulement ce que nous avons mentionné à propos de l'intertextualité, mais aussi les liens et les étapes de production entre les romans qu'il a écrits, nous obligent aussi à inclure dans cette étude les procédés de métatextualité, d'auto-réminiscence et d'intraductualité etc.

Pour plusieurs raisons, l'autobiographie et l'autofiction, en tant que genres littéraires qui explorent les expériences personnelles et les différents aspects de la vie d'un auteur, offrent un cadre très favorable à l'analyse des concepts

d'intertextualité, d'intratextualité et d'autotextualité. Comme nous l'avons souligné à maintes reprises, l'intertextualité joue un rôle central dans l'écriture modianesque. L'auteur établit des liens entre ses œuvres et celles d'autres auteurs. C'est ainsi qu'il crée ainsi un réservoir, un réseau de références et de connexions qui enrichit la lecture de ses textes. De la sorte, l'œuvre de Patrick Modiano offre un terrain fertile à l'étude des liens étroits entre l'autobiographie, l'autofiction et l'intertextualité. Philippe Lejeune a déjà souligné dans *son Pacte autobiographique* que l'autobiographie est directement liée à l'identité de l'écrivain (p. 15). Parallèlement, dans le genre de l'autofiction aussi, il est possible d'établir des liens avec l'identité de l'auteur. En effet, même lorsqu'il existe une fiction, la vie et les vécus de l'auteur sont, dans le cas des romans de Modiano, en relation directe avec son identité. En mêlant des éléments autobiographiques et fictionnels, l'auteur peut établir des liens avec d'autres œuvres littéraires, l'histoire ou les traditions culturelles.

4.1. L'INTERTEXTUALITE HISTORIQUE

L'histoire est avant tout une activité de connaissance qui sert à mettre en œuvre des matériaux documentaires dans des textes littéraires. Certes, cela permet de reconstruire de la reconstruction d'une réalité. Dans les œuvres littéraires aussi, il s'agit d'une élaboration naturellement liée à son contexte historique. Cela signifie qu'une œuvre littéraire pourrait relater le contexte de son émergence. On peut admettre que l'auteur en profite afin de multiplier la compréhension, l'interprétation ou l'explication de son récit, ou si l'on peut dire pour le cas de Modiano, son récit autobiographique et autofictif. Un auteur peut relater des contextes historiques différents et cela pose un mouvement référentiel venant d'un autre temps et d'un autre lieu dans les récits où l'histoire est

un matériau important (Velcic-Canivez, 2000, p. 187-206). Dans ce cas, le passé prend sa forme par le besoin actuel et l'interprétation du témoin.

Comme l'a souligné Dominique Maingueneau, dans les œuvres littéraires, il s'agit d'une part de texte, mais d'autre part, de contexte qui l'entoure (1993, p.19). Les connaissances historiques de l'auteur peuvent également conduire à traiter des thèmes de crises majeures, telles que la guerre et l'Occupation, dans des œuvres littéraires. Les personnes touchées par ces crises de manière directe ou indirecte ont le potentiel de prendre la parole afin de refléter cette connaissance historique d'un événement ou d'une époque aux lecteurs. En conséquence, certains auteurs comme Modiano intègrent l'histoire dans leurs récits et ils créent un cadre de référentialité intertextuelle à travers l'histoire. Dans notre propos, nous allons notamment considérer l'intertextualité historique autour des genres d'autobiographie et d'autofiction dans lesquelles il s'agit d'un vécu par un individu à un moment de l'Histoire (Velcic-Canivez 2000 : 187-206).

L'histoire, en tant qu'acte de connaissance, incorpore le matériau documentaire, les textes littéraires afin de reconstituer les réalités du passé. Les œuvres littéraires pourraient être liées à leur contexte historique. Cela montre que les connaissances historiques peuvent être réécrites par l'auteur d'une œuvre littéraire dans le contexte de sa propre émergence. On pourrait supposer que Modiano utilise cette stratégie pour refléter, critiquer et expliquer l'atmosphère sombre de la Deuxième Guerre mondiale, l'Occupation, et la guerre d'Algérie dans ses romans. En se référant souvent à divers contextes historiques, il introduit un mouvement référentiel dans les romans où l'histoire se présente comme l'un des sujets principaux. On pourrait aussi dire que

Modiano construit son esthétique du roman en reflétant une occupation narrative explicite et implicite à travers des références historiques (Dambre, 2017, p. 55-61).

Il est évident que l'histoire a un lien direct avec les écritures du moi concernant la dimension de réalité. C'est parce que les écritures du moi telles que l'autobiographie et l'autofiction sont une sorte de témoignage individuel. Lorsqu'il s'agit des œuvres d'un auteur telles que des autobiographies ou des autofictions à travers les vécus, on peut y trouver un contenu historique qui est un témoignage individuel dans les deux genres. Dans ce cas, si cet arrière-plan historique décrit constamment une période spécifique, il est possible d'établir une relation intertextuelle à partir des éléments historiques dans leurs contextes. En outre, le recours à l'intertextualité historique renforce aussi une sorte de crédibilité, ou « effet de réalité », dans les autobiographies et les autofictions. Quand il s'agit d'une intertextualité historique dans les romans, il faut parler aussi d'un procédé de recontextualisation (Velcic-Canivez, 2000, p. 187-206). La raison est en que l'auteur y crée de nouveaux personnages, une nouvelle intrigue et précise les noms des lieux. À travers l'intertextualité historique, l'auteur multiplie donc des histoires vécues et cela pose sans doute une voix polyphonique du passé. Dans ce cas-là, l'Histoire devient un discours qui sert à lier d'autres discours. De ce relevé, on retient qu'il s'agit de trouver une démarche intertextuelle derrière ce discours. Patrick Modiano est donc un auteur qui reflète les éléments historiques dans son écriture et les utilise comme une toile intertextuelle en arrière-plan.

Il nous semble que les récits autobiographiques et autofictifs, ayant le caractère de « retro », nous informe sur le passé et on peut donc conclure que l'intertextualité historique peut poser un événement historique répétitif d'une manière

obsessionnelle dans les œuvres littéraires par un auteur avec de transformations multipliées. Afin de comprendre l'effet de l'Histoire dans les récits, Velvic-Canivez pose trois questions fondamentales: *Qu'est-ce qui s'est passé? Comment les gens ont-ils vu les principaux événements de leur époque? Qu'est-ce qu'ils ressentaient?* (2000, p.188) Autour de ces questions, il est possible de faire une analyse historique dans les romans de Modiano. Nous avons pour but de montrer ce rapport dans les romans de Modiano. Puisque l'auteur adopte un style rétrospectif dans ses romans, qu'ils soient autobiographiques ou autofictifs, il reflète en arrière-plan une histoire thématisée et autobiographisée autour d'une sensibilité personnelle. Cet arrière-plan dévoile un croisement intertextuel entre les romans de Modiano et sa vie, qui fait partie de la fiction dans ses œuvres.

Les romans de Patrick Modiano reposent souvent sur des références historiques. On pourrait dire qu'il n'est donc pas possible de les comprendre sans tenir compte de ces références historiques. En effet, les références historiques sont l'un des éléments principaux qui donne un caractère à son écriture autobiographique et autofictive car les événements historiques, particulièrement la Deuxième Guerre mondiale et l'époque de l'Occupation, ouvrent également la voie à un questionnement sur l'identité de l'auteur. De plus, ces références historiques définissent son écriture et y apportent un aspect réel.

On constate que Modiano fait référence à deux périodes historiques précises : La première est l'époque de l'Occupation et la Deuxième Guerre mondiale et l'autre est la guerre d'Algérie. Les romans de l'auteur dans lesquels les références à l'Occupation et à la Deuxième Guerre mondiale sont fortes sont *La place de l'étoile*, *La Ronde de Nuit* et *Les Boulevards de Ceinture*. Quant aux références à la guerre

d'Algérie, elles se trouvent surtout dans *Villa Triste*, *Des inconnues*, *Un cirque passe et Un pedigree*.

4.1.1. Les Références Historiques En Rapport Avec la Deuxième Guerre Mondiale et l'Occupation:

Les romans de Patrick Modiano contiennent souvent des références explicites et implicites à la période de l'Occupation et à la Deuxième Guerre mondiale. Modiano aborde surtout ces thèmes dans ses trois premiers romans considérés comme une trilogie : *La Place de l'Étoile*, *La Ronde de Nuit* et *Les Boulevards de ceinture*. L'auteur traite cette période comme un thème répété de manière obsessionnelle. Modiano construit ces romans comme une autofiction inspirée de l'atmosphère de l'Occupation, en recourant au contexte historique et en ajoutant une dimension intertextuelle à travers une série de situations et d'événements.

Bien que l'auteur n'ait pas vécu la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation, il traite dans ses romans comme s'il l'avait vécu. Il est à noter que Modiano est un écrivain d'origine juive par son père et il aborde dans ses romans le problème de l'identité juive et c'est pourquoi il fait beaucoup de références à la Deuxième Guerre mondiale et à la période de l'Occupation. Comme on le vient de dire, né en 1945, l'auteur n'a pas vécu cette époque, mais il en reste profondément imprégné (Müller, 2009, p. 10). C'est pourquoi il décrit ces années de guerre et d'Occupation en utilisant le sujet « je ». Ce faisant, son objectif ici est plutôt de traiter ses propres questions identitaires et d'essayer de comprendre ce que son père a vécu pendant cette époque.

Modiano s'inspire plutôt des vécus de son père lorsqu'il écrit ces romans en insérant des éléments historiques liés d'une manière ou d'une autre à son identité. À nos yeux, le fait qu'il écrive ces trois romans autofictifs à la première

personne vise à se confronter à l'identité juive en tant que partie intégrante de son « moi » et à se mettre à la place de son père pour interroger les actions et ses choix et ainsi tenter de le comprendre. C'est dans cette perspective que nous abordons ensemble les éléments autobiographiques et autofictifs dans le cadre de l'intertextualité historique.

Le premier roman de sa trilogie : La place de l'étoile est assez riche en références historiques. Le titre de ce roman renvoie à deux références historiques. L'auteur explique le premier par une citation de l'épigraphhe du livre. Le titre de ce roman est une citation tirée de l' « Histoire juive »

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? »

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive) (Modiano, 1968, p.9).

Comme vu, l'épigraphhe anecdotique de ce roman nous donne aussi une référence historique en ce qui concerne le titre. Modiano utilise aussi cette référence afin de traiter le contexte du roman dans lequel il narre l'histoire d'un juif qui s'appelle « Schlemilovitch ». De la sorte, on pourrait dire que la dimension intertextuelle du roman commence à partir du titre.

Le titre pour le roman en question, considéré dans le contexte historique, fait aussi référence à l'histoire d'une manière spatiale. Depuis Napoléon, tandis que La place de l'étoile était le symbole pour affirmer la gloire de la République et de l'Empire, ce lieu de mémoire est devenu le symbole de la présence des juifs en France dans l'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale dans le cadre de la figure de « l'étoile » en le redéfinissant dans le contexte historique aussi

(O'Riley 1999, p. 93-102). Comme nous pouvons le voir, tout en mettant l'accent sur l'antisémitisme dès le titre, Modiano, sous la peau de « Schlemilovitch », relate l'Histoire de l'époque de l'Holocauste et fait aussi une critique de l'époque et des événements historiques.

Modiano ajoute une petite note destiné au lecteur sur la première page du roman :

Le narrateur, Raphaël Schlemilovitch, est un héros halluciné. A travers lui, en trajets délirants, mille existences qui pourraient être les siennes passent et repassent dans une émouvante fantasmagorie. Mille identités contradictoires le soumettent au mouvement de la folie verbale où le Juif est tantôt roi, tantôt martyr et où la tragédie se dissimule sous la bouffonnerie. Ainsi voyons-nous défiler des personnages réels ou fictifs : Maurice Sachs et Otto Abetz, Lévy-Vendôme et le docteur Louis-Ferdinand Bardamu, Brasillach et Drieu la Rochelle, Marcel Proust et les tueurs de la Gestapo française, le capitaine Dreyfus et les amiraux pétainistes, Freud, Rebecca, Hitler, Eva Braun et tant d'autres, comparables à des figures de carrousels tournant follement dans l'espace et le temps. Mais la place de l'étoile, le livre refermé, s'inscrit au centre exact de la « capitale de la douleur (Modiano, 1968, p. 8).

Cette note met en évidence de manière nette l'intertextualité à travers l'inclusion de personnages réels et fictifs issus d'autres œuvres et contextes historiques. Considérant l'ensemble des personnages historiques dans ce paragraphe, nous pouvons brièvement dire que chacun est présent afin de dévoiler la scène de l'antisémitisme, la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation. Abetz Otto, un

important dignitaire nazi (Encyclopædia Universalis), a un rôle important en tant qu'Ambassadeur d'Allemagne à Paris. Dans l'Histoire française, il est connu pour avoir eu un double caractère tout comme le personnage principal Schlemilovitch et le père de l'auteur, qui avait aussi un double rôle à cette époque. Ce personnage n'est donc pas un simple diplomate ; sa mission est plutôt de coordonner les services civils dans la zone occupée et de propager la collaboration économique. En même temps, il est chargé de faire pression sur le gouvernement de Vichy (Encyclopædia Universalis). Otto Abetz est donc un acteur important dans la mise en œuvre de la politique allemande en France occupée. Il est souvent associé à la collaboration française, mais aussi aux milieux artistiques et intellectuels.

Le narrateur, Raphaël Schlemilovitch, se cache sous la peau d'une série de vies potentielles et d'identités contradictoires. Cela présente un récit qui mêle la réalité et la fiction en utilisant les personnages réels tirés de l'Histoire afin d'authentifier son récit. Parmi les personnages mentionnés, on trouve aussi les membres de la Gestapo française à plusieurs reprises tout au long du roman. Comme on le sait, la Gestapo est la police de l'Allemagne nazie et en France chargée de collaborer avec ces occupants nazis pendant la Deuxième Guerre mondiale (Encyclopædia Universalis). Quand on regarde l'Histoire française, on voit que ces collaborateurs ont joué un rôle très important dans la persécution des juifs et aussi des résistants en travaillant avec la Gestapo et le gouvernement de Vichy. L'auteur insère ces collaborateurs en tant que personnages afin de mettre en lumière les tensions et les dilemmes moraux de l'époque, ce qui lui permet de s'interroger d'une certaine manière sur le rôle de son père parmi eux. Il nous est possible de dire donc que Modiano est présent plutôt sous la peau de son père avec le personnage principal « Schlemilovitch » dans ce roman,

réflétant aussi le côté autobiographique du roman. En écrivant ce roman, il avait l'objectif de faire de la politique et toutefois il avait l'intention de s'en prendre aux antisémites et de venger son père, mais également de montrer le dilemme moral de son père (Cosnard, 2011, p.137). Modiano explique d'une certaine manière son objectif d'écrire ces enjeux avec ses propres mots.

Il était muet devant ces gens-là. Ils pouvaient lui cracher à la gueule en le traitant de métèque.
J'endosse sa propre peau pour répondre à des fantômes, puisqu'ils sont morts (Cosnard 2011, p.137).

Dans la peau de son père, l'auteur essaie de comprendre la collaboration de son père avec la Gestapo française mais aussi avec les résistants, en vivant souvent sous de faux papiers. On peut donc en déduire que l'auteur traite la critique de l'époque en faisant référence à l'Histoire dans le cas de son père. L'auteur, sous la peau de son père, précise le côté autofictif de son roman.

– Le chauffeur appartient certainement à la Gestapo française,
mon gros coco.
– Vous croyez ? me dit mon père, qui se prend au jeu. Alors c'est très embêtant. J'ai oublié mes faux papiers au nom de Coudray Macouard." (Modiano 1968)

Dans ce paragraphe, l'auteur met à nouveau en avant la Gestapo française. A la lumière de cette référence historique, Modiano aborde aussi les faux papiers de son père qui en avait beaucoup et vivait toujours en les changeant afin de s'enfuir les troubles de l'époque. Modiano traite souvent les

faux papiers de son père car cela provoque en lui une sorte de crise identitaire ou une sorte de trauma. Malgré sa relation faible avec son père, Modiano est un écrivain obsédé de ce trauma également de l'époque.

On imagine mal Sachs dans la Résistance, luttant avec de petits fonctionnaires français pour le rétablissement de la morale, de la légalité et du plein jour. Vers 1943, quand il sent que la meute et les ratières le menacent, il s'inscrit comme travailleur volontaire en Allemagne et devient, par la suite, membre actif de la Gestapo. Je ne veux pas mécontenter Maurice : je le fais mourir en 1945 et passe sous silence ses diverses réincarnations de 1945 à nos jours. Je conclus ainsi : « Qui aurait pu penser que ce charmant jeune homme 1925 se ferait dévorer, vingt ans après, par des chiens, dans une plaine de Poméranie ? (Modiano, 1968, p. 30).

L'auteur essaie de renforcer encore une fois cette époque de l'Occupation en y intégrant la Résistance qui est aussi une référence à l'Histoire. La Résistance reflète ici une action double en raison de la situation spécifique du pays. À cette époque-là, en France, il s'agit d'une division en deux : d'une part, une zone est sous l'occupation allemande et d'autre part, il existe le gouvernement de Vichy. La Résistance lutte donc contre non seulement l'Occupation allemande mais aussi le régime de Vichy à cause de sa politique de collaboration (Encyclopédie Larousse).

Un autre événement historique auquel l'auteur fait référence est l'*« Affaire Dreyfus »*. Cette affaire représente aussi un événement majeur de l'Histoire française qui a tourné à travers Capitaine Alfred Dreyfus qui est origine juive et officier dans l'armée française à la fin de XIX^e siècle.

L'affaire Dreyfus était un événement d'espionnage dans le contexte politique (Encyclopédie Larousse). Comme on le sait, Dreyfus a été faussement accusé de trahison et cette affaire a provoqué une division dans la société française en créant un profond antisémitisme à cette époque-là.

Je suis JUIF et l'armée qui a dédaigné les services du capitaine Dreyfus se passera des miens. On me condamne parce que je ne remplis pas mes obligations militaires. Jadis le même tribunal a condamné Alfred Dreyfus parce que lui, JUIF, avait osé choisir la carrière des armes (Modiano, 1968, p. 24).

Modiano incorpore cette figure historique en raison de son identité juive et l'a utilisée en tant qu'élément historique constituant une source d'inspiration dans son écriture. D'autre part, quant au côté autobiographique, le père de Modiano, Albert Modiano, était associé à l'espionnage à cette époque-là. De ce fait, il a aussi souligné à plusieurs reprises dans d'autres romans comme *Un pedigree* que son père avait collaboré avec les Nazis malgré son identité juive. Ces éléments historiques, qui sont surtout présents dans le contexte de l'antisémitisme, deviennent un terrain commun en arrière-plan en les associant les uns aux autres dans la trilogie de Modiano.

D'ailleurs, ma petite Hilda, nous, Français, ne faisons aucune différence entre les Allemands, les Autrichiens, les Tchèques, les Hongrois et autres Juifs. Ne me parlez surtout pas de votre papa, le S.S. Murzzuschlag, ni des nazis. Tous juifs, ma petite Hilda, les nazis sont des juifs de choc ! Pensez à Hitler, ce pauvre petit caporal qui errait dans les rues de Vienne, vaincu, transi, crevant de faim ! Vive Hitler ! (Modiano, 1968, p. 154).

Dans le même contexte, Hitler se passe aussi en tant que chef des Nazis dans l'histoire de Schlemilovitch. Ce personnage renvoie directement et encore une fois à cette époque de l'Occupation et de la Deuxième Guerre mondiale. Il est donc possible de dire qu'à travers Hitler, Patrick Modiano souligne fortement l'antisémitisme et critique les événements et les vécus pendant la guerre.

Du début à la fin, *La place de l'étoile* se situe donc sur une toile intertextuelle riche en références historiques. En intégrant des personnages historiques dans son récit, Modiano souligne fortement l'authenticité de l'époque et crée un lien entre la réalité et la fiction.

Le deuxième roman de l'auteur, *La ronde de nuit*, se déroule dans une atmosphère mystérieuse, comme le premier roman, à Paris sous l'Occupation allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le narrateur-personnage se dévoile comme un jeune homme ambigu et il va et vient tout au long du roman entre la loyauté et la trahison en s'interrogeant sur la moralité humaine dans un contexte de guerre. « Swing Troubadour », le personnage-narrateur, est un jeune homme qui habite à Paris avec une identité multiple sous de faux papiers. On voit le narrateur tantôt par le nom « Swing Troubadour », tantôt « la Princesse de Lamballe ». Cela pose l'ambivalence du personnage sous des noms différents. Par le biais des noms et des événements historiques, l'auteur ajoute une dimension d'intertextualité historique à travers des traits autobiographiques. Dans ce roman aussi, l'auteur se penche sur l'Histoire de la France concernant la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation.

Pour ce roman aussi, Modiano choisit minutieusement plusieurs figures historiques pour attirer l'attention de ses lecteurs et apporter à son récit l'authenticité. Il pourrait mieux expliquer que l'authenticité est également un élément majeur

dans les récits autofictifs de Modiano. C'est parce que le réel historique devient un « réel de référence » : le monde représenté dans l'œuvre est donné comme identique à celui existant en dehors d'elle (Bergez, 1989, p. 54).

Le narrateur-personnage participe aux activités du « Khédive », qui fait partie de la police officielle, il se livre à du chantage afin d'obtenir de l'argent. Nous voyons le personnage principal jouer un rôle double dans les événements qui se déroulent dans la Gestapo française et dans un réseau de résistance. Cette situation difficile le conduit à de nombreuses actions dangereuses où il tente de maintenir son identité secrète sous de faux papiers.

Ils me considèrent comme une prise importante : la « Princesse de Lamballe », chef du R.C.O. D'ailleurs je viens de commettre un attentat contre le Khédive. Ma manière d'agir doit leur sembler bien curieuse : ne leur ai-je pas livré tous les « Chevaliers de l'Ombre » ? Il faudra que je m'explique là-dessus. En aurai-je la force ? Boulevard Pereire. Qui sait ? Un maniaque s'intéressera peut-être, dans quelques années, à cette histoire. Il se penchera sur la « période trouble » que nous avons vécue, consultera de vieux journaux. Il aura beaucoup de mal à définir ma personnalité. Quel était mon rôle, square Cimarosa, au sein de l'une des bandes les plus redoutables de la Gestapo française ? Et rue Boisrobert parmi les patriotes du R.C.O. ? Je l'ignore moi-même (Modiano, 1969, p. 144).

Ce passage englobe aussi des références tirées de l'Histoire française en soulignant « la période trouble », l'Occupation et la Gestapo française. L'auteur y crée en même temps des liens avec le contexte de son premier roman. « La

Princesse de Lamballe », amie intime de Marie-Antoinette, est un personnage historique tragiquement victime des bouleversements de son époque. Elle incarne l'esprit d'anticonformisme et symbolise la profondeur d'un choix et la loyauté envers un idéal (Hashemi, 2011, p.82).

Un autre nom historique auquel nous devrions prêter attention dans ce paragraphe est le Khédive, qui est la même personne qu'Henri Lafont dans la peau d'un policier. Sa mission consiste à s'infiltre dans un groupe de résistants, les « Chevaliers d'Ombre », dans le but de les trahir auprès des gestapistes. Il endosse par conséquent le masque de l'agent double. Parmi les gestapistes, il est connu sous le nom de Swing Troubadour, tandis que dans les cercles de la résistance, on le surnomme la Princesse de Lamballe (Hashemi, 2018, p.182).

Il faut également mentionner ici le nom de « Swing Troubadour », qui est en fait le nom d'une chanson de Charles Trenet. Le but de l'auteur en choisissant ce nom est de refléter le rythme résultant des allers-retours du personnage-narrateur entre la loyauté et la trahison. À nos yeux, cela signifie que l'auteur aimeraient bien traiter le double masque de son père. Il faut noter à propos du père de Modiano qu'il a mené une vie erratique dans le marché noir et a fréquenté des milieux collaborateurs (Müller, 2009). Ceci révèle aussi pourquoi l'auteur a écrit ses premiers romans autofictifs sous la peau de son père. L'auteur, qui était à la recherche de son identité surtout dans ses premiers romans, est obsédé par la hantise de son père, de son identité juive étant un collaborateur avec les Nazis (La Croix). Swing Troubadour va-et-vient d'être le héros/le contre-héros, le juste/le traître (Blanckeman, 2010 p.3).

D'autre part, le surnom « La princesse de Lamballe » renvoie à une figure historique française, Marie-Thérèse de

Savoie, amie intime de Marie-Antoinette et victime de la Révolution française (Encyclopædia Universalis). Ce nom attribué par les résistants du Réseau des Chevaliers de l'Ombre souligne l'aspect tragique. La référence faite à ce personnage historique permet également d'établir un parallèle entre la situation du narrateur et celle de la princesse ; tous deux tentent de survivre et sont au centre de conflits politiques et sociaux. Cette similitude historique nous permet de comprendre le personnage et sa quête d'identité et de loyauté.

Dans *La Ronde de nuit*, Modiano mélange intentionnellement ce qui est réel et ce qui est fictif, car il a la vocation d'examiner le lien étroit entre l'histoire et la mémoire. Pour ainsi dire, l'insertion de ces références historiques permet ainsi de mieux renforcer les enjeux du roman, en mettant en lumière les tensions et les contradictions qui traversent le personnage principal et en outre la société de l'époque. Dans ce cadre, l'intertextualité sert également à établir des liens entre les différentes strates culturelles et historiques.

Après *La place de l'étoile* et *La Ronde de nuit*, Modiano écrit *Les Boulevards de ceinture* qui est le dernier de la trilogie. *Les Boulevards de ceinture* se présente comme une enquête où le narrateur regarde une vieille photo à l'auberge du Clos-Foucré, en Seine-et-Marne, et il se souvient des années auparavant et de son passé. En rejoignant un groupe, il fréquente l'auberge et des villas luxueuses où il visite son père, absent depuis dix ans et engagé dans les affaires louche de Jean Muraille, directeur d'un journal du « comte » Guy de Marcheret. L'histoire de ce roman se déroule aussi à l'époque de l'Occupation, bien que ce mot ne soit jamais explicitement mentionné dans le texte (Encyclopædia Universalis). Il est donc possible de dire que ce qui distingue ce roman de ses

précédents n'est pas seulement le fait qu'il ne parle pas directement de la période de l'Occupation, mais aussi qu'il fait des allusions implicites à cette époque.

Il vous donne une grande tape dans le dos. Nous devrions quitter au plus vite cet endroit. Pour aller où ? Des gens comme vous et moi risquent de se faire arrêter à chaque coin de rue. Il ne se passe pas un jour sans que des rafles se produisent à la sortie des gares, des cinémas et des restaurants. Surtout éviter les lieux publics. Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons. Vous conviendrez qu'il faut vraiment avoir des nerfs d'acier (Modiano, 1972, p.119).

Comme nous le voyons dans ce passage, même si l'auteur ne fait pas explicitement référence à l'Occupation, mais il reflète au lecteur l'anxiété et l'atmosphère de peur des gens de cette époque à travers des allusions.

En somme, on lui reprochait de prendre parti à une époque où la plupart des gens se « vautraient dans l'attentisme ». Lui, au moins, proclamait ses opinions. Noir sur blanc. Il était jusqu'à présent du bon côté du manche, mais la situation évoluerait peut-être dans un sens défavorable pour lui et ses amis. (Modiano 1972 :119)

Le narrateur fait une enquête à propos des activités énigmatiques, des trafics de son père à Paris pendant l'Occupation. Cette fois-ci Modiano ne fait pas beaucoup de références explicites à l'Occupation. Il fait plutôt des allusions afin de refléter l'ambiance sinistre de l'époque.

Pour conclure, les premières œuvres de Patrick Modiano placent l'histoire au centre d'un récit: l'histoire d'un juif antisémite dans *La Place de l'étoile*, d'un agent double qui

raconte sa propre exécution dans *La Ronde de nuit*, d'un jeune adulte prenant en photo et vivant avec son père pendant les années de l'Occupation dans *Les Boulevards de ceinture*. Ces trois histoires partagent le même ton sarcastique et le même registre carnavalesque (Blanckeman, 2009, p. 86).

Dans sa trilogie, Modiano insère des noms comme référence tirés de l'histoire ou fait des allusions implicites. Il crée ainsi une toile de fond historique intertextuelle au sein de ses romans. En intégrant ces personnages dans ses romans, Modiano établit des liens intertextuels avec des événements historiques. En d'autres termes, à la lumière de l'intertextualité, Modiano dialogue avec d'autres contextes historiques. On pourrait déduire que cette trilogie autofictive repose sur un terrain commun en termes de références historiques.

En ce qui concerne le recours aux références et aux allusions historiques dans les romans de Patrick Modiano, nous pouvons conclure que si l'on considère ces romans que nous avons abordés, l'aspect le plus remarquable est la référence explicite à la Deuxième Guerre mondiale, à l'Occupation et aux institutions et figures historiques qui y sont liées. Ces références sont particulièrement importantes et évidentes dans les premiers romans de l'auteur. Comme nous l'avons mentionné au début de cette partie, Modiano n'a pas vécu cette période. Par conséquent, les références historiques qu'il utilise permettent de développer une dimension intertextuelle. En outre, nous devons également souligner que ces romans créent une intratextualité entre eux, considérée dans le cadre du thème mis en évidence. L'une des caractéristiques qui fait que ces romans apparaissent comme un seul roman ou comme une suite est l'intratextualité qu'ils forment.

Cet auteur est réputé pour éclairer les aspects obscurs de la Deuxième Guerre mondiale. Il considère cette période comme le socle - ou peut-être le fumier - dont il est issu, puisque c'est à cette époque que ses parents se sont rencontrés. En effet, il écrit ces romans comme le gardien des souvenirs d'une époque dont il n'a pas été le témoin, mais qui le hante sans cesse. D'ailleurs, il a été l'un des premiers auteurs à faire la chronique des délits de l'époque de l'Occupation (Blankceman, 2009, p. 11). Dans cette trilogie, les trois romans partagent des éléments similaires, des références historiques à la même période et une quête d'identité de l'auteur à travers les vécus de son père. Cette intertextualité et cette intratextualité les rapprochent non seulement d'un point de vue historique, mais aussi d'un point de vue thématique qui devient un terrain commun en termes d'unité du sujet. Il est important de rappeler que les romans de l'auteur qui éclairent l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Occupation ne se limitent pas à ces œuvres ; en effet, il y a une continuité de ce thème dans ses romans, presque comme un leitmotiv. Cette guerre et l'Occupation occupent donc une place considérable dans la vie et les romans de Patrick Modiano. C'est pourquoi il recourt constamment à des références historiques en intégrant dans ses romans les discours d'autres personnes ou la vie réelle de personnages historiques par le biais de l'intertextualité.

4.1.2. Les références historiques en rapport avec La guerre d'Algérie :

La guerre d'Algérie est une autre guerre qui a profondément influencé la vie de Patrick Modiano et qui a introduit une dimension intertextuelle dans ses romans par le biais de références historiques. De la même manière que dans sa trilogie, Modiano aborde cette question de temps à autre

dans d'autres romans. Il fait notamment référence à la guerre d'Algérie dans *Villa Triste*, *Des inconnues*, *Un cirque passe* et *Un pedigree*. Ces références à la guerre d'Algérie se distinguent de celles à la Deuxième Guerre mondiale ou à l'Occupation. Alors que la trilogie se penche sur une période que Modiano n'a pas vécue directement dans ses romans autofictionnels, la guerre d'Algérie est une période que l'auteur a personnellement vécue. L'auteur reflète par le fait même l'atmosphère sinistre provoquée par la guerre dans ses romans. Ce faisant, il évite généralement de mentionner directement des noms ou des personnages historiques spécifiques. Lorsqu'il aborde la guerre d'Algérie, Modiano partage principalement ses propres sentiments avec le lecteur.

Dans un entretien, Modiano se penche sur cette guerre. Son adolescence s'est déroulée pendant la guerre d'Algérie. L'auteur affirme que cette guerre l'a « politisé » (Heck, 2011, p.1)

Pour moi, il n'y avait pas de doute. Cela me paraissait absurde, je veux dire que je savais de quel côté j'étais, disons. Je m'intéressais beaucoup à tout cela, je connaissais le réseau Jeanson, j'avais rencontré des gens ? Cela me fascinait. Et je lisais déjà beaucoup les journaux, L'Express, qui a été confisqué plusieurs fois, France Observateur... (Heck 2011:1)

Dans ses romans en question, toutefois, la guerre d'Algérie occupe un rôle d'arrière-plan. *Villa Triste* est un roman de Modiano situé pendant la guerre d'Algérie, centré sur le personnage de « Victor Chamara », qui échappe à la conscription. A la recherche d'un refuge, il se retrouve dans une station thermale où il rencontre un médecin et une actrice. L'influence de la guerre est présente dans tout le roman ceci sert de toile de fond aux efforts de Victor pour préserver son

identité et sa sécurité. Ce roman aborde les thèmes de l'identité et de l'effet de la guerre d'Algérie sur les destins personnels, le parcours individuel de Victor. Il faut noter que Modiano reflète ses traits autobiographiques à travers le personnage de « Victor Chamara ».

Que faisais-je à dix-huit ans au bord de ce lac,
dans cette station thermale réputée ? Rien.
J'habitais une pension de famille, les Tilleuls,
boulevard Carabacel. J'aurais pu choisir une
chambre en ville, mais je préférais me trouver sur
les hauteurs, à deux pas du Windsor, de
l'Hermitage et de l'Alhambra, dont le luxe et les
jardins touffus me rassuraient.

Car je crevais de peur, un sentiment qui depuis
ne m'a jamais quitté : il était beaucoup plus
vivace et plus irraisonné, en ce temps-là. J'avais
fui Paris avec l'idée que cette ville devenait
dangereuse pour des gens comme moi. Il y
régnait une ambiance policière déplaisante.
Beaucoup trop de rafles à mon goût. Des bombes
éclataient. Je voudrais donner une précision
chronologique, et puisque les meilleurs repères,
ce sont les guerres, de quelle guerre, au fait,
s'agissait-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie, au
tout début des années soixante, époque où l'on
roulait en Floride décapotable et où les femmes
s'habillaient mal. Les hommes aussi. Moi, j'avais
peur, encore plus qu'aujourd'hui et j'avais choisi
ce lieu de refuge parce qu'il était situé à cinq
kilomètres de la Suisse. Il suffisait de traverser le
lac, à la moindre alerte. Dans ma naïveté, je
croyais que plus on se rapproche de la Suisse,
plus on a de chance de s'en sortir. Je ne savais pas

encore que la Suisse n'existe pas (Modiano 1975, p. 3).

Il est important de noter que le père de Modiano s'est installé en Suisse pour mener une vie plus sereine, loin de son existence clandestine à Paris. Ce roman a également une dimension autobiographique, puisque, comme son père, l'auteur exprime le désir de fuir Paris en fuyant également le contexte de la guerre d'Algérie. Il décrit cette fuite en faisant référence à celle de son père. Ce passage décrit les efforts d'un jeune pour échapper à la tension et au danger qui règnent dans le Paris du début des années 1960, au milieu de la guerre d'Algérie. La Guerre d'Algérie s'est déroulée de 1954 à 1962 et a représenté un tournant décisif dans l'histoire de la France et de l'Algérie. La peur du protagoniste « Victor Chamara » et la fuite vers un endroit apparemment paisible près de la frontière suisse reflètent le sentiment d'insécurité qui régnait à cette époque. Paris, la capitale, était un centre de troubles politiques et sociaux, les fréquentes interventions de la police et les attentats à la bombe contribuant à une atmosphère insécure (Heck, 2011, p. 3). Les références à une « atmosphère policière » à Paris indiquent les efforts importants déployés par le gouvernement pour réduire les activités du Front de libération nationale (FLN) en France, qui cherchait à soutenir l'indépendance de l'Algérie (Encyclopédie Larousse).

Je descendais dans le hall chercher des revues. À cause de la clientèle étrangère, on y trouvait la plupart des publications d'Europe. Je les achetais toutes : *Oggi*, *Life*, *Cinémonde*, *Der Stern*, *Confidential*... Je jetais un regard oblique sur les gros titres des quotidiens. Il se passait des choses graves en Algérie mais aussi en Métropole et dans le monde. Je préférerais ne pas savoir. Ma gorge se nouait. Je souhaitais qu'on ne parlât pas

trop de tout cela dans les journaux illustrés. Non. Non. Éviter les sujets importants. De nouveau, la panique me prenait (Modiano, 1975, p. 23)

Dans ce passage, le personnage principal « Victor Chamara » a la vocation de fuir tous les troubles de son époque, en particulier la guerre qui se passe en Algérie et qui influence beaucoup la France à cette époque-là. Le hall de l'hôtel, rempli de diverses publications européennes, représente une référence au monde. Toutes ces publications présentent des nouvelles et des récits de divers points de vue. Cependant, ce qui attire notre attention est que le personnage évite intentionnellement de lire les grands titres, les sujets importants qui révèlent pour lui un profond sentiment d'anxiété. Le personnage préfère l'ignorance face aux nouveaux troubles de l'époque. Le choix des magazines tels que « *Oggi* », « *Life* », « *Cinémonde* », « *Der Stern* » et « *Confidential* » représente une vie simple, considérée comme un divertissement et une diversion. On peut constater que « Victor Chamara » contraste fortement avec les « affaires sérieuses » qui se déroulent en Algérie, en France, surtout à Paris et dans le monde entier.

Personnage ambigu, « René Meinthe » et « Yvonne » deviennent un couple inhabituel car il apparaît engagé dans les grands événements de son temps en jouant le rôle d'intermédiaire ou de facilitateur pour le FLN algérien lors des accords d'Évian par l'intermédiaire d'Henri Kustiker.

Je n'avais pas la force de lui répondre. Il raccrochait déjà. « Henri Kustiker » – chaque fois que nous questionnions Meinthe à son sujet, il ne répondait pas – était devenu pour nous un personnage dangereux que nous sentions rôder la nuit autour de la villa. Nous ne lui

connaissions pas de visage et de ce fait, il devenait de plus en plus obsédant. »

« René nous a rejoints et nous a demandé de partir sur-le-champ. Il a dit d'un ton sec : « Je vous expliquerai... »

Il ne nous a pas expliqué, mais il m'avait suffi d'entrevoir les deux hommes pour comprendre qu'il s'agissait de « policiers » ou d'individus ayant un rapport quelconque avec la police. Certains recoulements, certains messages de Kustiker m'ont confirmé dans cette opinion. C'était l'époque de la guerre d'Algérie et Genève où Meinthe allait à ses rendez-vous, servait de plaque tournante. Agents de toutes sortes. Polices parallèles. Réseaux clandestins. Je n'y ai jamais rien compris. Quel rôle jouait René là-dedans ? À plusieurs reprises, j'ai deviné qu'il eût aimé se confier à moi, mais sans doute me jugeait-il trop jeune. Ou simplement était-il pris, au bord des confidences, d'une immense lassitude et préférait-il garder son secret.

Un soir, pourtant, où je ne cessais de lui demander sur le mode de la plaisanterie qui était cet « Henri Kustiker » et où Yvonne le taquinait en lui répétant la phrase rituelle : « Allô, ici Henri Kustiker... » il avait l'air plus tendu que d'habitude. Il a déclaré sourdement : « Si vous saviez tout ce que ces salauds me font faire... » Et il a ajouté d'une voix brève : « Ce que je peux m'en taper, moi, de leurs histoires d'Algérie... » La minute suivante, il avait retrouvé son insouciance et sa bonne humeur et nous

proposait d'aller au Sainte-Rose (Modiano, 1975, p.188).

À travers le personnage ambigu de René et son lien avec l'énigmatique « Henri Kustiker », « Victor Chamara » rend compte des entreprises secrètes et souvent dangereuses liées au Front de libération nationale algérien (FLN) pendant les accords d'Évian. René est présenté comme profondément impliqué dans les événements marquants de la guerre d'Algérie. Cet extrait suggère donc l'existence d'un réseau d'opérations secrètes où Genève sert de centre important à divers agents, forces de police parallèles et réseaux clandestins. Le roman ne décrit pas explicitement le rôle de René, mais il est sous-entendu qu'il est impliqué dans des activités qu'il ne peut ou ne veut pas divulguer entièrement. Ce faisant, Modiano reflète l'atmosphère de secret et le souci d'être associé à ces activités clandestines par l'intermédiaire des allusions historiques.

Ce roman de Modiano ne se penche pas sur les détails des conflits politiques, mais se concentre plutôt sur les expériences personnelles des personnages et sur leurs réactions émotionnelles à la guerre. L'histoire se déroule à une époque de bouleversements géopolitiques, mais la vie quotidienne des personnages se poursuit au milieu des dangers et de la réalité compliquée de la guerre. Alors que Modiano met en avant une dimension intertextuelle via les références et les allusions historiques, son objectif est de présenter au lecteur les traces d'une guerre qui a marqué sa vie en les appuyant sur des effets de réalité.

Dans *Un cirque passe*, l'auteur traite à nouveau de la guerre d'Algérie. Il enrichit l'arrière-plan grâce à la perspective historique qui caractérise ce roman. L'histoire se concentre sur « Jean » et « Gisèle » dont le lien se forme après une rencontre avec la police. Jean propose à « Gisèle » de

l'héberger dans son appartement car son père est en Suisse. Leur relation s'approfondit avec leur participation à un « service » douteux organisé par les connaissances de Gisèle. Il faut noter que, comme cela se produit habituellement, l'auteur incorpore des éléments autobiographiques autour du personnage-narrateur « Jean ».

On pourrait dire que la guerre d'Algérie est présente de loin dans ce roman. Modiano la présente dans le roman comme un motif lié au contexte du récit, plutôt que de traiter de la guerre par le biais de noms cités à la lumière de données et d'événements historiques directs. Cela révèle de nouveau sa manière d'intégrer le récit personnel dans le contenu du roman par le biais d'allusions historiques. On pourrait donc dire qu'Un cirque passe reflète encore une fois la prise de conscience de la guerre d'Algérie en arrière-plan.

C'était un ancien café-charbons que je fréquentais quand j'avais votre âge, pendant la guerre (Modiano, 1992, p. 78).

...

C'était une jolie femme, mais je me souviens que ce soir-là elle me semblait déjà vieille, une adulte de l'âge de mes parents. J'avais éprouvé un sentiment analogue vis-à-vis d'Ansart. Jacques de Bavière, lui, me faisait penser à ces jeunes gens qui partaient pour la guerre d'Algérie quand j'avais seize ans (Modiano, 1992, p.88).

...

Gaëlle vient de passer... je l'ai reconnue tout de suite... Mais moi, j'ai tellement changé depuis la fin de la guerre... (Modiano, 1992, p. 110).

Comme nous pouvons le voir, encore une fois la guerre d'Algérie n'est pas directement abordée par l'utilisation de

noms cités de l'histoire. Au contraire, la guerre est insérée dans la toile de fond de l'histoire comme si elle faisait partie d'une vie habituelle. L'auteur ajoute simplement des mots liés à la guerre, les présentant comme ordinaires dans le récit. Cette pratique d'incorporation d'éléments historiques permet de ressentir la présence de la guerre comme un courant sous-jacent qui influence les personnages et leur situation sans dominer ouvertement l'intrigue du récit.

Par conséquent, Modiano aborde la guerre d'Algérie, non pas à travers les détails explicites des conflits politiques, mais plutôt à travers les expériences personnelles et les réactions émotionnelles de ses personnages.

Le roman indique que Modiano utilise des personnages tels que René pour montrer leur vulnérabilité, en faisant allusion à leurs conflits intérieurs et à la manière dont ils gèrent leur implication dans les événements historiques. Certains passages du roman font également référence à la guerre d'Algérie et à son impact durable sur ceux qui l'ont vécue, notamment en évoquant les anciens combattants et les répercussions psychologiques de la guerre.

Ce faisant, Modiano met encore une fois l'accent sur les aspects personnels de l'histoire en révélant comment les faits historiques influencent les vies individuelles. Ce roman modianesque se déroule aussi dans une atmosphère réelle, ce qui permet aux lecteurs de percevoir l'influence de l'époque sur la psychologie des personnages. La dimension intertextuelle créée par le recours à ces éléments historiques, à la fois par le biais de références et d'allusions, renforce la profondeur du roman en inscrivant les récits personnels dans un cadre historique plus large et en examinant la manière dont l'histoire façonne les identités et les mémoires individuelles.

Dernièrement, dans le cadre de la guerre d'Algérie, il faut également prendre en compte le roman autobiographique de Modiano, *Un pedigree*. Ce roman ne se distingue pas par son aspect de la guerre d'Algérie ; l'auteur intègre à nouveau le conflit dans la vie quotidienne et le normalise de manière neutre comme dans ses autres romans. Ce qui distingue *Un pedigree*, c'est son caractère entièrement autobiographique. La guerre d'Algérie, qui coïncide avec l'adolescence de l'auteur, provoque un trauma important dans sa vie. Ce trauma peut être attribué à son enfance pendant la période sombre qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale et, en particulier, à un sentiment d'insécurité lié à la vie de son père et à son identité juive.

Les gens de mon âge que l'on voyait au Sporting ou à la Taverne et que le vent emporte : Jacques L. dit « le Marquis », fils d'un milicien fusillé en août 1944 au Grand-Bornand. Pierre Fournier qui portait une canne à pommeau. Et ceux qui appartenaient à la génération de la guerre d'Algérie : Claude Brun, Zazie, Paulo Hervieu, Rosy, la Yeyette qui avait été la maîtresse de Pierre Brasseur. Dominique la brune à la veste de cuir noir passait sous les arcades et l'on disait qu'elle vivait « de ses charmes » à Genève... Claude Brun et ses amis. Des vitelloni. Leur film culte était *La Belle Américaine*. Au retour de la guerre d'Algérie, ils avaient acheté des voitures MG d'occasion. Ils m'ont emmené à un match de football « en nocturne (Modiano, 2005, p.82).

L'auteur reflète le monde de la France de l'après-guerre. Il évoque souvent une nostalgie obsédante à travers les gens de sa jeunesse, une génération qui appartient à l'héritage de la Deuxième Guerre mondiale et à la guerre d'Algérie. Les

personnages de Modiano sont présentés comme des figures éphémères et presque fantomatiques « emportées par le vent ». Jacques L., dit « le Marquis », fils d'un militaire exécuté à la Libération, représente l'histoire compliquée de la France sous l'Occupation. Leur admiration pour le film culte *La Belle Américaine* et leur achat de MG d'occasion à leur retour de la guerre d'Algérie représentent une génération qui tente de retrouver sa jeunesse et sa joie de vivre après le trauma du conflit. Ces actions peuvent être considérées comme des tentatives d'affirmation d'un sens de la normalité et d'une sorte de confort que la guerre les a empêchés d'atteindre. Les personnes mènent des vies profondément marquées par les bouleversements politiques et sociaux de leur époque, alors qu'elles tentent de retrouver leur propre vie après la guerre. En outre, ce passage n'est pas seulement un mémoire personnel, mais aussi un commentaire sur l'impact durable des événements historiques sur les vies personnelles. Cela reflète le thème récurrent de Modiano à propos de la relation entre la mémoire personnelle et l'histoire collective.

La fausse Mylène Demongeot. Le parc Monceau où je lis les articles sur la fin de la guerre en Algérie. Le bois de Boulogne. Je découvre Voyage au bout de la nuit. Je suis heureux quand je marche seul dans les rues de Paris (Modiano, 2005, p. 80).

La guerre d'Algérie est évoquée sans entrer dans les détails du conflit. La fin de la guerre, telle qu'elle est racontée dans les articles, semble apporter un apaisement au narrateur en permettant un retour à la vie quotidienne et à sa lecture passionnée. Le bois de Boulogne, souvent évoqué dans les souvenirs d'enfance et les romans de l'auteur, sert de lieu de refuge et de bonheur au narrateur. Avec la fin de la guerre, l'auteur-narrateur-personnage reprend le rythme normal de

la vie. Les parties suivantes du roman s'éloignent de la toile de fond historique et ceci indique un changement d'atmosphère, comme nous pouvons le voir dans ce passage :

Ce printemps 1966, à Paris, j'ai remarqué un changement dans l'atmosphère, une variation de climat que j'avais déjà sentie, à treize ans en 1958 puis à la fin de la guerre d'Algérie (Modiano, 2005, p.115).

La guerre d'Algérie a influencé la vie de l'auteur et introduit une dimension intertextuelle autour des allusions et des références historiques. L'auteur, qui a été témoin de ces années de guerre, préfère généralement décrire la « guerre d'Algérie » à distance lorsqu'il en parle. C'est pourquoi il ne fait pas beaucoup de références explicites à cette guerre, mais s'efforce plutôt de la montrer comme faisant partie du déroulement de ses romans. Puisque cette guerre devient aussi un leitmotiv dans ses romans, en matière de références et d'allusions historiques, cela crée non seulement une intertextualité historique, mais aussi une intratextualité entre les romans en question.

4.2. L'INTERTEXTUALITE LITTERAIRE CHEZ PATRICK MODIANO

Patrick Modiano est un écrivain qui lit beaucoup. Depuis son plus jeune âge, il est passionné de lecture qui lui a permis d'acquérir un vaste bagage littéraire. En associant ces connaissances littéraires à son écriture, il les introduit dans ses romans avec une grande maîtrise. Cela permet de créer une grande intertextualité littéraire dans ses romans. En lisant ses romans, le lecteur est confronté à des difficultés. Bien que l'auteur ait un style d'écriture minimaliste, l'univers d'écriture de Modiano se caractérise par une grande polyphonie. La source de cette polyphonie dans ses romans est évidemment

l'intertextualité littéraire en arrière-plan. Il convient de rappeler ici que cette source polyphonique provient de son « cabinet de curiosités » qui constitue pour lui une sorte de réservoir. En effet, les sources littéraires de Modiano pour écrire ses romans sont diverses. C'est la raison pour laquelle nous pouvons voir dans tous ses romans les références littéraires qui sont mises en œuvre par le biais de différentes méthodes d'intertextualité, telles que les citations, les allusions, les références, entre autres. Dans le cadre des références littéraires, nous découvrirons les références les plus concrètes dans les romans de l'auteur. Considéré dans l'ensemble de son œuvre, parfois, Modiano cite directement des textes d'autres auteurs et, d'autres fois, il ne mentionne que le nom d'un auteur ou le titre d'un livre. La première méthode correspond à une citation directe, tandis que la seconde concerne une référence. Dans cette partie, nous nous attacherons à fournir quelques exemples emblématiques dans ce cadre.

Patrick Modiano inclut méticuleusement les livres et ses lectures dans ses romans, non seulement comme des objets sans fonction, mais aussi comme des éléments dynamiques liés au processus de production, à la réception et à l'acte de lecture lui-même. Cette technique ne réduit pas la règle de l'illusion référentielle, mais renforce « l'effet de réalité » au sein du récit. Le recours à des livres et à des lectures crée une dimension intertextuelle qui permet au lecteur de consulter des ouvrages qu'il est probablement amené à connaître ou à reconnaître. Lorsque Modiano intègre des références littéraires dans ses récits, le lecteur est invité à s'intéresser à des œuvres à découvrir. Cette stratégie d'écriture permet non seulement de relier l'histoire à une réalité vraisemblable, mais aussi de créer une relation littéraire entre l'auteur et le lecteur. Grâce à l'inclusion de références littéraires dans ses romans, Modiano se réfère à la mémoire littéraire et permet aux

lecteurs d'établir des liens entre leurs expériences et le récit. Cette approche intertextuelle permet non seulement d'approfondir la lecture, mais aussi de la transformer en une conversation avec le paysage littéraire dans son ensemble.

De plus, pour Modiano, le choix des citations, des allusions ou des références qu'il utilise dans ses livres contribue souvent au contenu des romans, car les références littéraires choisies peuvent compléter et renforcer les thèmes des récits. Cependant, le contenu devient souvent difficile à comprendre, de sorte qu'il est possible de dire que le lecteur de Modiano doit effectivement avoir un côté curieux et être à la quête du sens de l'histoire. La stratégie d'écriture de Modiano consiste à reconnaître le pouvoir de la littérature à établir des liens. Cette stratégie met l'accent sur le fait que la lecture est une entreprise active et partagée, qui fait partie intégrante du processus de narration et qui est liée à la dimension plus large de la littérature.

À nos yeux, l'analyse de l'approche de Patrick Modiano en matière d'intertextualité révèle trois caractéristiques distinctes qui définissent son style d'écriture. Tout d'abord, on peut affirmer que Modiano utilise souvent l'intertextualité pour s'exprimer. En tant qu'auteur d'autobiographie et d'autofiction, comme nous l'avons déjà mentionné, les livres sont l'un des éléments déterminants de sa vie, et cela est évidemment aussi visible dans ses romans. C'est pourquoi il mélange ses histoires avec ce qui a été "déjà dit" pour créer des œuvres intertextuelles. Il est ainsi en mesure de se pencher de manière approfondie sur l'identité, la mémoire et le contexte historique qu'il aborde souvent dans ses romans. Modiano y intègre des références à d'autres écrivains, leur donnant ainsi de nouveaux sens.

Les œuvres de Modiano présentent un large éventail de techniques intertextuelles que ce soit des citations directes ou

des formes plus fines telles que les allusions, des références et des répétitions thématiques. Cela prouve sa volonté de dialoguer avec des textes de différentes époques et de différents genres et de réécrire des éléments à partir ses vécus par le biais de ces dialogues littéraires. Du point de vue de Modiano, le fait d'incorporer des voix extérieures dans son récit sert de moyen de découverte de soi.

Kristeva affirme qu'un texte n'est pas une entité séparée, mais qu'il fait partie d'un vaste réseau de textes qui s'influencent et dialoguent les uns avec les autres (Kristeva, 1969, p.85). Cette approche nous permet de reconnaître que des écrivains, comme Modiano, imprègnent leurs œuvres de fragments de textes qu'ils ont « déjà vu » et « déjà lu » en incorporant ces influences dans de nouvelles formes. Il ne s'agit pas d'un simple emprunt, mais d'une transformation en profondeur dans laquelle les éléments intertextuels sont réimaginés et actualisés dans le nouveau texte et cela crée ainsi de nouvelles valeurs. Modiano s'engage souvent dans les travaux de ses prédecesseurs d'une manière à la fois complémentaire et originale. Du point de vue de Modiano, nous pouvons dire que la littérature est une entité dynamique qui se développe par le biais d'un auto-dialogue. Ce faisant, l'acte de création littéraire n'est pas considéré comme une démarche individuelle, mais comme un processus de collaboration entre tous les ouvrages qui existent déjà.

Pour saisir toute la profondeur de l'intertextualité modianesque, il ne suffit pas d'identifier les sources, il faut comprendre les dynamiques et les échanges entre les textes qui forment un réseau à travers les cultures et le temps. La découverte de ce réseau nous permet de mieux comprendre l'univers modianesque comme un discours dynamique et perpétuel.

Sophie Rabau affirme que l'intertextualité trouve son origine dans la notion de « mimesis » :

Car la notion de mimesis grecque englobe indifféremment l'imitation des livres, l'imitation du réel. Se référer au texte, c'est également se référer au monde et inversement. Le texte et le monde ne sont pas deux entités séparées et l'on peut dresser un tableau des équivalences entre la littérature et le monde. L'équivalence est d'abord directe et littérale : le monde est fait notamment de livres, d'écrits plus largement, et la lecture est donc un des modes d'appréhension du réel. De manière symétrique, la bibliothèque est également un monde au sens où elle est un univers concret que l'on peut parcourir. L'équivalence directe peut être également plus métaphorique : dans ce cas, le monde est représenté comme un livre que l'on peut déchiffer alors que parcourir le contenu des livres qu'elle contient, autant de mondes décrits dont les lecteurs sont des explorateurs (Rabau, 2002, p. 30-31).

A travers cette idée, nous pouvons dire que le concept d'intertextualité dans les écrits de Patrick Modiano peut être lié à l'idée ancienne de « mimesis », qui implique l'imitation à la fois des textes littéraires et de la réalité qu'ils reflètent. Dans l'œuvre de Modiano, la référence à un texte s'engage également dans le monde qui brouille les frontières entre la littérature et le monde réel qui nous entoure. Pour Modiano, l'acte d'écrire ne consiste pas seulement à créer un récit, mais aussi à parcourir le paysage intertextuel où le réel et le littéraire se croisent et s'influencent continuellement. Dans l'univers modianesque, le monde est rempli de livres et la

lecture est un moyen important de comprendre et de s'engager dans son environnement. De même, la bibliothèque elle-même est un microcosme du monde, un espace physique rempli des connaissances et des histoires de nombreuses personnes, comme nous l'avons souligné dans la partie « cabinet de curiosités ». Les romans de Modiano nous invitent donc à entrer dans cette bibliothèque qui est un vaste réservoir de textes qui reflète la nature multidimensionnelle de la réalité. Le cabinet de curiosités de Modiano, métaphore de sa collection de références intertextuelles, représente une version miniature du monde lui-même. Ce cabinet n'est pas une collection statique mais un espace interactif, chaque référence ouvrant des voies vers des expériences et des récits différents. Son écriture parcourt ce vaste domaine.

L'intertextualité dans les romans de Modiano est une forme de « mimesis » au sens le plus large, qui ne se contente pas d'imiter d'autres textes, mais qui reproduit l'essence de sa réalité personnelle comme un auteur d'autobiographie et d'autofiction. Ses œuvres ne se contentent pas de reproduire la réalité à travers ses vécus, elles la transforment et la transposent, en dialoguant avec le passé littéraire. La bibliothèque, le monde et le texte se rejoignent dans l'écriture de Modiano, chacun informant et redéfinissant les autres.

4.2.1. Le péritexte littéraire

Dans le domaine de la théorie de la paratextualité qui réfère à tout ce qui entoure le texte principal d'une œuvre littéraire par la réception et la perception par le lecteur, tel qu'il est décrit dans *Palimpsestes* de Gérard Genette, on distingue deux catégories : le péritexte et l'épitexte. Le péritexte fait référence aux éléments qui entourent le texte principal. Ces éléments comprennent la présentation éditoriale, le nom de l'auteur, les titres et sous-titres, les

dédicaces, les inscriptions, les préfaces, les notes, etc. Ces éléments péritextuels servent à encadrer le texte, à fournir aux lecteurs un contexte, des explications supplémentaires et un éclairage sur les intentions de l'auteur (Montalbetti, 1998, p. 65). Dans ce contexte, certaines épigraphes et certains titres empruntés (parfois tirés de ces épigraphes) par Modiano dans ses romans sont ouverts à une telle analyse. La raison en est qu'une analyse des épigraphes des romans de Patrick Modiano permet de découvrir des éléments qui vont au-delà de leurs titres, ceci ouvre ainsi une fenêtre sur les vécus de l'auteur et sur les thèmes récurrents qui traversent son œuvre. En général, ces épigraphes donnent le ton à ses romans et reflètent les thèmes de la mémoire, de la solitude, de la mélancolie, de la jeunesse perdue, etc., qui ont marqué dans l'œuvre de Patrick Modiano.

En parcourant l'univers romanesque de Patrick Modiano, on remarque son usage fréquent de l'épigraphe littéraire. Ces épigraphes minutieusement choisies, qui donnent parfois aussi le titre au roman, viennent d'auteurs qui font partie du « cabinet de curiosités » de Modiano. Elles ne sont pas de simples préludes, par contre elles servent à amplifier son récit en harmonisant sa voix avec les voix des écrivains du passé en renforçant la dimension thématique de l'œuvre de Modiano.

Dans le même cadre, le choix des titres des romans de Modiano est une autre question qui nécessite une attention particulière. L'auteur attire l'attention du lecteur et écrit son roman en relation avec le contenu en empruntant les titres de ses romans aux épigraphes qu'il utilise mais en ajoutant une dimension intertextuelle à son propre processus de production littéraire en reflétant son cabinet de curiosités dans le roman. Le fait d'emprunter les titres des romans à partir des épigraphes choisies est une stratégie intentionnelle

et révélatrice. Cette stratégie permet d'impliquer immédiatement le lecteur, en établissant un contexte pour le récit à venir et en enrichissant l'anticipation du lecteur quant aux thèmes qui seront explorés dans le roman. En outre, cette technique confère aux titres de Modiano une riche dimension intertextuelle, puisqu'ils font écho aux voix littéraires qui ont influencé son cabinet de curiosités. De la sorte, la coexistence des épigraphes, des titres et du développement thématique dans les romans de Modiano révèle une composition harmonieuse. Cela montre son talent à intégrer ses inspirations intertextuelles dans le cadre de ses récits.

Modiano choisit le titre *Un pedigree* pour son roman autobiographique. Ce titre est un exemple d'un « déjà-dit ». Car *Un pedigree* est une œuvre autobiographique de l'auteur belge Georges Simenon publiée en 1948. Dans ce roman, Simenon offre un portrait de ses premières années à Liège en Belgique. Il décrit sa vie depuis l'aube du vingtième siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale (Delcourt, Delcourt-Angélique 2006, p. 799). On peut donc dire que Modiano s'est inspiré de Georges Simenon pour son roman autobiographique *Un pedigree*. Né à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Modiano, comme Georges Simenon, décrit ses vécus de sa prime jeunesse dans le roman en question.

L'auteur se réfère à Tourgueniev pour choisir le titre de son roman *De si braves garçons* à travers son épigraphe tirée du même roman « *Un si brave garçon !* TOURGUENIEV Le Pré Béjine » (Modiano, 1982 , p. 3). Tout au long de ce roman, le narrateur pourrait bien être Modiano lui-même. Car, dès le début, on découvre qu'il est le père de deux filles et à la fin du récit, son prénom Patrick, est dévoilé. L'histoire commence et se termine par des références à son titre, en commençant par une citation de Tourgueniev (...*Un si brave garçon !*) et en

terminant par « *Nous étions de si braves garçons...* » (Modiano, 1982, p. 217).

Les quatorze chapitres de ce roman se déroulent comme des histoires liées les unes aux autres autour d'un personnage central, le narrateur. Modiano y crée une autofiction à partir des histoires d'un groupe d'amis qu'il a connus pendant son adolescence dans un pensionnat. Bruno Blanckeman souligne que ce récit aborde le thème de la jeunesse disparue et son titre est une ironie : « *De fait, ce roman dont le titre constitue à lui seul une antiphrase s'ouvre comme l'évocation tourmentée du pays d'enfance, se poursuit comme la visite guidée d'une galerie de névroses et s'achève au seuil de la folie collective*» (Blanckeman, 2009, p. 37).

L'auteur s'inspire de Stefan George pour intituler son roman *Du plus loin de l'oubli* comme l'a souligné dans l'épigraphhe : « *Du plus loin de l'oubli... Stefan George* » (Modiano, 1995, p. 3). Comme vu, le roman commence par un élément intertextuel en s'inspirant des vers de Stefan George. Denis Cosnard souligne que Modiano reflète les thèmes de chefs littéraires Baudelaire car Stefan George traduit des œuvres de Baudelaire donc il a adopté une démarche thématique similaire (Cosnard, 2011, p.199). Il s'avère que les rues de Paris sont un symbole d'inspiration pour Baudelaire. Les personnages rencontrés dans les rues occupent une place importante dans les poèmes du poète. Baudelaire évoque les scènes et les expériences qu'il observe en se promenant dans les rues de Paris en faisant ressentir au lecteur l'atmosphère de la ville. A l'instar de ce que faisait Baudelaire, Modiano raconte dans ce roman autofictif l'histoire d'un narrateur-personnage qui tente de reconstituer les souvenirs de sa jeunesse à Paris avec « Jacqueline », « Gérard Van Bever » et d'autres personnages. En recherchant les traces du passé, la mémoire du narrateur devient de temps en temps floue et

incertaine. Cette ambiguïté est un thème commun aux œuvres de Modiano et permet au lecteur de participer aux processus de mémoire et d'oubli du narrateur. On peut donc dire que Modiano, en empruntant le titre de Stéfan George, fait aussi des références à l'œuvre de *Spleen de Paris* Baudelaire.

Compte tenu de ces trois exemples, on constate que la dimension intertextuelle dont Modiano fait preuve dans ses romans peut partir des titres et des épigraphes qu'il choisit pour ses romans. Ce choix conscient de l'auteur montre une analogie avec les auteurs auxquels il se réfère en termes de contenu de ses romans. Il ne fait aucun doute que ces auteurs ont influencé sa vie et ont fait partie de son cabinet de curiosités. Dialoguer avec ces auteurs, qui l'ont influencé, comme une autre voix dans ses romans, lui permet d'établir un dialogue avec ses vécus. En effet, ce genre de citations et de références lui permet d'être toujours en relation avec son passé et ses vécus.

4.2.2. Les citations et les références littéraires

La réputation de Patrick Modiano en tant qu'écrivain intertextuel est largement due à sa faculté à intégrer des références littéraires dans son œuvre. Cette partie présente donc une analyse plus large des références littéraires qui traversent les romans de Modiano. Il convient de noter que ces références concernent toute l'œuvre de l'auteur, depuis son premier roman jusqu'à son dernier ouvrage. Ce faisant, l'objectif de Modiano est de donner à ses romans une qualité polyphonique en citant une grande variété d'auteurs et de poètes issus de son « cabinet de curiosités » personnel.

En analysant des exemples de ces pratiques intertextuelles, il faut reconnaître la diversité de l'approche de Modiano : l'auteur peut citer des titres de livres, citer directement des passages, insérer des poèmes dans

différentes langues ou faire des allusions explicites à différents auteurs. Ce principe d'intertextualité, est présent dans tout le parcours de Modiano et souligne son rôle important, son esthétique littéraire. Le fait qu'il rassemble consciemment des textes et des citations importants qui ont eu un impact durable sur sa vie ne définit pas seulement son style d'écriture, mais révèle également une relation profonde et personnelle avec le monde littéraire.

On peut suggérer que le premier roman de Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, est un prototype à la lumière des relations intertextuelles qui se poursuivent dans toute l'œuvre littéraire de l'auteur. Ce roman réunit de manière exceptionnelle des éléments autobiographiques et un récit sur la recherche de l'identité. La richesse intertextuelle du roman permet de renforcer le thème de l'identité de l'auteur et d'enrichir les diverses strates narratives. C'est ainsi que le lecteur assiste à une lecture aux multiples dimensions. En d'autres termes, les références de Modiano à des autres œuvres littéraires servent non seulement de base, mais aussi de miroir où se reflète le voyage du protagoniste à travers les questions d'identité. On pourrait dire que ce roman est une œuvre d'autofiction dans laquelle l'intertextualité, à travers les pastiches et les parodies, joue un rôle majeur. Modiano utilise les voix d'auteurs tels que Céline et Proust pour donner vie à Raphaël Schlemilovitch qui est à la recherche de son identité dans un monde marqué par l'antisémitisme. En tant que personnage halluciné, Raphaël prend plusieurs identités imaginaires afin de refléter la lutte qu'il mène pour définir son identité.

Comme nous venons de le mentionner, dans *La Place de l'Étoile*, Patrick Modiano ne cesse de citer Proust et Céline, non seulement en se référant à leurs œuvres, mais aussi en les pastichant, en les transformant en personnages et, parfois, en

réinterprétant audacieusement leurs créations (Decout, 2011, p. 48-62). Cette approche est sans doute le moyen le plus efficace pour Modiano d'assimiler leurs idées, d'en extraire l'essentiel et de transposer plus librement leurs influences. C'est ainsi que ce premier roman s'impose comme un « chef-d'œuvre ».

Le docteur ne me pardonnait pas mon *Bardamu démasqué* que je lui avais envoyé de Capri. Je révélais dans cette étude mon émerveillement de jeune juif quand, à quatorze ans, je lus d'un seul trait *Le Voyage de Bardamu* et *Les Enfances de Louis-Ferdinand*. Je ne passais pas sous silence ses pamphlets antisémites, comme le font les bonnes âmes chrétiennes. J'écrivais à leur sujet : « Le docteur Bardamu consacre une bonne partie de son œuvre à la question juive. Rien d'étonnant à cela : le docteur Bardamu est l'un des nôtres, c'est le plus grand écrivain juif de tous les temps. Voilà pourquoi il parle de ses frères de race avec passion. Dans ses Œuvres purement romanesques, le docteur Bardamu rappelle notre frère de race Chaplin, par son goût des petits détails pitoyables, ses figures émouvantes de persécutés... La phrase du docteur Bardamu est encore plus "juive" que la phrase tarabiscotée de Marcel Proust : une musique tendre, larmoyante, un peu raccrocheuse, un tantinet cabotine... » Je concluais : « Seuls les juifs peuvent vraiment comprendre l'un des leurs, seul un juif peut parler à bon escient du docteur Bardamu (Modiano, 1968, p. 15).

Modiano se réfère à Céline, notamment à travers le personnage de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*. À

travers son personnage « Schlemilovitch », Modiano critique et se moque de l'antisémitisme de Céline. En parodiant les œuvres de Céline comme *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, Modiano condamne Céline en tant qu'écrivain scandaleux. Il s'avère que Céline, malgré sa réputation, a écrit de nombreux pamphlets antisémites, que Modiano utilise pour attirer l'attention du lecteur et susciter sa colère. Pour cette raison, Modiano décrit *La Place de l'étoile* comme un pastiche de pamphlet qui imite et ridiculise les deux romans importants de Céline en dévoilant son discours antisémite. Modiano y intègre également des références à Marcel Proust, dont il se moque tout en lui rendant hommage (Nordholt, 2005, p.5). Cela reflète la lutte de Modiano pour trouver sa place dans la littérature en se confrontant à des figures littéraires majeures telles que Céline et Proust.

Tout au long de ce roman, l'auteur continue à faire de nombreuses références à l'antisémitisme à travers les auteurs auxquels il se réfère. Comme on peut le voir dans l'extrait, l'auteur cite des noms d'auteurs qui ont écrit sur ce sujet afin de renforcer ce contenu antisémite. En mélangeant et en intégrant les voix de Barrès, Zola et Déroulède à la sienne, Modiano renforce son discours par des références intertextuelles :

La France, elle, ne voulait pas du juif Alfred Dreyfus. Alors il l'avait trahie, comme on se venge d'une femme méprisante aux éperons en forme de fleurs de lis. Barrès, Zola et Déroulède ne compriront rien à cet amour malheureux (Modiano, 1968, p. 16).

En mélangeant et en intégrant les voix de Barrès, Zola et Déroulède à la sienne, Modiano renforce son discours par des références intertextuelles. Paul Déroulède, poète, dramaturge, romancier et militant politique français, a fait de

nombreuses déclarations antisémites et s'en est servi pour mobiliser les masses. À l'Assemblée, il était connu pour évoquer le thème du « Juif capitaliste malhonnête » et, avec Barrès, il a critiqué le général Boulanger pour son rejet de l'antisémitisme. Maurice Barrès était une figure importante du nationalisme français, à la fois en tant qu'écrivain et en tant qu'homme politique (Wikipédia). En revanche, Émile Zola a adopté une position différente : il a défendu Alfred Dreyfus pendant l'Affaire Dreyfus et s'est opposé aux sentiments nationalistes de Déroulède et de Barrès, qui ont défendu le nationalisme français. En intégrant ces figures historiques et littéraires dans son récit, Modiano ne décrit pas simplement des événements ou n'invoque pas des noms ; il entre dans un dialogue plus profond avec le passé. Cette intertextualité sert non seulement à situer le roman dans un cadre historique et idéologique particulier, mais aussi à révéler les liens entre le nationalisme, l'antisémitisme et le discours intellectuel en France. La juxtaposition de ces différentes perspectives dans le roman reflète la nature multidimensionnelle des idées et des conflits qui reflètent les thèmes de l'histoire et de l'identité au centre de l'œuvre de Modiano.

Pour ma part, j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. J'étais un vrai jeune homme, avec des colères et des passions. Aujourd'hui, une telle naïveté me fait sourire. Je croyais que l'avenir de la littérature juive reposait sur mes épaules. Je jetais un regard en arrière et dénonçais les faux jetons : le capitaine Dreyfus, Maurois, Daniel Halévy. Proust me semblait trop assimilé à cause de son enfance provinciale, Edmond Fleg trop gentil, Benda trop abstrait : Pourquoi jouer les purs esprits, Benda ? Les

archanges de la géométrie ? Les grands désincarnés ? Les juifs invisibles ?

Il y avait de beaux vers chez Spire :

O chaleur, ô tristesse, ô violence, ô folie,

Invincibles génies à qui je suis voué,

Que serais-je sans vous ? Venez donc me défendre

Contre la raison sèche de cette terre heureuse...

Et encore :

Tu voudrais chanter la force, l'audace,

Tu n'aimeras que les rêveurs désarmés contre la vie

Tu tenteras d'écouter les chants joyeux des paysans,

*Les marches brutales des soldats, les rondes gracieuses
des fillettes*

Tu n'auras l'oreille habile que pour les pleurs...

(Modiano, 1968, p. 39-40)

Modiano cite dans cet extrait les noms d'un certain nombre d'auteurs. En ce qui concerne ces auteurs, ils ont un point commun : ils sont tous d'origine juive. L'auteur y parodie ironiquement le fait que ces écrivains d'origine juive n'ont pas traité le problème de l'antisémitisme autant qu'ils l'auraient dû. Par exemple, malgré son origine juive, André Maurois a collaboré avec le gouvernement de Vichy. Daniel Halévy, écrivain historique d'origine juive, également ami de Marcel Proust, a d'abord été favorable à Dreyfus, puis il a soutenu le gouvernement de Vichy et a adopté une attitude d'extrême-droite. De même, il critique Julien Benda, autre écrivain et philosophe d'origine juive, qui, bien que favorable à Dreyfus et opposé au gouvernement de Vichy, souligne que son œuvre est restée abstraite. Modiano fait donc référence aux idées de ces écrivains en créant ainsi une autre parodie à l'arrière-plan du roman.

Après avoir fait une parodie des pensées de tous ces auteurs à travers ces références, Modiano cite le poème d'André Spire. Spire, écrivain juif, a joué un rôle activiste en prenant parti pour les Juifs. De ce fait, en citant le poème de Spire, l'auteur fait référence à la pensée de certains écrivains antisémites de l'arrière-plan. Par conséquent, Modiano reflète de nouveau la question des Juifs dans son roman par le biais de réseaux intertextuels.

Grâce à cet engagement intertextuel avec des figures de la littérature française, Modiano évoque le conflit interne du narrateur concernant son identité et sa place dans la tradition littéraire. Cela reflète les préoccupations thématiques plus larges de Modiano concernant l'identité et les rapports entre l'histoire personnelle et l'histoire collective.

Dans les pages suivantes du roman, l'auteur se réfère à Kafka et à Henri Heine qui sont juifs et pense que leurs pensées sont plus solidaires que celles des auteurs qu'il a cités précédemment.

Vers l'est on rencontrait de plus fortes personnalités : Henri Heine, Franz Kafka... J'aimais le poème de Heine intitulé *Doña Clara* : en Espagne, la fille du grand inquisiteur tombe amoureuse d'un beau chevalier qui ressemble à saint Georges. « Vous n'avez rien de commun, avec les mécréants juifs », lui dit-elle. Le beau chevalier lui révèle alors son identité :

*Ich, Señora, eur Geliebter,
Bin der Sohn des vielbelobten
Grossen, schriftgelehrten Rabbi*

Israel von Saragossa (Modiano, 1968, p. 40-41)¹⁰

Dans ce passage, le narrateur évoque les figures littéraires telles que Heinrich Heine et Franz Kafka. Heinrich Heine, poète juif allemand, est connu pour son poème "Doña Clara", que le narrateur emprunte avec intérêt. Ce poème raconte l'histoire de la fille du Grand Inquisiteur d'Espagne qui tombe amoureuse d'un chevalier ressemblant à Saint-Georges. Lorsqu'elle lui fait remarquer qu'il n'a rien en commun avec les « Juifs incrédules », le chevalier lui révèle qu'il est le fils du « très loué et très savant rabbin Israël de Saragosse ». Le poème de Heine souligne les thèmes de l'identité, de l'amour et des préjugés religieux (Nerval, 1848, p. 225). Il évoque l'ironie et la tragédie de l'antisémitisme : le chevalier vénéré est lui-même juif, ce qui remet en question les préjugés de la fille de l'inquisiteur.

En faisant référence à ce poème, le narrateur s'engage dans l'histoire de l'assimilation et de l'identité juives, en particulier dans le contexte de l'histoire de l'Europe avec ses populations juives. Il aborde également le motif de l'identité cachée ou erronée, qui est également un thème courant dans l'œuvre de Kafka.

Ce passage semble être une méditation sur l'héritage littéraire juif, examinant comment les écrivains juifs ont abordé les thèmes de l'identité, de l'appartenance et de l'altérité. La référence à ces auteurs suggère une lignée de pensée et de littérature juives que le narrateur admire et sur laquelle il cherche à s'aligner ou à s'inspirer dans sa propre quête d'identité littéraire. C'est un clin d'œil au pouvoir durable de la littérature de transcender les frontières et de réfléchir aux complexités de l'identité culturelle et religieuse.

¹⁰ « Moi, votre amant, Senora, je suis le fils du docte et glorieux don Isaac-Ben-Israël, grand rabbin de la synagogue de Saragosse. » (La traduction du poème/ Wikisource).

Cette exploration intertextuelle ajoute une dimension de profondeur au récit en positionnant le narrateur dans une riche tradition d'intellectualisme et d'expression artistique juive. En même temps, ils sont confrontés aux réalités sévères de l'antisémitisme historique et à son impact sur l'identité personnelle et culturelle.

Nous avons traversé la place Vendôme, bras dessus bras dessous. Mon père chantait des fragments de *Bagatelles pour un massacre*, d'une très belle voix de basse. Je pensais aux mauvaises lectures que j'avais faites dans mon enfance. Notamment cette série des *Comment tuer votre père*, d'André Breton et de Jean-Paul Sartre (collection « Lisez-moi bleu ») (Modiano 1968 : 48)

Dans cet exemple, le narrateur-personnage se promène avec son père, qui chante des parties de « *Bagatelles pour un massacre* » sur la place Vendôme. C'est une œuvre de Louis-Ferdinand Céline connue pour son contenu polémique et antisémite. A nos yeux, ce choix très provocateur de la chanson du père est plein de réflexions historiques et personnelles. Les pensées du narrateur se tournent ensuite vers la lecture dans son enfance, notamment la série « *Comment tuer son père* » d'André Breton et Jean-Paul Sartre. Cependant, comme il n'existe pas d'ouvrage connu de Breton ou de Sartre portant ce titre, il convient de dire que la référence de Modiano est une auto-référence à ses vécus par cette invention littéraire. Comme nous l'avons déjà mentionné, le père de Modiano, Albert Modiano, était d'origine juive et aurait travaillé avec des collaborateurs. Nous pouvons dire que l'auteur, en se demandant pourquoi son père agissait comme cela, a tenté de le critiquer par cette référence. Ici, le fait que son père ait chanté *Bagatelles pour un massacre* correspond au fait que Céline soit juive et qu'il ait écrit

une œuvre antisémite. La raison pour laquelle l'auteur a choisi Sartre et Breton comme auteurs pour sa lecture de « *Comment tuer votre père* » peut être considérée comme le fait que les deux auteurs écrivent sur des questions existentialistes. Dans l'ensemble, ce roman *La place de l'étoile* est riche en références et citations littéraires et historiques. La richesse des références intertextuelles dans le premier roman de l'auteur établit également le statut de Modiano en tant qu'écrivain avec une voix intertextuelle dès le début.

Dans *Un cirque passe*, Modiano raconte l'histoire d'un jeune homme, Jean, qui rencontre Gisèle et les événements qui se déroulent lorsqu'ils commencent à vivre ensemble. Ce faisant, l'auteur incorpore souvent ses vécus dans ce roman d'autofiction. Modiano y utilise fréquemment des références littéraires.

Le seul livre qu'il avait emporté pour ce voyage, s'appelait *La Chasse à courre*. Il me l'avait recommandé à plusieurs reprises, car l'auteur y faisait allusion à notre appartement où il avait habité vingt ans auparavant. Quelle drôle de coïncidence... La vie de mon père, à certaines périodes, n'avait-elle pas ressemblé à une chasse à courre dont il aurait été le gibier ? Mais jusqu'à là, il avait réussi à semer les chasseurs. Nous étions face à face devant nos expressos. Il fumait en gardant sa cigarette au coin des lèvres. Il me parlait de mes « études » et de mon avenir. Selon lui, c'était très intéressant de vouloir écrire des romans comme j'en avais l'intention mais il était plus prudent d'obtenir quelques « diplômes ». Je restais muet, à l'écouter. Les termes « diplômes », « situation stable », « métier », prenaient un son étrange dans sa bouche. Il les prononçait avec

respect et une certaine nostalgie. Au bout d'un instant, il s'est tu, il a soufflé un nuage de fumée et il a haussé les épaules. Nous n'avons plus échangé une parole jusqu'au moment où il est entré dans le wagon et s'est penché par la vitre baissée. J'étais resté sur le quai.— Grabley habitera dans l'appartement[...](Modiano, 1994, p. 16)

Dans ce passage, la présence du roman de Maurice Sachs "La Chasse à courre" est un élément référentiel. Car ce roman est symboliquement significatif dans le contexte du passage. La vie du père est métaphoriquement comparée à un animal chassé lors d'une course-poursuite et ceci suggère le sentiment d'être poursuivi ou de fuir quelque chose. Cette métaphore est liée à des thèmes tels que la recherche d'identité et l'effort d'échapper à son passé ou de l'accepter, qui sont fréquemment soulignés dans l'œuvre de Modiano pour son père Albert Modiano. Comme vu, Modiano y mêle des éléments autobiographiques dans un récit autofictif. La référence faite au roman de Maurice Sachs crée un lien intertextuel qui renforce l'introspection sur les liens familiaux. Dans ce roman, Modiano, comme il le fait habituellement, se penche sur ses propres souvenirs. Le souvenir qu'il évoque se déroule dans un chalet de chasse avec son père et ses « mystérieux » amis. En racontant ce souvenir, Modiano note que son père ne se sentait pas en sécurité en présence de ces amis, qu'il se sentait comme une proie. C'est pourquoi Modiano fait référence au titre du livre *La chasse à courre*.

Il établit ainsi un lien intertextuel qui convient au contenu du paragraphe dans lequel il décrit le souvenir de son père. On peut aussi dire que l'auteur souligne que Maurice Sachs a un point commun avec la vie de son père, car Maurice Sachs,

tout comme Albert Modiano, fait du marché noir, divers trafics et travaille pour la Gestapo.

Dans *Des inconnues*, Modiano raconte l'histoire de trois jeunes femmes, Ingrid Teyrsen, Jacqueline Beausargent et Rigaud, et leurs vécus et leurs disparitions. Alors que ces femmes parcourent les rues de Paris, chacune à sa manière, elles sont en fait à la recherche de leur identité en se penchant sur leur passé. Modiano, à travers les vécus de ces femmes, traite de ses vécus et de ses disparitions dans le passé en y ajoutant ses traits autobiographiques. Modiano y poursuit son voyage dans l'intertextualité en insérant des références littéraires.

Dans la rue Royale, la tête me tournait, à cause du cognac et de tout ce qu'il m'avait dit sur mon père. Une tête brûlée. À vingt ans, il faisait les quatre cents coups. Il a continué pendant la guerre. Le maquis. Après, il n'a pas pu s'adapter. Ce n'était pas son genre, la vie tranquille. Un trafic d'or à la frontière suisse. Les femmes. Les coups de cafard. Il récitait toujours le même poème :

Je me souviens/Des jours anciens... « Et ton père, chaque fois qu'il nous serrait la main, avait l'habitude de dire en plaisantant : "Toujours cinq doigts ?" » Il y a eu aussi l'époque du garage des Balmettes... Les mots se bousculaient et je ne savais pas grand-chose de plus, sauf que mon père avait marché dans les mêmes rues que moi (Modiano, 1999, p. 64).

La référence de Patrick Modiano au poème *Je me souviens / Des jours anciens* est une référence aux premiers vers de la *Chanson d'automne* de Paul Verlaine. Il faut noter que ce poème est marqué par un sentiment de mélancolie et de

nostalgie ayant un thème qui se retrouve dans une grande partie de l'œuvre de Modiano. Le poème évoque le temps qui passe et le sentiment de la perte qui l'accompagne en reflétant les pensées nostalgiques. Cependant, Modiano reprend dans son roman ces vers de Verlaine citée par son père lorsqu'il évoque dans cet extrait un souvenir de son père. On peut dire que la citation du poème de Verlaine, comme dans le cas du père du narrateur, renvoie à un souvenir précis d'un passé plein d'action et de risque. En intégrant le poème de Verlaine dans ce récit, Modiano fait des références qui caractérisent ses vécus. Par cette citation, l'auteur souligne qu'il se souvient toujours des jours dont il ne veut pas se remémorer.

Je ne m'étais pas aperçue que je suivais l'avenue d'Albigny et que j'avais dépassé la Préfecture. Je marchais tout droit devant moi et il avait commencé à pleuvoir. *Je me souviens des jours anciens*. Il faudrait que j'apprenne ce poème (Modiano, 1999, p. 65).

Quand le narrateur marche dans les rues de Paris, il cite à nouveau ce poème. Il indique ainsi que son passé le poursuit toujours.

Après tout, pour mieux comprendre un père inconnu, il faut essayer de marcher sur ses traces et de refaire les mêmes gestes que lui. Sur les photos, mon père était souvent avec une femme, mais ce n'était jamais ma mère. Le soir, j'ai commencé à lire les livres qu'il avait lus, puisqu'ils étaient dans la mallette :

La rue du Chat-qui-pêche

La vie de Mermoz

Manuel d'alpinisme

Manuel de camouflage

Et un petit livre vert pâle : *Anthologie des poètes du XIXe siècle*, où il avait souligné deux vers : « Je me souviens/Des jours anciens... », mais je n'en savais pas plus long sur lui (Modiano, 1999, p. 86).

Dans les pages suivantes du roman, l'auteur cite une dernière fois les mêmes vers tirés d'une anthologie. L'auteur, qui découvre certaines des lectures de son père, insiste à nouveau sur le même vers en citant les titres de plusieurs ouvrages. En somme, ce lien intertextuel permet au lecteur de mieux comprendre le narrateur, les personnages et leurs émotions. Il renforce donc le sentiment de nostalgie et d'introspection qui caractérise une grande partie de l'œuvre de Modiano. Dans le roman autobiographique *Un pedigree*, Modiano maintient la dimension intertextuelle à travers de nombreuses références littéraires. Cet auteur bibliophile commence par donner une liste des premières lectures qu'il a faites dans sa vie. Compte tenu de ce roman, on remarque que Modiano recourt à un usage intertextuel un peu différent par rapport aux autres romans.

Premières lectures : Le Dernier des Mohicans auquel je ne comprends rien mais que je continue à lire jusqu'à la fin. Le Livre de la jungle. Les contes d'Andersen illustrés par Adrienne Ségur. Les Contes du chat perché (Modiano, 2005, p. 35).

Lorsque Patrick Modiano fait référence à ses premières lectures, il indique son bagage littéraire qui vient de son cabinet de curiosités.

Parmi toutes les lectures que j'ai faites en ce temps-là (Jules Verne, Alexandre Dumas, Joseph Peyré, Conan Doyle, Selma Lagerlöf, Karl May, Mark Twain, James Oliver Curwood, Stevenson, Les Mille et Une Nuits, la comtesse de Ségur, Jack

London) je garde un souvenir particulier des Mines du roi Salomon et de l'épisode où le jeune guide dévoile sa véritable identité de fils de roi. Et j'ai rêvé sur deux livres à cause de leurs titres : Le Prisonnier de Zenda et Le Cargo du mystère (Modiano, 2005, p. 40).

Dans ce passage, l'auteur-narrateur-personnage Modiano évoque un paysage littéraire très varié qu'il a parcouru au cours de son apprentissage, en se référant à des auteurs dont les œuvres présentent une grande diversité de genres et de thèmes. Cependant, l'auteur y attire l'attention du lecteur sur l'épisode où se révèle la véritable identité d'un « jeune guide ». La raison pour laquelle l'auteur se concentre sur cet épisode tient au fait qu'il a un problème d'identité. Le problème d'identité de Modiano commence par le fait qu'il se demande toujours qui est vraiment son père, à la fois à cause des affaires louches de son père sous de fausses identités. En outre, ce problème se pose également à l'auteur, qui ne se sent appartenir à nulle part. L'auteur fait ressentir au lecteur ce problème identitaire par le biais du « guide » auquel il se réfère. On remarque que les références intertextuelles dans l'œuvre de Modiano ne sont pas de simples noms glissés dans le texte, mais qu'elles font partie intégrante de la vie de l'auteur.

Malheureusement, les lectures sont surveillées.

En 1962, je serai renvoyé quelques jours pour avoir lu *Le Blé en herbe*. Grâce à mon professeur de français, l'abbé Accambray, j'obtiendrai la permission « spéciale » de lire *Madame Bovary*, interdit aux autres élèves. J'ai gardé l'exemplaire du livre où il est écrit : « Approuvé - Classe de seconde » avec la signature du chanoine Janin, le directeur du collège. L'abbé Accambray m'avait

conseillé un roman de Mauriac, *Les Chemins de la mer*, qui m'avait beaucoup plu, surtout la fin – au point de me souvenir encore aujourd'hui de la dernière phrase : « ... comme dans les aubes noires d'autrefois. » Il m'avait fait lire aussi *Les Déracinés* (Modiano, 2005, p. 69).

Dans les pages suivantes du roman, Modiano continue à raconter ses expériences et sa passion de lecture de son enfance. En citant la dernière phrase de *Chemins de la mer* de François Mauriac souligne un voyage vers le passé. La référence littéraire de Modiano est toujours associée au thème du passé. Comme nous l'avons déjà mentionné, Modiano est un écrivain qui ne veut pas vraiment se souvenir de son passé. Car pour lui, le passé est l'accumulation des malheurs de ses vécus. Cependant, il ouvre toujours une porte qui ouvre vers le passé par l'intermédiaire de ses citations tirées de ses lectures, mais il ne veut pas passer par cette porte.

Par conséquent, les références littéraires que Modiano utilise dans chacun de ses romans visent à enrichir l'art de l'écriture, à souligner les thèmes qu'il traverse et à utiliser les noms des œuvres qu'il cite ou des personnages de ces œuvres. Cette approche permet au lecteur de traverser un labyrinthe mystérieux pour accéder à ces thèmes. En analysant ces exemples, les discours polyphoniques qui se cachent derrière les romans de Modiano se fondent dans son propre discours. On pourrait dire que ces exemples abordés montrent de nouveau que Modiano est un écrivain habile qui transpose ses connaissances littéraires venant de son cabinet de curiosités dans ses romans. Ce faisant, il devient un écrivain intertextuel. En matière de création littéraire, Patrick Modiano construit une riche mosaïque de motifs intertextuels, mêlant harmonieusement des éléments de sa vie, des recherches intellectuelles, des événements historiques

importants et parfois, des références littéraires. Cette approche enrichit ses romans, invitant les lecteurs à entrer dans un labyrinthe narratif où l'engagement intertextuel transcende la simple décoration stylistique pour devenir un thème central fondé sur une réflexion autobiographique.

4.3. L'AUTOREMINISCENCE INTERTEXTUELLE¹¹

Modiano a un talent particulier pour parcourir les passages temporels entre le passé et le présent dans ses œuvres en plongeant souvent dans un univers de nostalgie. Cette nostalgie s'exprime comme un élément central de son corpus émergeant de manière récurrente par le biais d'évocations de son passé personnel. Cette démarche ouvre la voie à une forme unique de dialogue autoréférentiel au sein de ses textes. Cette dynamique semble refléter le concept d'intratextualité, tel que le définit Gérard Genette et d'autres théoriciens importants de l'intertextualité dans le cadre de la narratologie. Nous avons donc choisi d'employer le terme d' « auto-réminiscence » en référence à l'apport théorique de Gérard Genette. L'objectif de cette partie est donc de mener une analyse intratextuelle de texte à texte par le biais du terme d'auto-réminiscence, en s'appuyant sur les romans intitulés *Villa triste*, *Vestiaire de l'Enfance*, *Un cirque passe*, *Du plus loin de l'oubli*, *Accident Nocturne*, *Danseuse* de Patrick Modiano.

Dans l'univers littéraire de Patrick Modiano, les références intratextuelles émergent comme une clé de répartition et se manifestent par des motifs et des thèmes récurrents qui sont très minutieusement tissés dans les récits. Ces éléments sont en quelque sorte des lignes de continuité qui traversent l'œuvre de Patrick Modiano. Ainsi, un riche

¹¹ Voir à ce propos, Akin, H. M. « L'autoréminiscence Intertextuelle Dans Vestiaire de l'Enfance et Du plus loin de l'oubli de Patrcik Modiano ». *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 14(28), 131-156.

dialogue intratextuel s'établit entre les différents romans de l'auteur. Alors que nous nous plongeons dans le labyrinthe de la prose de Modiano, nous rencontrons ces éléments répétitifs dont chacun est un repère. Ces éléments servent à mettre en lumière le parcours d'une histoire à l'autre et à les lier dans un ensemble cohérent.

Ces motifs et ces thèmes ne servent pas seulement de figures de style, mais de points de passage essentiels à travers lesquels il aborde les thèmes telles que la mémoire, l'identité et le temps. Ils agissent comme des repères et guident le lecteur tout au long de ses romans, des rues obscures de Paris à la nature éphémère des souvenirs en passant par la quête de la réalité.

Ces références intratextuels constituent le lien qui unit l'ensemble de l'œuvre de Modiano. Ils représentent à la fois un enjeu et une clé pour comprendre la profondeur et les dimensions de l'intertextualité sur les vécus de l'auteur. À travers ce réseau de thèmes et de motifs reliés entre eux, Modiano ne construit pas seulement une voix narrative distincte, mais invite également le lecteur à un dialogue réflexif avec le passé, le présent et les liens entre eux.

Ses œuvres jouent le rôle d'un instrument de résurgence de souvenirs fragmentés en évoquant une intertextualité subconsciente ou des répercussions mnémoniques et en reliant directement ses vécus à sa production littéraire. Cet effet est obtenu grâce à diverses stratégies liées à la narration dans l'œuvre de Modiano. Par exemple, la recherche des traces du passé, souvent liée à une figure féminine, est mise en scène par Modiano, qui se positionne en tant que personnage de roman ou un agent, selon le modèle théorique de Julien Greimas. Grâce à ce parcours intertextuel, le lecteur entraîne dans le récit et devient co-participant de cette quête réflexive du passé avec le protagoniste.

La construction de la toile intertextuelle de la littérature de Modiano est minutieusement construite à partir d'éléments autobiographiques qui donnent une forme significative à la structure narrative. Au cœur de sa recherche littéraire se trouve le parcours personnel de l'auteur qui est profondément lié à la notion de transtextualité.

Patrick Modiano, considéré comme l'un des écrivains les plus marquants de notre époque, utilise souvent cette technique dans ses romans. Il fait référence à sa vie, à ses lectures, à des événements historiques et même à des textes religieux. Il utilise ces références pour attirer l'attention du lecteur, sans cesser les jeux intertextuels. En utilisant cette méthode, il permet au lecteur de participer au déroulement de ce passé intertextualisé et de devenir ainsi le témoin de ce processus d'auto-réminiscence avec le personnage principal qui est généralement l'auteur-narrateur.

Dans ses démarches littéraires, Patrick Modiano utilise de manière remarquable l'acte d'écrire comme un moyen de découvrir les profondeurs des souvenirs ancrés dans les recoins de son esprit. Modiano est comme un voyageur dans le temps, il va et vient entre le présent et le passé, en allumant des petits feux dans les coins sombres de ses souvenirs qu'il essaie d'oublier. À force de faire des va-et-vient, des choses que sa mémoire voulait cacher commencent à se montrer. En écrivant, ou plutôt en réécrivant ce qu'il voudrait bien oublier, il donne une chance à ses souvenirs de sortir du néant pour exister vraiment, en montrant son côté le plus secret. C'est un peu comme s'il se faisait une auto-analyse où les vérités cachées deviennent des mots qui sont révélés grâce à l'écriture. (Eroğlu, 2012, p. 217). Par conséquent, les moments d'auto-réminiscence déclenchent une autoanalyse, étroitement liée à l'auto-intertextualité. En explorant la dimension de l'auto-intertextualité de la mémoire ainsi que de

l'auto-réminiscence, nous nous efforcerons de montrer que Modiano intègre sa propre vie, ses lectures et des événements historiques dans ces deux œuvres. Son style d'écriture auto-intertextuel devient ainsi un outil pour sa propre introspection autrement dit son auto-analyse. Les dimensions auto-intertextuelles de la mémoire et de l'auto-réflexion montrent le fait que la technique narrative de Modiano mélange ses expériences personnelles, ses explorations littéraires et ses récits historiques dans ces romans. Ce mode d'écriture auto-intertextuel agit pour ainsi dire comme un instrument d'auto-exploration pour Modiano lui-même.

La mémoire constitue l'élément essentiel qui maintient le lien de l'individu avec son identité, préservant ainsi son existence même. Paul Ricœur a souligné que le sujet central de la mémoire est le 'moi', qui s'exprime à la première personne du singulier. (Ricœur, 2000, p.3). Il explique que la mémoire fonctionne autour de deux axes fondamentaux : le « quoi » et le « qui ». Selon Ricœur, l'acte de mémoire est initié par la question du « quoi », considérée comme une interrogation égologique. La réminiscence de soi, ou dans le cadre de cette étude l'autoréminiscence, consiste à se remémorer un autre objet, une personne ou un événement. (Aksoy Alp, 2020, p. 236). Car cette question égologique « qui » constitue une exploration des capacités cognitives de la mémoire. L'acte de se souvenir consiste à partir à la recherche d'un souvenir en réponse à la question « comment » : c'est le processus de la réminiscence. Ensuite, en tentant de répondre à cette première interrogation, la question « qui » est posée ultérieurement, visant à une appropriation personnelle du souvenir par un individu capable de se remémorer lui-même. (Ricœur, 2000, p.4) Les moments de réminiscence ouvrent la voie à l'émergence de souvenirs traumatiques. Dans ce contexte, Ricœur évoque le travail psychanalytique de Freud, qui repose sur l'identification de l'obstacle principal au travail

d'interprétation des souvenirs. Il souligne que cet obstacle engendre des « résistances du refoulement », qu'il désigne par l'expression « compulsion de répétition ». Pour reprendre les termes de Freud : le patient « ne restitue pas (le fait oublié) sous forme de souvenir mais sous forme d'action ; il le répète sans savoir qu'il le répète. » Dans ce cas-là, l'auto-réminiscence est un processus susceptible de se répéter. Pourtant, en suivant la théorie de Freud qui affirme que « le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est refoulé ; le plus souvent, c'est l'essentiel qui lui échappe », il est possible de dire que la révélation des vérités cachées est difficile. Par conséquent, dans cette quête de vérité, l'auteur devient un explorateur au sein de ses souvenirs flous. (Eroğlu, 2012, p. 217). Ainsi, l'homme (l'auteur) a tendance à refléter inconsciemment ses souvenirs traumatisques tout en se remémorant son passé. Ce qui est important pour nous, c'est la relation entre la compulsion de répétition et la résistance, ainsi que la substitution de ce double phénomène par le souvenir. Dans ce contexte, Freud établit une distinction entre l'analyste et l'analysant. Les auteurs occupent la position de l'analyste, tandis que le personnage (qui peut être soi-même) est l'analysant. Cependant, puisque l'auteur écrit sur ses vécus, il trouve le courage de s'interroger en détaillant de manière obsessionnelle ses traumas, qui sont une sorte de maladie, se plaçant ainsi dans la double position d'analyste et de patient, dans le cas que nous examinons. L'auteur parvient à se réconcilier avec les éléments refoulés en réécrivant les mêmes thèmes à travers des personnages similaires. C'est donc, en un sens, une manière pour l'auteur de se réconcilier avec lui-même en se transformant en un « sujet » de ses romans. Cette réconciliation est le résultat d'une auto-analyse qui émerge naturellement du processus d'auto-réminiscence. Le plaidoyer (dans notre étude, l'auteur) est en lien avec le sujet de l'utilisation du langage ordinaire et de la psychologie

élémentaire qui soutient ces pratiques. Cette caractéristique est originale et essentielle pour la mémoire individuelle. C'est une forme d'auto-désignation par le sujet vis-à-vis de l'objectif de son expérience. C'est parce qu'en se remémorant quelque chose, on se souvient également de soi. Cela provoque aussi une introspection et, ce faisant, l'auteur se tourne vers son passé. Il s'avère que la réminiscence possède deux significations lorsqu'on examine la définition dictionnaire : d'une part, elle désigne des souvenirs vagues ou incomplets, difficiles à situer. D'autre part, elle fait référence à une évocation inconsciente de souvenirs de lecture ou de représentation. (Dictionnaire Larousse). Les deux définitions sont directement pertinentes pour notre étude : la raison en est que Modiano, dans ces romans que nous analysons, dépeint l'effort d'un personnage pour se remémorer son passé en quête d'un objet ou d'une odeur à travers les personnages qu'il a créés. L'auteur explore ce processus de réminiscence par le biais de personnages féminins. Dans ces œuvres, il transmet ces réminiscences au lecteur sous une forme plutôt vague et incomplète. D'autre part, lorsque l'auteur écrit ses mémoires, il fait également référence aux livres qu'il a lus, aux auteurs qu'il admire ou à des événements historiques. Dans ce contexte, il convient d'ajouter le préfixe « auto » à la notion de réminiscence. À nos yeux, cela s'explique par le fait que Modiano narre sa propre autobiographie à travers ses romans, lesquels se répètent de manière similaire, tout en faisant constamment référence à sa propre vie, à ses lectures, aux écrivains qu'il admire, ainsi qu'aux événements historiques. Modiano aborde les aspects « traumatiques » de sa vie à travers les personnages qu'il crée et en se référant à d'autres écrivains. En d'autres termes, Modiano s'engage dans un processus de remémoration de son passé, qu'il problématise en tant qu'auteur.

En abordant ce problème du « je » / « moi », Modiano aspire à entreprendre une auto-analyse, comme Paul Ricœur l'évoque également en relation avec l'œuvre de Freud. Selon Hegel, la réminiscence est une « forme supérieure de la substance ». Concernant la réminiscence de l'Esprit d'une personne, nous pouvons la qualifier d'« auto-réminiscence ». Puisque l'Esprit inclut en lui-même le « moi » et la « pensée » de l'être humain, il signifie une connaissance de soi. Dans la réminiscence (que nous préférions appeler « auto-réminiscence »), l'Esprit vit en harmonie avec soi-même, non pas en niant abstrairement son historicité, mais en s'appuyant sur celle-ci. En effet, selon Hegel, le « savoir absolu » est la victoire sur l'historicité (Robitaille, 2003, p. 130). D'après Ricœur, la réminiscence est un pouvoir de soi, établissant ainsi un lien direct entre l'identité personnelle et la réminiscence. Ce lien définit l'ipséité, qui signifie « ille factus sum » – « je suis devenu en personne » ou « je suis entré dans la peau du personnage ». Autrement dit, cette notion souligne qu'il s'agit véritablement de soi-même et non d'un autre soi. (Bois, 2020, p. 25). C'est la raison pour laquelle nous la qualifions d'« auto-réminiscence ». En bref, la mémoire englobe le processus de se souvenir. Lorsqu'une personne essaie de se rappeler quelque chose, elle se remémore sa situation à ce moment-là. Par conséquent, la mémoire est en connexion directe avec le passé. L'auteur rompt avec le présent et remonte aux souvenirs les plus lointains. Cet effort pour se souvenir de quelque chose apparaît comme un processus d'auto-réminiscence chez les écrivains qui écrivent leurs propres biographies, comme Modiano. Ce processus d'auto-réminiscence apporte également un aperçu, ainsi qu'un processus d'autoanalyse, comme l'a souligné Freud. C'est ainsi que la personne apprend à connaître sa personnalité actuelle et elle-même, autant qu'elle peut se

souvenir de sa situation passée. (Aksoy Alp, *De l'écriture* ...p. 190-191).

Bakhtine, qui fonde sa théorie sur le « dialogisme », soutient que tout texte ou toute parole porte les traces des textes écrits ou des paroles prononcées auparavant. Selon cette perspective, la parole humaine, à l'exception de celle d'Adam, ne peut être vierge puisque toute parole ou tout texte seraient traversés par d'autres. (Aksoy Alp, De l'écriture blanche 190-191). On peut considérer cette méthode, que Kristeva nomme « intertextualité » et que Genette appelle « transtextualité », comme une « auto-intertextualité » dans les romans de Modiano, lorsqu'on prend en considération l'ensemble de ses œuvres autobiographiques et autofictionnelles. Les références et les allusions faites par l'auteur à sa propre vie, ainsi que leurs nombreuses reprises et l'écriture de tout cela sous forme de fragments, révèlent le désir de l'auteur de s'analyser en explorant son propre état psychologique fragmenté et traumatisé.

La présence de l'œuvre d'un auteur dans d'autres œuvres est un phénomène récurrent chez les écrivains qui utilisent « je ». Comme nous l'avons mentionné, l'autoréminiscence est liée à l'esprit et à la connaissance de soi. En citant « le Pacte autobiographique » de Philippe Lejeune, il convient de dire que les récits autobiographiques sont directement liés à l'identité de l'auteur. Les œuvres autofictives possèdent également les caractéristiques de ce type de récits, comme l'a souligné Georges Gusdorf dans l'Écriture narrative. Selon Gusdorf, non seulement ceux qui sont classés comme « autobiographiques », mais tous les textes écrits par un auteur, qui se soumettent d'une manière ou d'une autre, doivent être inclus dans une analyse autobiographique. D'après Gusdorf, le destin de l'homme est toujours de créer une nouvelle existence, une nouvelle histoire. Certains auteurs, tels que

Modiano, le décrivent en les modifiant dans les romans autofictionnels. L'autobiographie est la « révolution spirituelle » d'un auteur en tant que sujet et objet d'écriture, et cela peut se poursuivre à travers les romans autofictionnels. Une personne construit sa propre identité en racontant sa propre vie à travers son écriture et elle se demande : « qui suis-je ? ». Les récits autobiographiques ou autofictionnels cherchent une réponse à cette question. En écrivant sur soi-même, l'auteur est en quête de son identité, de son ipséité. Paul Ricœur élucide la relation entre l'intertextualité et l'altérité dans Soi-même comme un autre par le biais des notions d'ipse (ce qui fait qu'une entité est elle-même plutôt qu'autre) et d'idem. L'ipseité (soi) est utilisée pour désigner une identité, être soi-même, ne rien être d'autre. L'existence de soi et de l'autre, les thèmes du sous-texte et du texte principal, sont liés à une problématique identitaire. En d'autres termes, l'ipse est une identité, indiquant la continuité propre du sujet, et le sujet est l'acteur de sa propre histoire ; cette histoire peut être racontée/écrite en la transformant (par exemple, l'autobiographie et l'autofiction correspondent à cette définition).

L'identité ipsé comprend une réflexion sur la transformation et la métamorphose dans le cours de la vie. Si l'identité idem est une identité, elle désigne un sujet dont les caractéristiques déterminantes se reproduisent sans modification, malgré le passage du temps. Il n'y a pas de changement dans l'identité idem. Toutefois, dans l'autotextualité, l'altérité est utilisée comme l'opposé de l'identité idem. L'intertextualité, quant à elle, est conçue en fonction de la relation entre l'identité ipsé et idem. L'« intertextualité » dans le cadre de la réflexivité définie par Camarero est une des manières de refléter l'identité narrative (Crespo, 2019, p. 134). La relation d'une œuvre à une autre, de la propre production de l'auteur à ses écrits, se manifeste

également à travers « l'autobiographie ». Comme nous l'avons déjà mentionné, le moyen le plus efficace de trouver une réponse à la question « Qui suis-je ? » qui fait référence à l'identité changeante (dynamique) de l'ipséité, donc à la question de la temporalité de l'être, est un retour au passé, souvent rendu possible grâce aux références intertextuelles. La présence simultanée des références intertextuelles est étroitement liée à la mémoire. L'intertextualité sollicite la mémoire. En termes psychanalytiques, le retour du refoulé est rendu possible par l'intervention de la mémoire, passant par le processus d'auto-réminiscence, qui fonctionne comme un réservoir intertextuel dans les romans de Modiano. L'auto-réminiscence comporte une dimension autobiographique. Par exemple, à travers des éléments intertextuels tels que « autoréférence » ; « autocitation » ; « autotexte », « autoreprésentation », « auto-intertextualité », l'auteur peut chercher à relater son passé, ses expériences. D'une manière ou d'une autre, ils sont plus qu'une simple stratégie narrative, ils contiennent une part autobiographique ; ils se réfèrent à l'histoire de vie du sujet. En ajoutant le préfixe « auto » à la notion de « réminiscence » notre objectif est de souligner très clairement cette dimension autobiographique. Dans ce contexte, l'intertextualité crée un lien direct avec l'*« autoréminiscence »*. Une œuvre est ainsi simultanément imprégnée de la réalité, de l'expérience vécue (non seulement de la vie extérieure, mais également de la vie intime de l'auteur) et ouverte à l'autoréférence et à l'auto-allusion. Les œuvres autobiographiques intègrent ces trois éléments de manière conjointe : elles puisent à la fois dans la vie extérieure (l'histoire), dans la vie personnelle de l'auteur et dans d'autres écrits. L'auteur d'autobiographies et d'autofictions est semblable à un historien, il combat les défaillances de la mémoire. La personne affirme son intégrité et son identité, son mode de vie en reliant le passé au présent. Par

conséquent, il est naturel que l'auteur réécrive perpétuellement son passé dans les œuvres autobiographiques et autofictives. L'auteur réécrit en se rappelant ses expériences, ses vécus ; ainsi, l'acte de réécrire sa propre expérience comporte un élément de mémoire. C'est pourquoi Tiphaine Samoyault désigne « l'intertextualité » comme la « mémoire » de la littérature : La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en action et en l'intégrant dans les textes par divers procédés de reprises, de rappels et de réécritures dont le travail fait émerger l'intertexte. Elle démontre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. En faisant de l'intertextualité la mémoire de la littérature, on propose une poétique indissociable d'une herméneutique. (Samoyault, 2001, p. 33). Cette définition résume les étapes par lesquelles les éléments autobiographiques passent pour devenir de l'autofiction. La réécriture d'une vie par un écrivain est avant tout une affaire de mémoire (Emmanuel Samé présente le livre d'Isabelle Grell « L'Autofiction » sous le titre « L'autofiction : devoir de mémoire »). L'auteur transfère les écrits anciens, les œuvres ou la vie dont il se souvient dans le domaine de la fiction. Étant donné que l'acte d'écrire des expériences est un travail de mémoire en utilisant diverses techniques intertextuelles tout en réécrivant ces expériences. D'une manière ou d'une autre, un « déjà-dit » renvoie à un « déjà-vécu ». Compte tenu de la relation de la mémoire avec l'intertextualité, il nous semble nécessaire de mentionner un autre aspect pour comprendre pleinement les romans de Modiano. Les références intertextuelles sont fragmentées par les processus de réminiscence. Pour cette raison, cette situation se caractérise par une structure fragmentée et une discontinue avec des références à l'histoire de la vie de Modiano dans ses romans. L'hétérogénéité

indique la discontinuité et l'histoire de la vie de l'auteur est formée par l'assemblage des pièces côté à côté comme un puzzle.

Comme Georges Perec, Modiano conçoit ses romans comme un ensemble. Chez Perec, l'ensemble de ses romans est un projet indéfini. Il souligne que ce tout (partie) fait partie d'un tout plus grand, qui deviendra l'ensemble des livres. Quand on lit les romans de Georges Perec, on constate qu'il n'y a pas de fin, autrement dit qu'il y a une œuvre inachevée. Comme le disait Perec, une œuvre inachevée se trouve dans une littérature inachevée. Les œuvres de Modiano, dont nous savons qu'elles ont également été inspirées par les œuvres de Perec, sont des œuvres incomplètes dans une littérature inachevée (Aktulum, 2004, p. 69). Cela s'explique par le fait que les récits autobiographiques sont constitués de souvenirs et que ces procédés de réminiscence sont tout au long de la vie de la personne et qu'elle continue à écrire. Ainsi, Modiano ne cessera d'écrire sur les périodes obsessionnelles de sa vie tant qu'il écrit des romans contenant des éléments autobiographiques. Lors de ces stades d'écriture, il passera toujours par un processus d'auto-réminiscence, à l'instar de Marcel Proust, qu'il a beaucoup aimé et imité.

Dans les ouvrages de Patrick Modiano, la scène de rétrospection renvoie moins à une présence reconstruite qu'à la remémoration partielle des événements, avec un effet de déperdition que le texte fait jouer dans la distribution de mots et de blancs, de paragraphes et d'interstices, de phrases assertives établissant des faits anciens et de phrases interrogatives insinuant le doute quant à leur degré de fiabilité. Ainsi l'écriture entretient-elle moins l'illusion d'un passé retrouvé que les désillusions suscitées par les

tentatives de sa reconstruction. Le style fragmentaire calque les mouvements d'une mémoire émiettée. L'esthétique du flou, enveloppant la narration de faits précis ou la mention de détails évocateurs, suggère l'incertitude des souvenirs. La recherche d'un passé ainsi oblitéré se relance pourtant incessamment, mélancolique... (Blanckeman, 2010, p. 98).

Ce faisant, il convient d'établir une distinction entre Proust et Modiano. Les réminiscences de Proust sont le plus souvent heureuses, alors que celles de Modiano sont obscures et malheureuses ainsi que sa propre vie.

Contrairement à Proust, Modiano n'accorde pas à ses héros le bonheur d'un « temps retrouvé ». Le vécu total ne revient jamais. Des bribes du passé flottent dans la mémoire des personnages qui échouent à les réunir. Les revenants de Modiano ne disposent que d'une mémoire lacunaire. (...) Pourtant il s'obstine, comme tous les personnages de Modiano, tiraillés entre mémoire et oubli, incapables d'atteindre tout à fait l'un ou l'autre, incapables donc de se libérer de son passé (Butaud, 2008, p.34).

Étant donné que ses romans proviennent tous de la même source : le passé lointain ressurgit souvent dans ses écrits, en compagnie d'une histoire oubliée, d'un temps perdu, de maints souvenirs qui semblent effacés, d'objets et de lieux disparus et de personnages tout aussi mystérieux. Ces références aussi bien explicites qu'implicites à ses propres livres ou à ceux d'autrui sont autant de manières de faire revivre le passé. Modiano lui-même le souligne souvent dans les interviews :

Depuis trente ans, je prends des notes dans des cahiers. Ces cahiers sont le réservoir de tous mes romans. C'est une espèce de fatras désordonné comprenant des faits divers, des adresses et des noms que j'ai dénichés dans de vieux bottins. Si je me laissais aller, je ne ferais que ça... Ce n'est pas publiable, mais c'est là que je puise mon inspiration. Et comme j'ai une certaine faculté d'oubli, je réécris des choses que j'ai déjà écrites dans d'autres livres ! (Interview : 2010 La Tribune de Genève, entretien avec Pascale Frey).

On constate à travers ce relevé qu'il avoue réécrire continuellement le même livre et à travers cette idée, il est bien évident que l'on retrouve des éléments intertextuels au sein de ses romans. En effet, nous voyons comment il tisse l'intrigue de ses romans en utilisant des éléments tirés d'un réservoir ou, pour ainsi dire, d'une source de « seconde main » en faisant référence à Compagnon. Si les œuvres de Modiano sont construites à partir d'éléments tirés d'autres sources (exogènes), il ressort que, dans d'autres romans, il se penche également sur des sujets liés à sa propre vie. Dès lors, il est certain que les romans modianesques donnent au lecteur l'impression de lire diverses parties d'un même roman. Modiano le dit clairement dans un entretien avec l'AFP « *J'ai toujours l'impression que j'écris le même livre, tout en oubliant ce que j'ai écrit avant...* » (Entretien à propos de « L'Horizon, 2010).

Il est à noter que les romans de Modiano fonctionnent comme des documents complémentaires à sa vie personnelle et à ses souvenirs. Ces romans comportent les éléments intertextuels que nous avons indiqués. La mémoire, comme nous l'avons déjà mentionné, est une opération intertextuelle. Dans ses romans, à travers son rôle de personnage-narrateur,

Modiano s'engage dans un procédé d'auto-remémoration, en partie à travers les personnages féminins qui le fascinent en quelque sorte. Il convient de souligner que les moments de mémoire constituent l'essence de ces romans et qu'ils se poursuivent jusqu'à la fin. Dans le cas de Modiano, il est essentiel de souligner qu'il n'y a pas de fin à ce processus ; tout se déroule au fil des romans.

Les moments introspectifs du protagoniste permettent à Modiano de reconstruire les époques difficiles et les trous dans son passé. Les souvenirs des autres, ou le personnage principal, font écho aux répercussions de ce passé de Modiano. Les souvenirs réveillés par les bribes de temps ou les moments d'auto-réflexion dans ses romans sont un véritable mystère, ce qui lui permet de s'engager dans le processus d'auto-réflexion et de tenter de percer ce mystère tout au long des romans en question. En d'autres termes, le roman issu des propres vécus de l'auteur et de ses créations ouvre la voie à une multitude de possibilités référentielles : d'abord, les références à sa vie propre et à ses œuvres précédentes, puis aux autres écrivains et à divers documents (entre autres) dans le cadre d'un collage destiné à créer des contextes fictifs. Nous nous concentrerons seulement sur la dimension auto-intertextuelle des références de l'auteur à sa propre vie, qui compose l'intrigue des romans que nous étudions.

Dans les romans de Modiano, les personnages féminins sont montrés comme éphémères mais ancrés dans la mémoire de l'auteur-narrateur. Ces personnages, qui occupent rarement le devant de la scène dans ses récits, jouent un rôle essentiel dans le déroulement de l'histoire. Modiano, à travers son écriture minimaliste, n'a besoin que de quelques détails pour ressusciter les personnages féminins. De simples détails comme le prénom, le parfum, la robe, la voix, la démarche ou

les cicatrices réapparaissent en force (Cooke 2019, p. 317). À travers ces personnages féminins, l'auteur met également en évidence la cohérence esthétique et thématique de ces romans. Dès les premières phrases utilisées pour décrire les personnages féminins, Modiano crée une énigme qui annonce un voyage dans les recoins obscurs de son propre passé. Cette énigme n'est pas seulement le point de départ d'une profonde introspection, elle est aussi le fil conducteur de l'ensemble des romans en question. Alors qu'il s'efforce de déchiffrer ce mystère, Modiano cherche constamment à se remémorer sa propre histoire à travers des souvenirs fragmentés. Dans sa quête, pour déchiffrer les aspects compliqués de ces romans, il se retrouve plongé dans les aspects liés aux personnages féminins, entretenant ainsi un cycle d'introspection par le biais de ses enquêtes à leur sujet. Il ne se souvient alors que de quelques bribes de son passé. Une compréhension plus profonde de cette dynamique apparaît lorsque l'on examine les cas où Modiano introduit des personnages féminins pour la première fois.

À la suite des premiers romans de Modiano, à savoir la trilogie, il continue d'écrire des romans qui contiennent des éléments autobiographiques à travers des motifs et des thèmes spécifiques. Dans *Villa Triste*, cette différence commence à se manifester. Ce roman, qui se déroule au début des années 1960, suit l'histoire d'un jeune homme vivant sous un faux nom, Victor Chmara, qui se cache dans une ville tranquille au bord d'un lac pour éviter la guerre d'Algérie. Là, il se lie avec un couple mystérieux : Yvonne, une belle actrice, et René Meinthe, un médecin flamboyant.

La rencontre le personnage-narrateur avec Yvonne dans *Villa triste* :

Elle était assise dans le hall de l'Hermitage, sur l'un des grands canapés dufond et ne quittait

pas des yeux la porte-tambour, comme si elle attendait quelqu'un. J'occupais un fauteuil à deux ou trois mètres d'elle et je la voyais fie profil. Cheveux auburn. Robe de chantoung vert. Et les chaussures à talons aiguilles que les femmes portaient. Blanches.

...

Elle me tutoyait pour la première fois, et elle avait prononcé cette phrase avec un élan inexplicable. Qui était-elle ? Je n'osais pas le lui demander."

...

— Vous faites du cinéma ? lui ai-je demandé.
Elle a ri.

— Yvonne deviendra une très grande actrice, a déclaré Meinthe en appuyant à fond sur l'accélérateur.

Parlait-il sérieusement ? Ac-tri-ce de ci-né-ma. Peut-être avais-je déjà vu sa photo dans Cinémonde ou dans cet Annuaire du cinéma, découvert au fond d'une vieille librairie de Genève et que je feuilletais au cours de mes nuits d'insomnie. Je finissais par me rappeler le nom et l'adresse des acteurs et des « techniciens ». Aujourd'hui quelques bribes me reviennent à la mémoire (Modiano, 1975, p. 33-34).

Dans ce roman, Modiano commence à nouveau à refouler sa mémoire autour d'un mystérieux personnage féminin. Cette situation est presque devenue une caractéristique des personnages féminins. Il convient également de rappeler que le personnage féminin de ce roman est une actrice, tout

comme la mère de Modiano. Certains des personnages féminins créés dans les romans de Modiano présentent des caractéristiques similaires à celles de la mère de l'auteur, ce qui fait que le roman reflète des éléments autobiographiques.

Dans les dernières pages du roman, alors qu'il continue à rechercher des renseignements sur Yvonne, il entre dans un état d'auto-réminiscence et se souvient de l'un des lieux où son père lui avait donné rendez-vous dans sa jeunesse:

D'où venait-elle ? J'ai compris très vite qu'elle n'habitait pas à Paris. Elle en parlait comme d'une ville qu'elle connaissait à peine. Elle avait fait deux ou trois brefs séjours au Windsor-Reynolds, un hôtel de la rue Beaujon dont je me souvenais bien : Mon père, avant son étrange disparition, m'y donnait rendez-vous (j'ai un trou de mémoire : Est-ce dans le hall du Windsor-Reynolds ou dans celui du Lutetia que je l'ai vu pour la dernière fois ?) (Modiano, 1975, p.66).

Le temps qu'il passe avec Yvonne remet l'auteur-narrateur-personnage dans un processus d'auto-réminiscence. Ce faisant, il évoque un souvenir de son père qui le ramène à son enfance :

Elle se baignait et s'étirait au soleil. Je préférais l'ombre, comme mes ancêtres orientaux. Au début de l'après-midi, nous remontions à l'Hermitage, et nous ne quittions pas la chambre, jusqu'à sept ou huit heures du soir. Il y avait un balcon très large au milieu duquel Yvonne s'allongeait. Je m'installais à côté d'elle, coiffé d'un feutre « colonial » de couleur blanche – l'un des rares souvenirs que je gardais de mon père et auquel je tenais d'autant plus que nous étions ensemble quand il l'avait acheté. C'était à Sport

et Climat, au coin du boulevard Saint-Germain et de la rue Saint-Dominique. J'avais huit ans et mon père s'apprêtait à partir pour Brazzaville. Qu'allait-il faire là-bas ? Il ne me l'a jamais dit. (Modiano, 1975, p.128).

Vestiaire de l'enfance est un autre des romans dans lesquels l'auteur raconte ses vécus en pénétrant dans le processus d'autoréminiscence. L'histoire tourne autour d'un écrivain, Jean, qui travaille sur un scénario concernant une femme qu'il a connue et qui s'appelle « Jacqueline ». Alors qu'il se plonge dans cette tâche, le passé de Jean commence à se mêler à son écriture, mêlant ainsi la réalité à la fiction. Le roman évoque les souvenirs d'enfance de Jean et ses efforts pour reconstituer les souvenirs fragmentés de son passé. Tout au long de son voyage, Modiano saisit les bribes de ses souvenirs. Le lecteur est le témoin de l'autoréminiscence de l'auteur autour d'un mystérieux personnage féminin, que l'on reconnaît comme un leitmotiv récurrent dans ce roman.

La rencontre avec le personnage de Marie dans *Vestiaire de l'enfance* :

Quand je l'ai aperçue, assise près de la grille en fer ouvragé qui sépare le café de la salle de billard, je n'ai pas tout de suite distingué les traits de son visage. (...) La tache claire de son sac paille. Et ses bras nus. Son visage est sorti de l'ombre. Elle ne devait pas avoir plus de vingt ans. Elle ne me prêtait aucune attention. (...) Il me semblait avoir déjà vu son visage. Mais où ? »
(Modiano, 1989, p. 13-14)

Tout en ayant mis en scène « une jeune femme », Modiano réécrit la même histoire, il s'agit donc de la reprise de la même histoire basée sur différents moments de l'autoréminiscence :

-Pas tout à fait son oncle, ai-je dit. Je suis un ami de sa mère...

-Oui... C'est un ami de ma mère, a-t-elle dit.(...)

Il faudrait que je vous dise deux mots au sujet de ma mère, m'a-t-elle lancé d'une voix brusque, comme si elle a laissé tomber le yo yo lumineux dans son sac de paille et elle a pris celui-ci à la main. (...)

-Qu'est-ce que vous avez me dire de la part de votre mère ?

Elle marchait à côté de moi, son sac de paille en bandoulière. De temps en temps, elle tournait la tête comme si elle voulait vérifier que personne ne nous suivait.

-Je n'ai pas de mère. (Modiano, 1989, p.59-60)

Dans *Vestiaire de l'Enfance*, les dialogues du narrateur-personnage de Modiano avec Marie renvoient à sa vie. Dans plusieurs romans de l'auteur, nous prenons en compte un conflit avec sa mère. On sait aussi que dans son roman autobiographique *Un pedigree*, sa mère n'était en fait que biologiquement présente dans sa vie, mais qu'il n'a jamais considéré qu'elle était sa mère, comme l'a dit Marie: *Je n'ai pas de mère*. Pendant son enfance, ce sont les amies de sa mère qui se sont occupées de lui. L'auteur se rappelle ces moments comme la source d'un trauma causé par l'absence de sa mère.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Modiano insère des fragments de ses souvenirs personnels dans le récit par l'intermédiaire d'une protagoniste féminine qu'il a méticuleusement créée dans le roman. Dans les pages qui suivent, il se penche sur son séjour à Vienne :

Elle avait à peu près vingt ans. A vingt ans, j'avais échoué à Vienne, et une nuit comme celle-là, je retardais moi aussi le moment de rentrer dans ma chambre d'hôtel du côté de la Mariahilferstrasse et de la gare de l'Ouest ». (Modiano, 1989, p.62-63)

Dans les passages suivants du roman, Modiano revisite son passé en établissant un lien avec « Marie », « la petite Marie » d'autrefois. À travers le caractère féminin, l'auteur fait référence à son propre passé et à ses souvenirs, une fois de plus à travers un procédé d'auto-réminiscence des théâtres où sa mère a joué.

Et ce visage est toujours là, sur le fond de velours bleu. Oui quelque chose d'identique dans le front et dans le regard. Mais ce visage est celui d'une enfant que j'ai connue il y a longtemps. Son prénom n'était-il pas : Marie comme l'autre ? (...) Mais oui, c'est dans une loge de music-hall ou de théâtre _je ne sais plus très bien quelle était l'appellation exacte de cette salle de spectacle_, c'est dans la loge de sa mère que je l'ai vue pour la première fois. Et son visage qui se détache sur le fond de velours ressemble au visage de l'autre, cette Marie de l'hôtel Alvear. Au point que je me demande si elles ne portent pas le même prénom et si elles ne sont pas la même personne.

Oui quand je suis sorti avec la petite, c'est bien sur le trottoir de la rue Fontaine que nous avons échoué... Ce soir-là, quand je descendais la rue Fontaine avec la petite, je n'ai pas pensé que cinq ans auparavant je marchais dans la même rue, en direction du même café Gavarni, et que je venais de quitter une autre loge de ma mère.(...)

J'achevais mes devoirs de classe, comme tous les dimanches soir, au théâtre Fontaine, dans le bureau du directeur, Henri de la Palmira, après les avoir commencés dans la loge de ma mère. Le lendemain matin, il faudrait retourner au collège par le car de la Porte d'Orléans. Quelle pièce jouait ma mère au Fontaine ?

Ma mère est entrée en scène et du bureau d'Henri Palmira, je l'ai entendue qui hurlait sa réplique :
-« Bonjour, famille unie dans la douleur !... »
(Modiano, 1989, p.72-73-74).

La dernière phrase de la mère lui sert de moyen de révéler le chagrin de son propre vécu familial. Il importe de souligner qu'au cours de ses années de jeunesse, Modiano a souvent trouvé du soutien auprès des amis de sa mère ou dans les salles de théâtre où elle travaillait. Une autre observation à souligner est que Modiano recourt à l'usage du prénom « Jean » dans les passages qui reviennent sur ses souvenirs de jeunesse. Il est à noter que Jean est le premier prénom de Patrick Modiano, même s'il ne l'utilise que rarement. Dans ce roman, l'auteur mélange méticuleusement des aspects de sa propre vie en reflétant son prénom, Jean et c'est ainsi qu'il tisse un élément d'auto-référence: « *Mais non, mon petit Jean... Ça l'amuse de rester dans ma loge... Moi aussi, à son âge, je me couchais tard...* » (Modiano, 1991, p.79).

L'auteur révèle son omniprésence dans son œuvre en tant que personnage, faisant allusion à sa propre année et à son lieu de naissance. De telles traces soulignent le profond lien auto-intertextuel qui existe entre l'auteur et le récit de sa vie. Cela illustre une profonde relation entre sa propre vie et le contexte de ses romans. Cette démarche permet non seulement d'enrichir le récit, mais aussi d'offrir au lecteur un éclairage sur l'identité de l'auteur qui brouillent les frontières

entre la fiction et l'autobiographie d'une manière typiquement modianesque.

Mais cette fois-ci, j'avais beau répéter à voix haute : je m'appelle Jimmy Sarano, je suis né le 20 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, France je dois aller cet après-midi à Radio-Mundail où je retrouverai mes collègues Carlos Sirvent, Mercadié, Jacques Lemoine ; j'écrirai dans le bureau de Sirvent un nouveau chapitre des Aventures de Louis XVII. (Modiano, 1989, p.102).

À travers ces personnages féminins, l'auteur raconte son passé en évoquant les souvenirs de sa mère et parfois de son père à partir des personnages masculins. Dans ces cas d'autoréminiscence, Patrick Modiano les transforme en éléments narratifs de façon remarquable. Il les intègre dans une toile qui mêle quelques liens de la réalité, complémentaires mais dénivélés. L'auteur propose ainsi au lecteur une découverte multidimensionnelle de ses souvenirs : histoire, psychologie, mots, fiction. Dans chaque roman, l'écrivain multiplie les repères qui rappellent ces problèmes familiaux, mais à côté de l'histoire, à la frontière de l'intrigue, comme un simple accroc (Blankeman, 2009, p.135-142).

C'est le thème de la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé. L'irréparable n'a pas eu lieu, tout va recommencer comme avant. « Louis XVII n'est pas mort. Il est planteur à la Jamaïque et nous allons vous raconter son histoire. » Cette phrase, Sirvent la prononce chaque soir, au début du feuilleton, et l'on entend le ressac de la mer en bruit de fond, et quelques soupirs d'harmonica (Modiano, 1989, p. 12).

Dans ce paragraphe, en se référant à l'Histoire, Modiano n'ajoute pas seulement une dimension intertextuelle à la fiction du livre, mais il explique aussi, selon lui, pourquoi il poursuit des personnes réelles ou des objets disparus ou oubliés. Par la référence à un personnage historique (comme Louis XVII), l'auteur met l'accent sur la nécessité de retrouver des objets perdus et de rappeler des réminiscences oubliées. Son but est en fait de se découvrir soi-même à travers les ombres de ces femmes.

Après *Vestiare de l'enfance*, les mêmes éléments se retrouvent dans le roman d'*Un cirque passe*. À la suite d'une enquête de la police, Jean et Gisèle se retrouvent à la dérive. Puisqu'elle a besoin d'un logement, « Gisèle » accepte la suggestion de Jean : c'est un séjour dans le domicile de son père et est un endroit qui semble désormais vide et dont les meubles ont été emportés en Suisse. Des connaissances de Gisèle proposent un service de paiement au jeune couple car ils ont aussi un problème financier.

Dans ce roman également, les processus d'autoréminiscence de l'auteur se déroulent autour d'un mystérieux personnage féminin Gisèle.

Au moment où elle passait devant la terrasse, j'ai frappé du dos de la main sur la vitre. Elle m'a dévisagé avec surprise et elle est venue me rejoindre à l'intérieur. Elle s'est assise à la table comme si nous nous connaissions et que nous nous étions donné rendez-vous. C'est elle qui a parlé la première :— Ils vous ont posé beaucoup de questions ?— Mon nom était inscrit sur l'agenda de quelqu'un (Modiano, 1992, p.50).

Comme dans ses autres romans, l'auteur ne mentionne pas le nom du personnage féminin. Ce roman reprend également le leitmotiv de l'agenda que Modiano utilise

fréquemment dans ses romans. Lors de l'interrogatoire des personnes dont le nom figure dans le même agenda et qui ont été retrouvées au cours d'une enquête, la femme attire pour la première fois l'attention du narrateur-personnage.

Elle disparaîtrait et me laisserait avec cette voiture inutile. J'ai essayé de me raisonner. Au cas où elle me fausserait compagnie, j'avais quelques points de repère : le café de la rue Washington dont Jacques était un habitué, l'appartement d'Ansart et surtout les valises. Pourquoi cette crainte de la voir disparaître ? Je la connaissais depuis vingt-quatre heures et je ne savais rien d'elle. Même son prénom, je l'avais appris par des tiers. Elle ne tenait pas en place, elle allait d'un endroit à un autre comme si elle fuyait un danger. J'avais l'impression de ne pas pouvoir la retenir (Modiano, 1992, p. 6).

Le protagoniste, qui craint de ne plus voir cette femme énigmatique, est également fasciné par les mystères que sa valise pourrait contenir.

Dans les œuvres de Modiano, c'est un motif récurrent de découvrir le sens des valises qui appartiennent soit au narrateur, soit à des figures féminines énigmatiques. L'auteur a l'objectif de faire souvent allusion à des aspects cachés de leur passé. Ces valises renferment également leurs vécus. Tout au long de ses œuvres, Modiano fait apparaître ces valises comme un élément symbolique, suggérant une relation intratextuelle plus profonde.

Gisèle, la femme mystérieuse, est le déclencheur d'un processus d'auto-réminiscence pour le narrateur-personnage :

Il faisait encore jour quand nous sommes arrivés au bois de Boulogne. Nous étions en

avance et nous nous sommes arrêtés devant l'ancien château de Madrid. Nous avons marché dans la clairière aux pins parasols jusqu'à la mare Saint-James où j'avais vu glisser des patineurs, un hiver de mon enfance. Le parfum de la terre mouillée et la nuit tombante m'ont de nouveau rappelé les anciens dimanches soir, jusqu'à provoquer chez moi une angoisse aussi sourde que celle que j'éprouvais à la perspective de rentrer le lendemain matin au collège. Bien sûr, aujourd'hui, la situation était différente, je marchais dans ce bois de Boulogne avec elle et non plus avec mon père, avec mes amis Charell ou Karvé. Mais quelque chose d'identique flottait dans l'air, la même odeur, et c'était aussi un dimanche (Modiano, 1992, p. 100).

Dans les romans de l'auteur, les Bois de Boulogne occupent une place particulière en tant qu'élément intratextuel. Né à Boulogne-Billancourt, Modiano mentionne fréquemment cet endroit dans ses œuvres. Il le dépeint souvent comme le lieu des promenades de son enfance avec son père ou un lieu qui sert de pont vers le passé en revivant les souvenirs de sa jeunesse. Ce décor introduit le thème récurrent de l'"odeur", qui déclenche le voyage du protagoniste vers l'auto-réminiscence. L'odeur de terre humide évoquent les dimanches soir de la jeunesse du narrateur. Lorsque le récit passe au présent, l'auteur-personnage-narrateur n'est plus dans les bois avec son père et ses amis, mais le même parfum se répand dans ses sens, le faisant revenir à ces dimanches d'enfance.

Vers la fin du roman, il est temps pour Jean de dire au revoir à Gisèle. Face à l'idée qu'il ne reverra plus jamais Gisèle, il éprouve une certaine mélancolie qui l'amène à un autre

processus d'auto-réminiscence. Cet état de tristesse le pousse à penser à son père en se souvenant sans doute de leur dernière rencontre avant son départ pour la Suisse :

Nous avons échangé un regard, Gisèle et moi, et nous avons eu du mal à maîtriser un fou rire. Heureusement, il ne nous prêtait aucune attention. Il fixait le haut de l'escalier, hébété, comme si elle avait disparu pour toujours. Au bout d'un instant, nous ne savions pas si nous devions prendre congé. Et je n'avais plus envie de rire. À cause de la lumière jaune du hall, des vieilles affiches aux murs indiquant que cet établissement avait été un théâtre de chansonniers, des trompettes mexicaines et de cet homme habillé de prince-de-galles et cravaté de daim, qui s'était fait rabrouer ? Il planait sur nous une tristesse diffuse. De nouveau, j'ai pensé à mon père. Je l'imaginais dans la même situation, vêtu de son manteau bleu marine et attendant derrière la porte d'une loge d'un établissement semblable à celui-ci : quelque « Kit Cat » ou quelque « Carrousel » de Genève ou de Lausanne. Je me suis rappelé le dernier Noël que nous avions passé ensemble. J'avais quinze ans. Il était venu me chercher dans un collège de Haute-Savoie où l'on ne pouvait pas me garder pour les vacances (Modiano, 1992, p 115).

Dans ce passage, l'auteur évoque le dernier soir de Noël passé avec son père. Il se souvient de la venue de son père à l'école pour la ramener à la maison. Les éléments autobiographiques qui caractérisent l'œuvre de Modiano sont représentés de manière emblématique dans ce récit. De plus, il y fait une description détaillée de ses vécus et de ses

émotions. Sa mise en scène du lien fragile entre ses parents reflète un aspect important de son propre passé. L'absence presque mystérieuse de sa mère et de son père dans sa vie est un thème profondément abordé dans son roman autobiographique *Un pedigree*. Le roman raconte comment les tournées permanentes de sa mère pour des spectacles de théâtre et la nécessité pour son père de changer fréquemment de lieux de résidence en raison d'un passé trouble rempli de fausses identités l'ont relégué dans des internats pendant la plus grande partie de sa vie scolaire. Ses parents ne récupèrent Modiano ou n'envoient un ami le chercher qu'à l'occasion des réunions familiales comme la fête de Noël. Par conséquent, chaque acte d'auto-réminiscence le ramène au passé, à des époques qu'il souhaite oublier. Ce passé est toujours raconté sous forme de fragments courts, car il ne veut pas s'attarder sur ces souvenirs. Pourtant, il se retrouve prisonnier de la séduction de la mémoire. Ces scènes sont en fait les malheurs de l'enfance de l'auteur, qu'il reconstitue dans ses œuvres littéraires sous forme de traumas similaires dans des fragments dispersés. Par contre, il y a toujours un lien entre les deux. Le processus qui consiste à reproduire ces souvenirs de manière récurrente constitue pour lui une forme d'auto-catharsis et de salut.

Dans les suivants chapitres, la présence d'une valise et une odeur de parfum apparaissent comme des motifs récurrents qui caractérisent les récits de Modiano. Ici, le narrateur - qui brouille les frontières entre le personnage et l'auteur - repart pour un processus d'auto-réminiscence :

J'ai rangé la valise dans le cagibi, en haut de l'escalier. Je l'ai mise à plat sur le parquet. Elle était fermée à clé. Je me suis de nouveau allongé et j'ai senti son parfum au creux de l'un des oreillers. Elle finirait par me confier pourquoi

on l'avait interrogée hier après-midi. J'ai essayé de me rappeler les noms des deux personnes que m'avait citées le policier, en me demandant si je les connaissais. L'un des noms avait une consonance comme « Beaufort » ou « Bousquet ». Sur quel agenda avait-il trouvé mon nom à moi ? Peut-être voulait-il se renseigner au sujet de mon père ? Il m'avait demandé dans quel pays étranger il était parti. J'avais brouillé les pistes et répondu :— En Belgique. La semaine précédente, j'avais accompagné mon père à la gare de Lyon. Il portait son vieux pardessus bleu marine et il n'avait pour bagage qu'un sac de cuir. Nous étions en avance sur l'horaire, et nous avions attendu le train de Genève dans la grande salle de restaurant du premier étage d'où nous dominions le hall et les voies ferrées. Était-ce la lumière de fin de jour, les ors du plafond, les lustres dont l'éclat tombait sur nous ? Mon père m'avait paru brusquement vieilli et las, comme quelqu'un qui, depuis trop longtemps, joue « au chat et à la souris » et qui est sur le point de se rendre. Le seul livre qu'il avait emporté pour ce voyage, s'appelait *La Chasse à courre*. Il me l'avait recommandé à plusieurs reprises, car l'auteur y faisait allusion à notre appartement où il avait habité vingt ans auparavant. Quelle drôle de coïncidence... La vie de mon père, à certaines périodes, n'avait-elle pas ressemblé à une chasse à courre dont il aurait été le gibier ? Mais jusque-là, il avait réussi à semer les chasseurs. Nous étions face à face devant nos expressos. Il fumait en gardant sa cigarette au

coin des lèvres. Il me parlait de mes « études » et de mon avenir. Selon lui, c'était très intéressant de vouloir écrire des romans comme j'en avais l'intention mais il était plus prudent d'obtenir quelques « diplômes ». Je restais muet, à l'écouter. Les termes « diplômes », « situation stable », « métier », prenaient un son étrange dans sa bouche. Il les prononçait avec respect et une certaine nostalgie. Au bout d'un instant, il s'est tu, il a soufflé un nuage de fumée et il a haussé les épaules. Nous n'avons plus échangé une parole jusqu'au moment où il est entré dans le wagon et s'est penché par la vitre baissée. J'étais resté sur le quai.— Grabley habitera dans l'appartement avec toi. Ensuite, nous prendrons une décision. Il faudra louer un autre appartement. Mais il l'avait dit sans la moindre conviction. Le train de Genève s'était ébranlé et j'avais eu le sentiment à ce moment-là de voir s'éloigner pour toujours ce visage et ce manteau bleu marine. ((Modiano, 1992, p. 17).

En voyant la valise de Gisèle et en respirant l'odeur de son oreiller, Jean s'interroge sur les raisons de cette interrogation. Il soupçonne que cette interrogation est liée à la disparition de son père et se plonge à nouveau dans une auto-réminiscence. À travers ce contexte de récit, nous retrouvons l'agenda en tant qu'un motif récurrent dans l'œuvre de Modiano. L'auteur incorpore fréquemment des journaux intimes dans ses récits et il intègre parfois dans ses romans des noms qui s'y trouvent. L'idée que son propre nom pourrait être inscrit dans le journal de son père le pousse à se souvenir de l'accompagnement de son père à la gare de Lyon. Contrairement aux départs précédents, il se souvient d'être

parti avec un simple livre à la main, sans aucun bagage. Il transmet au lecteur un lien profond entre la vie clandestine de son père et le titre du livre qui présente une référence littéraire.

L'auteur ressent une certaine ironie à recevoir des remarques sur sa stabilité et son éducation de la part d'un père dont l'existence a été marquée par une instabilité permanente. Il pense que leur séparation pour la Suisse sera la dernière et, une fois de plus, il introduit des éléments autobiographiques dans son roman, sous forme de fragments. Ce roman revisite le thème des figures paternelles, cette fois-ci en se concentrant davantage sur les pères, dont les souvenirs reviennent avec un semblant d'intention tragique autour du processus d'auto-réminiscence. Cela donne lieu à une forme d'auto-intratextualité au sein de l'œuvre.

Du plus loin de l'oubli est un autre roman où des thèmes similaires sont abordés. L'histoire suit le personnage-narrateur qui se souvient d'une période de sa vie où il vivait à Paris dans les années 1960. Il se souvient de sa relation avec une femme mystérieuse, Jacqueline, avec laquelle il a vécu une histoire d'amour un peu compliquée. Alors que le personnage-narrateur s'apprête à quitter Paris et Jacqueline, il est entraîné dans un monde d'intrigues, y compris des rencontres avec des figures obscures du monde souterrain.

L'auteur-narrateur- personnage se lance dans une quête pour reconstituer sa propre histoire ou celle d'un personnage qui le captive. En général, ces personnages sont des femmes qui lui permettent de se plonger dans le passé de manière fragmentée, par le biais d'une auto-réminiscence. À travers ces moments passés avec des rencontres, l'auteur-narrateur-personnage commence un voyage vers le passé. Il se souvient de certains épisodes de sa vie, notamment des souvenirs associés à ses parents. De temps à autre, l'auteur partage des

éléments autobiographiques et revient sur les moments où il a rencontré les personnages féminins de ses romans.

La rencontre avec Jacqueline dans *Du plus loin de l'oubli* :

Elle était de taille moyenne, et lui, Gérard Van Bever, légèrement plus petit. Le soir de notre première rencontre, cet hiver d'il y a trente ans, je les avais accompagnés jusqu'à un hôtel de quai de la Tournelle et je m'étais retrouvé dans leur chambre. (...) En me penchant pour poser les livres, j'avais senti une odeur d'éther qui flottait sur cet oreiller et sur ce lit. (Modiano, 1996, p. 5)

Ces fragments de souvenirs constituent fondamentalement l'univers romanesque des romans de Modiano. Le rôle central de ses relations avec les personnages féminins est déterminant dans l'évocation du passé lointain qu'il tente de fuir. Ceci est particulièrement évident dans les cas où les personnages féminins sont introduits pour la première fois dans les romans que nous analysons. L'inachèvement de l'enquête et les intermittences de la mémoire permettent de créer l'éénigme comme une transparence pure et implacable, comme un silence irréductible (Meyer-Bolzinger, 2007, p.9).

Le narrateur-personnage revisite son passé lointain à travers des rencontres avec des personnages féminins. Les motifs récurrents, tels que la tache pâle sur un sac de paille et l'odeur d'éther, entretiennent le dynamisme de son parcours autoréflexif et créent un vaste réseau intertextuel tout au long des romans. Cette réminiscence cyclique est menée par le processus de remémoration des individus qui ressemblent à ces personnages. En effet, l'auteur traverse ainsi ses souvenirs en refaisant l'histoire des caractères masculins ou féminins qu'il a créés, ou en se mêlant à leurs récits.

L'auteur a déjà mis en évidence cette odeur d'éther dans son roman *Accident Nocturne* :

On dit que ce sont les odeurs qui ressuscitent le mieux le passé, celle de l'éther avait toujours eu un curieux effet sur moi. Elle me semblait l'odeur même de mon enfance, mais comme elle était liée au sommeil et qu'elle effaçait aussi la douleur, les images qu'elle dévoilait se brouillait aussitôt. C'était sans doute à cause de cela que j'avais, de mon enfance, un souvenir si confus. L'éther provoquait à la fois la mémoire et l'oubli (Modiano, 2005, p. 83).

L'auteur reprend l'odeur de l'éther dans un autre roman, ajoutant ainsi une dimension auto-intertextuelle. Cela suggère que l'auteur forme un lien intertextuel grâce à une approche stylistique cohérente. Il fait référence à ses autres œuvres de manière très claire. Il intègre comme d'habitude des éléments de sa propre vie dans le récit. Dans ces romans, qui relèvent du domaine de l'autofiction, il crée un terrain fertile à l'auto-réminiscence.

Dans un autre passage de ce roman en question, le personnage-narrateur se retrouve, encore une fois, dans l'ombre du personnage féminin Jacqueline. Il évoque un objet récurrent dans ses romans, la valise, qui lui rappelle son père :

A vrai dire, depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages-valises à double fond, sacs et mallettes de cuir ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité... Et j'avais toujours ignoré quel pouvait bien être leur contenu. (...) j'avais l'habitude des valises. » (Modiano, 1996, p. 63)

Je m'étais assis sur le rebord du lit et je sentais une odeur d'éther, qui me causait un pincement au cœur, comme si Jacqueline venait de quitter cette chambre. (Modiano, 1996, p. 67)

J'ai posé la valise par terre, à plat, et je me suis allongé sur le lit de Jacqueline. L'odeur d'Ether était tenace sur l'oreiller. En avait-elle pris, de nouveau ? Est-ce que plus tard cette odeur serait toujours pour moi associé à Jacqueline ? (Modiano, 1996, p. 79)

« J'ai eu envie de lui dire à nouveau : il faudrait peut-être attendre Gérard. Je me suis tu. Une silhouette au manteau à chevrons resterait figée pour toujours dans l'hiver de cette année-là. Des mots me reviendraient en mémoire : le cinq neutre. Et aussi un homme brun en costume gris que j'avais eu à peine le temps de croiser, sans savoir s'il était dentiste ou non. Et les visages de plus en plus flous de mes parents. (Modiano, 1996, p.84)

Comme on le voit, l'auteur se rappelle ses parents, toujours en train de poursuivre le personnage féminin « Jacqueline » et autour de l'odeur de l'éther. Une fois de plus, dans ce passage, l'auteur fait référence à son propre père lorsqu'il dit qu'il est habitué aux valises. L'auteur renvoie toujours à cette valise, qu'il met en avant dans plusieurs de ses romans, aux activités sombres de son père et à la vie qu'il a menée sans s'attacher à un lieu. Ici encore, l'auteur se souvient d'une période de sa propre vie et l'inclut dans son roman. L'acte de naissance dont il est question ici appartient à Modiano lui-même. Ce faisant, il a le sentiment d'être semblable à un chien et de vivre la situation qu'il vit. La représentation d'un chien errant nous conduit à qualifier son

roman d'autobiographique *Un pedigree*, dans lequel il a déjà fait le lien entre le chien et lui-même, que ce soit par le choix du titre ou du fait que sa mère est indifférente à son chien.

J'avais remis l'acte de naissance dans ma poche. J'étais dans un rêve dont il faudrait bien que je me réveille. Les liens qui me rattachaient au présent s'étiraient de plus en plus. Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile... Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître... (Modiano, 1996, p.143, 144).

Retenant des motifs similaires et presque communs, mais avec des souvenirs divers et fragmentés, l'auteur a publié *Accident nocturne*. C'est un roman plein d'éléments autobiographiques. Ce roman raconte l'histoire d'un narrateur-personnage qui se souvient dans l'ombre d'un accident de voiture à Paris, un souvenir entouré de mystère datant d'années passées. Cet accident ouvre une porte par laquelle il plonge dans sa propre histoire, retracant ses relations et les personnes mystérieuses qu'il rencontre. À la sortie de la clinique, il se met immédiatement à la recherche de la conductrice - dont il connaît le nom, « Jacqueline Beausargent », et l'adresse au square de l'Alboni - dans le quartier des jardins du Trocadéro. Sa quête se déroule dans un labyrinthe de réminiscences, obscurcissant la distinction entre ce qui est réel et ce qui est imaginé.

La rencontre avec la femme mystérieuse :

Nous attendions, la femme et moi, sur un canapé de cuir rouge tandis qu'il téléphonait au

comptoir de la réception. Elle s'était blessée au creux de la joue, sur la pommette et le front, et elle saignait. Un brun massif aux cheveux très courts est entré dans le hall et il a marché vers nous.

...

La femme et moi, nous étions assis, côte à côté, sur la banquette de bois. Le brun massif occupait l'autre banquette en face de nous. Il fumait et nous jetait de temps en temps un regard froid. Par la vitre grillagée, j'ai vu que nous suivions le quai des Tuilleries. On ne m'avait pas laissé le temps de récupérer ma chaussure et j'ai pensé qu'elle resterait là, toute la nuit, au milieu du trottoir. Je ne savais plus très bien s'il s'agissait d'une chaussure ou d'un animal que je venais d'abandonner, ce chien de mon enfance qu'une voiture avait écrasé quand j'habitais aux environs de Paris, une rue du Docteur-Kurzenne. Tout se brouillait dans ma tête. Je m'étais peut-être blessé au crâne, en tombant. Je me suis tourné vers la femme. J'étais étonné qu'elle porte un manteau de fourrure (Modiano, 2003, p. 4-5).

Dans ce roman, on découvre au fil des pages que la femme rencontrée par l'auteur au moment de l'accident s'appelle « Jacqueline Beausergent ». À l'instar du style des autres œuvres de Modiano, le narrateur-personnage-auteur suit ce personnage féminin tout au long de l'histoire. Tout en recueillant des informations sur elle, l'auteur plonge dans son propre passé et s'engage dans un processus d'auto-réminiscence. Ce faisant, il continue à partager ses vécus avec le lecteur.

L'odeur de l'éther, un leitmotiv dans les romans de Modiano, apparaît également comme un élément intratextuel

dans cette œuvre. Cette odeur particulière, fréquemment invoquée dans ses écrits, sert constamment de conduit à ses vécus et souvenirs. Ainsi, elle facilite un processus d'auto-réminiscence.

Elle m'a souri, de nouveau, de ce sourire un peu ironique qu'elle avait eu, tout à l'heure, dans le panier à salade. Je ne sais pas pourquoi, ce sourire m'a inquiété. Le type au collier de barbe et à la blouse blanche se penchait vers moi et, aidé par l'infirmière, il m'appliquait sur le nez une sorte de grosse muselière noire. J'ai senti l'odeur de l'éther avant de perdre connaissance.

De temps en temps, j'essayais d'ouvrir les yeux, mais je retombais dans un demi-sommeil. Puis je me suis rappelé vaguement l'accident et j'ai voulu me retourner pour vérifier si elle occupait toujours l'autre lit. Mais je n'avais pas la force de faire le moindre geste et cette immobilité me procurait une sensation de bien-être. Je me suis souvenu aussi de la grosse muselière noire. C'était sans doute l'éther qui m'avait mis dans cet état (Modiano, 2003, p. 10-11).

Au fil du roman, tandis que l'auteur suit cette femme et cherche son appartement, il revisite ses propres souvenirs au cours d'un processus d'auto-réminiscence.

Pourquoi cette femme était-elle maintenant associée à une maison où j'avais passé quelque temps dans mon enfance ?

...

Mais oui, elle avait une chambre, au premier étage de la maison, la dernière, au bout du couloir. Le même sourire, les mêmes cheveux blonds mais coiffés un peu plus longs. Une

cicatrice lui barrait la pommette gauche, et je comprenais brusquement pourquoi j'avais cru la reconnaître dans le car de police secours : à cause des blessures qu'elle portait sur le visage et qui m'avaient sans doute évoqué cette cicatrice, sans que je m'en rende bien compte sur le moment."

Dans ce passage, le narrateur-personnage se souvient du personnage féminin comme une femme qu'il a rencontrée dans son enfance. En outre, l'auteur définit essentiellement le concept d'auto-réminiscence.

Je retrouvais cette curieuse impression qui était la mienne pendant le trajet en panier à salade jusqu'à l'Hôtel-Dieu, d'avoir déjà vu ce visage quelque part. Avant de connaître son numéro de téléphone, je ferais peut-être un effort de mémoire. Les choses étaient encore simples à cette époque, je n'avais pas la plus grande partie de ma vie derrière moi. Il suffisait de remonter le cours de quelques années. Qui sait ? Une certaine Jacqueline Beausargent, ou la même personne sous un autre nom, avait déjà croisé mon chemin. J'avais lu que le hasard ne produit qu'un assez limité de rencontres. Les mêmes situations, les mêmes visages reviennent, et l'on dirait les fragments de verre coloriés des kaléidoscopes, avec ce jeu de miroir qui donne l'illusion que les combinaisons peuvent varier jusqu'à l'infini. Mais elles sont plutôt limitées, les combinaisons. Oui, j'avais dû lire ça quelque part, ou bien le docteur Bouvière nous l'avait-il expliqué, un soir, dans un café. Mais il m'était difficile de me concentrer longtemps sur ces questions, je ne m'étais jamais senti la tête philosophique.

Brusquement, je n'avais pas envie de traverser le pont de Grenelle, de me retrouver sur la rive gauche et de rejoindre, par une ligne de métro ou d'autobus, ma chambre, rue de la Voie-Verte. Je comptais me promener encore un peu, par ici. Il fallait bien que je m'habitue à marcher, avec mes pansements sur la jambe. Je me sentais bien, là, dans le quartier de Jacqueline Beausergent. Il me semblait même que l'air y était plus léger à respirer (Modiano, 2003, p. 25).

L'auteur souligne comment des visages identiques et des situations récurrentes nous poussent inévitablement à un processus d'auto-réminiscence. De plus, il indique que ces combinaisons sont finies. Modiano montre comment ce récit se multiplie comme les éclats d'un kaléidoscope, en se transformant en une illusion sans limites. Dans ce passage, Modiano fait effectivement référence aux événements qu'il insère de manière répétitive dans le cadre de l'auto-réminiscence.

Tout au long du roman, alors que le narrateur-personnage continue à recueillir des informations sur Jacqueline. En visitant le quartier de Jacqueline et en observant son entourage, on le voit à nouveau réfléchir sur son père.

J'essaie de retrouver les couleurs et l'atmosphère de cette saison où j'habitais près de la porte d'Orléans. Des couleurs grises et noires, une atmosphère qui me semble étouffante rétrospectivement, un automne et un hiver perpétuels. Était-ce un hasard si j'avais échoué dans la zone où mon père m'avait donné un dernier rendez-vous ? Sept heures précises du matin, café de La Rotonde, au pied de l'un de ces

immeubles de brique qui forment des blocs et marquent la limite de Paris. Là-bas, Montrouge et un tronçon du périphérique que l'on venait de construire. Nous n'avions pas grand-chose à nous dire et je savais que nous ne nous reverrions plus. Nous nous sommes levés et, sans nous serrer la main, nous sommes sortis ensemble du café de La Rotonde. J'ai été surpris de le voir s'éloigner dans son pardessus bleu marine vers le périphérique. Je me demande encore dans quelle lointaine banlieue ses pas l'entraînaient. Oui, aujourd'hui, je suis frappé par cette coïncidence : avoir habité pendant quelque temps ce quartier où nous nous retrouvions, les dernières fois. Mais sur le moment, je n'y avais pas pensé du tout. J'avais d'autres préoccupations (Modiano, 2003, p. 27-28).

Après avoir évoqué la dernière rencontre avec son père, l'auteur ne cesse de raconter les processus d'autoréflexion à partir des fragments tout au long du roman. Dans une autre partie de cette œuvre, il se remémore la nuit de l'accident, et met en évidence la signification topographique des rues parisiennes. Il contemple les différents lieux où il a rencontré son père.

J'essaie de me souvenir de ce que je pouvais bien faire, la nuit de l'accident, si tard, place des Pyramides. Je dois préciser qu'en ce temps-là, chaque fois que je quittais les quartiers de la rive gauche, j'étais heureux, comme s'il suffisait que je traverse la Seine pour me réveiller de ma torpeur. Il y avait soudain de l'électricité dans l'air. Il allait m'arriver enfin quelque chose. J'attache sans doute une trop grande importance

à la topographie. Je m'étais souvent demandé pourquoi, en l'espace de quelques années, les lieux où je rencontrais mon père s'étaient peu à peu déplacés des Champs-Élysées vers la porte d'Orléans. Je me rappelle même avoir déployé dans ma chambre d'hôtel de la rue de la Voie-Verte, un plan de Paris. Au stylo à bille rouge, je faisais des croix qui me servaient de points de repère. Tout avait commencé dans une zone dont L'ÉTOILE était le centre de gravité, avec des échappées à l'ouest, vers le bois de Boulogne. Puis l'avenue des Champs-Élysées. Nous avions glissé imperceptiblement par la Madeleine et les Grands Boulevards vers le quartier de l'Opéra. (Modiano, 2003, p.38).

Il se demande pourquoi ses rencontres avec son père ont lieu principalement près des Champs-Elysées et de la Porte d'Orléans. Dans ce passage, il fait indirectement référence à l'identité de son père et à la sienne propre. Il suggère ainsi que tout trouve son origine à « l'ETOILE ». Implicitement, l'auteur fait également allusion à son premier roman, *La Place de l'Étoile*, à travers cette mention. Il convient de noter que dans son premier roman, l'auteur a exploré à la fois son identité juive et celle de son père.

Le récit continu à se passer ensuite à Boulogne, lieu de naissance de l'auteur. Par ce processus d'auto-réminiscence, Modiano introduit des éléments autobiographiques dans son œuvre. Il s'agit là d'un exemple d'auto-intertextualité autoréférentielle au sein du roman.

Dans la chambre de la clinique Mirabeau, après l'accident, j'avais eu le temps de réfléchir. Je m'étais d'abord souvenu de ce chien qui s'était fait écraser un après-midi de mon enfance, puis un

événement qui datait de la même époque me revenait peu à peu à la mémoire. Jusque-là, je crois que j'avais évité d'y penser. Seule l'odeur de l'éther me l'évoquait quelquefois, cette odeur noire et blanche qui vous entraîne jusqu'à un point d'équilibre fragile entre la vie et la mort. Une fraîcheur et l'impression de respirer enfin à l'air libre, mais aussi, par moments, une lourdeur de suaire. La nuit précédente, à l'Hôtel-Dieu, quand le type m'avait appliqué sur le visage une muselière pour m'endormir, alors je m'étais rappelé que j'avais déjà vécu cela. La même nuit, le même accident, la même odeur d'éther. C'était à la sortie d'une école. La cour donnait sur une avenue légèrement en pente, bordée d'arbres et de maisons dont je ne savais plus si c'étaient des villas, des maisons de campagne ou des pavillons de banlieue. Pendant toute mon enfance, j'avais séjourné dans des endroits si divers que je finissais par les confondre. Le souvenir que je gardais de cette avenue se mêlait peut-être avec celui d'une avenue de Biarritz ou d'une rue en pente de Jouy-en-Josas. À la même époque, j'avais habité quelque temps ces deux localités et je crois que le chien s'était fait écraser rue du Docteur-Kurzenne, à Jouy-en-Josas. Je sortais de la salle de classe à la fin de l'après-midi. Ce devait être l'hiver. Il faisait nuit. J'attendais sur le trottoir que quelqu'un vienne me chercher. Il ne restait bientôt plus personne autour de moi. La porte de l'école était fermée. Plus de lumière derrière les vitres. Je ne savais pas quel chemin il fallait suivre jusqu'à la maison. J'ai voulu traverser l'avenue, mais à peine avais-je quitté le trottoir qu'une camionnette a

freiné brusquement et m'a renversé. J'étais blessé à la cheville. Ils m'ont allongé à l'arrière sous la bâche. L'un des deux hommes était avec moi. Quand le moteur s'est mis en marche, une femme est montée. Je la connaissais. J'habitais avec elle dans la maison. Je revois son visage. Elle était jeune, environ vingt-cinq ans, les cheveux blonds ou châtain clair, une cicatrice sur la joue. Elle s'est penchée vers moi et m'a pris par la main. Elle était essoufflée comme si elle avait couru. Elle expliquait à l'homme, à côté de nous, qu'elle était arrivée trop tard à cause d'une panne de voiture. Elle lui a dit « qu'elle venait de Paris ». La camionnette s'est arrêtée devant les grilles d'un jardin. L'un des hommes me portait et nous traversions le jardin. Elle me tenait toujours par la main. Nous sommes entrés dans la maison. J'étais allongé sur un lit. Une chambre aux murs blancs. Deux bonnes sœurs se sont penchées vers moi, leurs visages serrés dans leurs coiffes blanches. Elles m'ont appliqué sur le nez la même muselière noire que celle de l'Hôtel-Dieu. Et avant de m'endormir, j'ai senti l'odeur blanche et noire de l'éther (Modiano, 2003, p. 82-83).

Dans les romans de Patrick Modiano, l'odeur de l'éther apparaît à plusieurs reprises comme un motif récurrent. Cette odeur sert de catalyseur à l'auteur pour plonger dans son propre passé et ses propres vécus par le biais d'un processus d'auto-réminiscence. Modiano aborde souvent ce phénomène dans ses œuvres. Dans le récit, il reprend progressivement conscience à la suite d'un accident, aidé par l'odeur de l'éther. Une fois que le narrateur-personnage est pleinement conscient, il se souvient d'un accident survenu dans son enfance et rencontre à nouveau l'odeur de l'éther.

Chaque fois que Modiano introduit l'odeur de l'éther dans ses romans, il dévoile au lecteur un fragment de son passé. Dans ce roman, il faut noter qu'il y a deux accidents. Le premier se produit dès le début, tandis que le second remonte à son enfance, déclenché par l'odeur de l'éther qui suit le premier accident. Modiano, entre fiction et réalité, approfondit l'accident de l'enfance dans les pages suivantes du roman :

La sortie de l'école, la camionnette bâchée, la maison des bonnes sœurs... Je cherchais d'autres détails. Je me voyais à côté de la femme dans une voiture, elle ouvrait un portail et la voiture suivait une allée... Elle avait une chambre au premier étage de la maison, la dernière au bout du couloir. Mais ces morceaux de souvenir étaient si vagues que je ne parvenais pas à les retenir. Seul le visage était net avec la cicatrice sur la joue, et j'étais vraiment convaincu que ce visage était le même que celui de l'autre nuit, à l'Hôtel-Dieu. (Modiano, 2003, p. 84).

Modiano mélange harmonieusement le passé et le présent dans chacun de ses romans et il fait preuve de cette qualité dans le présent ouvrage également. Le lecteur est confronté à la difficulté de faire la distinction entre l'accident fictif et l'accident réel dont Modiano avait été victime à l'âge de six ans :

Ma cheville me faisait mal. Je ne me sentais pas le courage de changer le pansement. Je m'étais allongé sur le lit, les mains croisées derrière la tête, et j'essayais de réfléchir au passé. Je n'en avais pas l'habitude. Depuis longtemps, je m'étais efforcé d'oublier mon enfance, sans jamais avoir éprouvé pour elle beaucoup de

nostalgie. Je ne possédais aucune photo, aucune trace matérielle de cette époque, sauf un vieux carnet de vaccinations. Oui, à y bien réfléchir, l'épisode de la sortie de l'école, de la camionnette et des bonnes sœurs se situait entre Biarritz et Jouy-en-Josas. J'avais donc environ six ans. Après Jouy-en-Josas, c'était Paris et l'école communale de la rue du Pont-de-Lodi, puis les différents pensionnats et les casernes à travers la France : Saint-Lô, la Haute-Savoie, Bordeaux, Metz, Paris de nouveau, jusqu'à aujourd'hui. En somme, le seul mystère de ma vie, le seul maillon qui n'était pas relié aux autres, c'était ce premier accident avec la camionnette et cette jeune femme ou cette jeune fille qui, ce soir-là, était en retard « parce qu'elle était tombée en panne et qu'elle venait de Paris (Modiano 2003 :88).

Le personnage-narrateur, blessé dans un accident fictif dans son roman, essaie de se souvenir de son passé à travers un processus d'auto-réminiscence dans la vie réelle. Il revisite ses années d'école et de pension qu'il souhaite oublier. Tout au long de ce processus, il révèle une série de détails autobiographiques. Il ajoute une autre dimension à l'auto-textualité en partageant des informations sur les écoles qu'il a fréquentées et sur les lieux où il a résidé.

Ensuite, il poursuit sa quête de renseignements, en suivant à nouveau la trace de Jacqueline :

Le plus fréquenté était celui de droite : on y vendait des cigarettes et des journaux. J'ai fini par demander au patron du lieu s'il connaissait une certaine Jacqueline Beausergent. Non, cela ne lui disait rien. Une femme blonde qui habitait dans les parages. Elle avait eu un accident de voiture.

Non, il ne voyait pas, mais peut-être pouvais-je me renseigner au grand garage, plus loin, sur le quai, avant les jardins du Trocadéro, celui qui était spécialisé dans la vente des voitures américaines. Ils avaient pas mal de clients dans le quartier. Elle avait été blessée au visage ? Ça se repère, ces choses-là. Demandez donc au garage. Il n'était pas surpris de ma question, et il y avait répondu d'une voix courtoise, un peu lasse, mais je regrettais d'avoir prononcé devant lui le nom de Jacqueline Beausergent.

...

En me promenant dans les rues voisines, j'étais de plus en plus persuadé que je la retrouverais sans rien demander à personne. Je marchais dans une zone sensible et j'avais mis beaucoup de temps pour y accéder. Tous mes périples dans Paris, les trajets de mon enfance de la rive gauche au bois de Vincennes et au bois de Boulogne, du sud au nord, les rencontres avec mon père, et mes propres déambulations au cours des dernières années, tout cela m'avait conduit vers ce quartier à flanc de colline, au bord de la Seine, un quartier dont on pouvait dire simplement qu'il était « résidentiel » ou « anonyme ». On m'y avait donné rendez-vous dans une lettre qui datait d'il y a quinze ans et que j'avais reçue la veille. Mais il n'était pas trop tard pour moi : quelqu'un m'attendait encore derrière l'une de ces fenêtres, toutes les mêmes, aux façades de ces immeubles que l'on confondait les uns avec les autres. »

Sur les traces de Jacqueline, le voyage dans son passé reprend dans les rues de Paris. L'auteur, qui a parcouru ces

mêmes rues dans son enfance et sa jeunesse, s'approche lentement de la fin de son roman. Tout au long de ce roman, la représentation du personnage féminin est fortement liée aux souvenirs de Patrick Modiano. La présence de ces éléments autobiographiques dans le cadre de l'autoréminiscence donne lieu à une auto-textualité.

Le dernier roman de l'auteur *Danseuse* a été publié en 2023. Le narrateur-personnage de l'histoire, à l'image de l'auteur, découvre Paris qui lui est encore inconnue. Le narrateur-personnage passe parfois du temps avec un enfant de dix ans, l'enfant de la *Danseuse*. Dans les romans de Patrick Modiano, les personnages sont souvent poussés à mener des enquêtes sur leur propre passé ou sur le passé de personnages obscurs. Dans les rues de Paris, ils commencent à rencontrer des personnages obscurs qui remettent en question la compréhension qu'ils ont de leur vie et de leur histoire.

Oui, très longtemps. Elle est la fille d'un de mes amis. Et le père du petit Pierre était également un de mes amis. Mais plus jeune que moi... Il a dû quitter la France il y a huit ans. »

Il me regardait droit dans les yeux comme s'il se préparait à me faire un aveu, mais qu'il hésitait encore.

« Comment vous dire ? Nous appartenions à un milieu un peu particulier. »

Il n'avait pas besoin de me donner des précisions. J'avais compris. Mon père lui-même et ses amis...

Alors, elle se sentit un peu désemparée dans ce quartier qu'elle n'avait pas fréquenté depuis longtemps. Elle eut envie de faire demi-tour et de le rejoindre dans sa chambre. Mais s'il s'était absenté elle craignait d'éprouver l'impression de

vide qui la prenait parfois quand elle était seule dans les rues.

Elle marchait en direction des Grands Boulevards. Pour se donner du courage et lutter contre le vide, elle répétait à voix basse, machinalement, une prière que lui avait apprise la doctoresse Péraud et qui lui était revenue en mémoire, comme un souvenir d'enfance. « ... Très sainte Marie, toi qui défais les nœuds qui étouffent les enfants, étends tes mains miséricordieuses vers moi. » Elle la disait très vite, sans détacher les mots, et cela devenait un refrain qui l'apaisait. Et brusquement elle comprit la raison de son malaise : un début d'après-midi, il y avait déjà huit ans, elle suivait le même trajet, dans ce même quartier entre la Madeleine, le bar de Verzini et Saint-Lazare, et aujourd'hui elle marchait exactement sur ses propres traces. Elle se souvenait de Verzini, ce jour-là, seul dans son bar vide, le visage soucieux. Il lui avait dit que le père du petit Pierre l'attendait, tout près, dans l'église Saint-Louis d'Antin. (*Ibid*)

Elle connaissait bien cette église, car elle habitait depuis quelques mois avec le père du petit Pierre près de celle-ci, rue du Havre, dans un immeuble de bureaux, à l'entrée duquel on ne pouvait pas imaginer qu'un appartement se trouvait au dernier étage, un appartement d'aspect clandestin. L'église était perdue au milieu de l'agitation qui régnait pendant toute la journée autour des Grands Magasins, de la gare Saint-Lazare et du lycée Condorcet. Des flots de voitures et de piétons.

Quand elle entra dans l'église, il était assis dans l'une des dernières rangées de chaises à gauche de

la travée. En ce début d'après-midi, l'église était vide. Elle s'assit à côté de lui, et il lui dit à voix basse qu'il était obligé de quitter Paris au plus vite et qu'elle-même "midi, l'église était vide. Elle s'assit à côté de lui, et il lui dit à voix basse qu'il était obligé de quitter Paris au plus vite et qu'elle-même ne devait plus retourner dans l'appartement, rue du Havre. Il lui tendit une mallette de cuir sans lui donner d'explication. Il lui écrirait. Il était plus prudent maintenant qu'elle sorte de l'église avant lui. Elle ne lui avait même pas dit qu'elle attendait un enfant.

Elle se retrouva seule dans la rue, mais cette fois-ci avec une sensation de soulagement comme elle n'en avait jamais connu. Elle était sûre qu'elle ne le reverrait plus et qu'à partir de ce jour-là commençait pour elle une nouvelle vie. Quelque temps plus tard, surprenant dans une conversation les termes « erreur de jeunesse » et « mauvaise rencontre », elle pensa qu'elle aussi avait commis une « erreur de jeunesse » après avoir fait une « mauvaise rencontre ». Mais, déjà, elle avait presque oublié cet homme et leur dernière entrevue dans l'église Saint-Louis d'Antin. Qu'est-ce, exactement, se demanda-t-elle, qu'une erreur de jeunesse ? La plupart du temps, presque rien. À son âge, tout cicatrice très vite, et, bientôt, il n'y a même plus de trace[...]"(Modiano, Danseuse 2023 :100-101)

Bien que l'auteur évite d'incorporer explicitement des éléments autobiographiques dans le contexte du roman, il les révèle habilement en arrière-plan. C'est ainsi que l'auteur établit un lien entre le personnage de Pierre, l'enfant, et ses

propres vécus. La mère de Pierre poursuit également une carrière d'actrice de cinéma et de théâtre comme celle de l'auteur. La vie de Modiano s'est déroulée entre l'école et différents internats en raison des préoccupations de sa mère pour le théâtre et le cinéma. Cette réalité permet de tracer le portrait de Pierre, le personnage de l'histoire, qui ressemble étrangement à l'auteur lui-même. En particulier, Modiano a intentionnellement oublié la présence de son père dans sa vie. En outre, la référence aux « mauvaises rencontres » vers la fin du roman fait écho à un thème précédemment abordé par Modiano dans le contexte de la relation avec ses parents. Par conséquent, il est clair que Patrick Modiano a incorporé habilement de manière implicite des éléments autobiographiques dans son récit.

Je traversais le boulevard Raspail au même endroit où j'avais cru voir Verzini, la semaine précédente, dans ce Paris que je ne reconnaissais pas. Beaucoup moins de monde sur le boulevard, mais encore quelques bataillons de touristes, étranges touristes dont on ne savait pas d'où ils venaient, ni quelles étaient leurs langues si on les écoutait parler. Ils traînaient toujours derrière eux leurs valises à roulettes et portaient les mêmes casquettes à visière, les mêmes shorts et les mêmes tee-shirts. Et les mêmes sacs à dos. Vers quoi marchaient-ils ? (Modiano, Danseuse 2023 :105).

Dans son dernier ouvrage, l'auteur confère à la valise une valeur transformatrice. Auparavant représentée comme un symbole qui abrite des souvenirs d'autan, la valise joue désormais un rôle contemporain dans le récit, emblématique du mode de vie éphémère des touristes, qui traversent rapidement divers lieux. Ces valises ne sont plus les objets du

passé, elles sont devenues des témoins du présent, s'éloignant ainsi de leur rôle thématique modianesque.

Je traversais le boulevard Raspail au même endroit où j'avais cru voir Verzini, la semaine précédente, dans ce Paris que je ne reconnaissais pas. Beaucoup moins de monde sur le boulevard, mais encore quelques bataillons de touristes, étranges touristes dont on ne savait pas d'où ils venaient, ni quelles étaient leurs langues si on les écoutait parler. Ils traînaient toujours derrière eux leurs valises à roulettes et portaient les mêmes casquettes à visière, les mêmes shorts et les mêmes tee-shirts. Et les mêmes sacs à dos. Vers quoi marchaient-ils ? Vers un corps d'armée qui stationnait en un point précis de Paris ? J'avoue que cela m'était indifférent et que j'étais pressé de rejoindre le café désert où nous avions fait halte avec Verzini, ce café qui semblait encore protégé de la dureté du temps présent. (Modiano, Danseuse, 2023, p. 105)

Dans ce roman, contrairement à ses autres œuvres, les rues de Paris, désormais étrangères au personnage- dans le présent. Ces rues ne parviennent pas à évoquer les souvenirs de son passé. Si l'on parle d'intratextualité, il est remarquable que cette histoire soit elle aussi transposée par un mystérieux personnage féminin. Cependant, cette fois-ci, l'auteur détourne l'attention de son propre passé vers celui de cette femme énigmatique, une « danseuse » mentionnée tout au long du récit. Bien que l'approche narrative de l'histoire conserve un caractère d'auto-réminiscence, les éléments de souvenir de soi sont diminués, et c'est le personnage féminin qui articule ces réminiscences.

Dans ce roman, les rues de Paris, qui ne sont pas familières dans le présent. Les rues de Paris ne servent plus

de voies d'accès au passé de l'auteur. En effet, l'auteur utilise une technique narrative différente de celle de ses œuvres précédentes. Cette tendance à l'intratextualité est encore accentuée par le fait que l'histoire est racontée à travers le prisme d'un mystérieux personnage féminin. Contrairement à ce qui se passait auparavant, où les souvenirs de l'auteur constituaient le cœur du récit, cette fois-ci, c'est l'histoire de l'énigmatique "danseuse" mentionnée dans le roman qui occupe le devant de la scène. Bien que le récit tourne toujours autour d'une forme d'égocentrisme, l'accent se déplace des réflexions personnelles de l'auteur vers les souvenirs racontés par le personnage féminin. Ce changement marque une transformation significative dans la manière dont les éléments de l'histoire sont présentés.

Qu'étaient devenus la danseuse et Pierre, et ceux que j'avais croisés à la même époque ? Voilà une question que je me posais souvent depuis près de cinquante ans et qui était restée jusque-là sans réponse. Et, soudain, ce 8 janvier 2023, il me sembla que cela n'avait plus aucune importance. Ni la danseuse ni Pierre n'appartenaient au passé mais à un présent éternel. (Modiano, *Danseuse* 2023, p. 106)

Dans ce roman, l'auteur se détourne de son approche habituelle d'un passé infini pour parcourir un présent infini. Habituellement, ses romans s'attardent sur la quête des personnages féminins, laissant leurs histoires enveloppées d'ambiguïté et d'ouverture. Cependant, cette œuvre marque un tournant, car Modiano passe à un présent sans fin. Il met fin à son modèle d'indifférence à l'égard de ses personnages. Pour la première fois, il laisse de côté la poursuite de la protagoniste féminine. Il se concentre plutôt sur la vie et les

mystères d'une danseuse. Cette démarche signifie un changement décisif dans l'approche narrative de Modiano.

Pour conclure, ce survol des ressemblances ornées par des éléments autointertextuels à travers l'autoréminiscence nous montre que ces deux romans analysés représentent plusieurs autres romans modianesques écrits à la lumière de différents procédés d'autoréminiscence, qui inclut naturellement un style fragmentaire et discontinu.

Du fait des auto-allusions et des auto-références à la période de ses années de jeunesse ou d'enfance, les romans acquièrent un caractère dynamique. Toutes les allusions à sa propre vie, et parfois à l'Histoire, servent de toile de fond et de personnages à la partie principale du roman. La première source d'inspiration de Modiano pour ces deux récits est encore une fois sa propre expérience et les problèmes de ses parents. Dans cette perspective, la construction de la fiction des personnages repose sur le matériel biographique et sur des bribes d'auto-réminiscence.

Patrick Modiano apparaît comme l'auteur-narrateur-personnage dans les romans analysés, ce qui les place dans le genre de l'autofiction tel qu'il a été défini par les narratologues, notamment Serge Doubrovsky. En mettant en scène des personnages féminins marqués par une obsession particulière et en racontant des moments de trauma personnel, Modiano revisite essentiellement son propre passé et ses propres souvenirs. Il déclenche ainsi un processus d'autoréminiscence à travers les fragments portés par ces personnages féminins, qui renvoient à sa jeunesse et à ses problèmes familiaux. Dans ces romans, Modiano présente minitieusement ses propres souvenirs sous forme de fragments en faisant un usage intensif d'éléments autobiographiques.

C'est pourquoi Serge Doubrovsky mentionne également que la « fragmentation » est une caractéristique des récits autobiographiques. Dans ces romans, l'auteur mélange des thèmes traités dans ses œuvres antérieures, comme il est d'usage dans son approche de la narration. Pour le lecteur, toutes ces pièces se présentent comme une toile auto-intertextuelle.

L'auto-réminiscence, sorte d'intertextualité, établit un cercle auto-intertextuel à travers la répétition et la modification de thèmes, de personnages et d'images d'une œuvre à l'autre. Ce mécanisme fonctionne comme un palimpseste, caractérisé par l'essence des œuvres précédentes, ce qui lui confère une valeur de réécriture. L'intertextualité repose sur l'idée que tout texte fait partie du champ d'autres textes écrits avant lui, et dont aucun ne sera complètement détaché des textes antérieurs. Par conséquent, nous pouvons constater qu'un écrivain tel que Modiano, qui se penche continuellement sur sa propre vie, peut aussi entretenir une relation intertextuelle dans ses romans en y intégrant des fragments ou des bribes de sa vie. L'autoréflexivité, considérée ici de manière générale comme l'une des composantes de l'intertextualité, consiste à construire un réseau auto-intertextuel basé sur la répétition de plusieurs éléments d'œuvres précédentes, sur la transformation de thèmes, de personnages et d'images d'un texte à l'autre. Dans cette perspective, l'autoréflexivité a une valeur de réécriture, comparable à un palimpseste, qui présente des empreintes de l'expérience d'œuvres antérieures. L'écriture revisite les souvenirs du passé. Réécrire à plusieurs reprises la même histoire, et partant sa véritable histoire, c'est ainsi paradoxalement remonter à la source fascinante et infinie des malheurs de l'enfance. Le fait d'écrire à nouveau les jours de l'enfance et de la jeunesse tient aussi plus du ressentiment à l'égard des membres de la famille que de la

réconciliation. Par conséquent, on peut affirmer que Modiano reconstitue les souvenirs de sa propre vie sous forme de réminiscences lorsque qu'il écrit un roman, et qu'il souhaite en quelque sorte se réconcilier avec lui-même, mais pas avec ses parents. Pour Modiano, un roman à caractère autofictifs, aussi nouveau soit-il, doit donc être constitué des procès d'auto-réminiscences et de fragments d'une vie.

4.4. DE L'AUTOBIOGRAPHIE A L'AUTOFICTION EN RAPPORT AVEC L'AUTO-TEXTUALITE

Si l'on évalue le genre des romans écrits par Patrick Modiano, il est évident que l'on peut largement les classer dans la catégorie de l'autofiction. En tenant compte de l'ensemble de son œuvre, deux notions suffisent pour résumer la maîtrise de Modiano en matière d'autofiction : « illusion de vérité » et « effet de réel » (Laurent, 1997, p.32) comme l'a souligné Thierry Laurent. Ce concept résume clairement le pouvoir de transformation de ce genre littéraire de l'autobiographie et des vécus de l'auteur. Cette approche tire donc parti de la nature variable de la vérité et de l'authenticité de tout vécu personnel pour créer des récits. En mélangeant des éléments de la vie de l'auteur avec des éléments fictifs, l'autofiction remet en question les frontières établies entre la réalité et l'invention. Ce faisant, l'autofiction invite les lecteurs à pénétrer dans un domaine où la distinction entre les deux, le réel et l'imaginaire, devient très flous. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, Modiano est un auteur qui transforme et transpose en amplifiant sa vie, ses vécus à travers une fiction à partir des principes de l'autofiction.

Modiano lui-même, a qualifié son œuvre d'« autobiographie rêvée ». En effet, nous pouvons considérer cette appellation comme étant la définition de l'autofiction

par Patrick Modiano. Pour définir l'autofiction, nous devons d'abord nous concentrer sur le concept d' « autobiographie rêvée » tel qu'il est envisagé par l'auteur, en commençant par une approche de son concept d'autobiographie. Ensuite, nous nous pencherons sur l'aspect « rêvée », en examinant l'univers fictif créé par l'auteur sur la toile de fond de ses vécus. Enfin, nous explorerons la relation intertextuelle qui entrelace ces éléments. À ce stade, nous tenterons donc de définir le style d'autofiction de Modiano en nous appuyant sur ces deux mots, illusion de vérité et l'effet de réel et nous nous attacherons à identifier les éléments autofictifs les plus emblématiques présents dans les romans de Modiano dans le cadre de l'intertextualité.

Avant tout, les romans autofictionnels de Patrick Modiano évoquent souvent le jeu délicat de la réminiscence, de l'identité et du passé. Les notions d' « illusion de vérité » et d' « effet de réel » sont donc essentielles pour comprendre le style et les préoccupations thématiques de l'auteur. En ce qui concerne l'illusion de la vérité, nous pouvons constater qu'elle correspond aux romans autofictifs de l'auteur, tandis que l'effet de réalité concerne son ouvrage autobiographique. Pour comprendre la démarche autofictive de l'auteur, il est indispensable d'analyser son autobiographie. Par la suite, analyser les vécus détaillés dans son autobiographie à la lumière des processus fictionnels de ses autofictions, permettra de mieux dévoiler les dimensions intertextuelles de ses romans.

Nous considérons que l' « effet de réel » dans les romans autofictionnels de Modiano fait référence à la manière dont l'auteur incorpore méticuleusement des vécus, des événements et des lieux historiques réels et parfois des personnes réelles dans ses romans. Cette technique permet à ses romans de se dérouler dans une réalité reconnaissable, ce

qui leur confère un air d'authenticité. Cependant, Modiano recourt à ces éléments non pas pour attribuer un caractère historique à la fiction de ses romans, mais plutôt comme une toile de fond sur laquelle se déroulent les expériences personnelles de ses personnages. Il suggère ainsi que le passé n'est jamais vraiment passé, mais qu'il continue d'influencer le présent et l'avenir.

A travers les romans de Modiano, l'« illusion de vérité » peut être définie comme la manière dont le récit présente les souvenirs et les vécus comme s'ils étaient exacts et factuels. En réalité, ils sont filtrés par la conscience subjective du narrateur ou des personnages. Cela crée un sentiment d'authenticité et de réalisme, même si les événements relatés sont partiellement ou entièrement fictifs. L'illusion de la vérité est un élément clé dans la manière dont Modiano aborde le manque de crédibilité de la mémoire et la fluidité de l'identité personnelle. Ses romans ont tendance à mêler les faits et la fiction. Ils amènent le lecteur à s'interroger sur la vraisemblance de la trame narrative et sur la crédibilité de la mémoire elle-même. Cet effet remet en question notre conception conventionnelle de la vérité et de l'histoire. Ainsi, nous pouvons penser que la perception que nous avons de la réalité est souvent construite et changeante. Blanckeman indique la définition de l'autobiographie de Modiano comme suit :

L'autofiction est l'écriture de ce rêve, pour peu que l'on considère le rêve comme une instance de la vie psychique par laquelle le sujet atteint à une connaissance de soi autre que consciente et que l'on perçoive aussi comment, par cette écriture et dans ce rêve, la littérature travaille sa propre mémoire, s'invente elle-même. Autre sens du mot

autofiction : une fiction qui se programme d'elle-même. (Blanckeman ,2009, p. 62-63).

Une autre caractéristique de l'intertextualité dans les romans de Modiano provient du fond qu'il construit sur ses propres vécus dans ses autofictions. Afin de bien saisir ces vécus dans son écriture autofictive, à nos yeux, il faut se demander comment Modiano se représente dans le contexte de l'autobiographie. Tout d'abord, il est à noter que presque tous les romans de Modiano, à l'exception d'un seul, sont imprégnés d'éléments d'autofiction. Le seul roman qui présente des éléments autobiographiques est *Un pedigree*. L'auteur écrit de nombreux romans autofictionnels et l'on peut supposer qu'il rédige un roman autobiographique afin de confirmer les éléments autobiographiques présents dans l'ensemble de son œuvre. La raison principale du choix de ce roman pour notre étude réside dans son rôle central. En effet, ce roman se situe comme une clé qui ouvre la dimension intertextuelle plus particulièrement l'auto-textuelle qui se manifeste dans toute l'œuvre de Modiano. C'est pourquoi on pourrait ainsi dire que, pour Modiano, l'acte d'autobiographie sert de moyen de témoignage pour authentifier ses vécues dans ses romans autofictionnels. Pour l'auteur, l'autobiographie est une interrogation permanente sur le passé, une tentative de faire une relation entre la mémoire et l'histoire et une approche narrative pour comprendre sa place dans le monde.

Il semble important de souligner qu'*Un pedigree* porte les traits de l'autobiographie conformément au *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune dans lequel il souligne que dans un récit autobiographique, l'accent doit être mis sur la vie de l'individu et la formation de sa personnalité. Cependant, les récits d'histoire sociale ou politique peuvent également occuper une place importante dans le récit

(Lejeune, 1996, p.15). Compte tenu de ce que souligne Lejeune, ces éléments autobiographiques sont d'ailleurs très présents dans *Un Pedigree* dans lequel Modiano décrit sa vie jusqu'à l'âge de vingt et un ans. L'auteur nous y donne de nombreux détails en ce qui concerne ses relations tumultueuses avec sa mère, son père et son frère, l'époque de l'Occupation, son séjour au dortoir et la pauvreté endurée à cause de ses parents.

Selon Lejeune, lorsque le narrateur et le personnage sont la même personne que l'auteur, il s'agit d'un exemple classique d'autobiographie et de narration autodiégétique. C'est la raison pour laquelle *Un pedigree* est une autobiographie qui porte les traits d'une autobiographie classique. Selon lui, la marque de l'autobiographie, telle que suggérée par l'identité du narrateur avec le personnage principal, est le plus souvent signalée par l'utilisation de la première personne. *Un pedigree*, cette autobiographie classique, est donc un exemple typique de récit autodiégétique qui reflète l'identité de son personnage principal : Jean Patrick Modiano.

Publiée en 2005, ce roman commence par la naissance de Modiano en 1945, juste après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans une banlieue de Paris. Il retrace son enfance et son adolescence dans une France d'après-guerre encore marquée par son histoire récente :

Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation. J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité. Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses,

si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier. (Modiano, 2005, p. 7)

« Boulogne -Billancourt, juif, Flamand, Paris, Occupation, père, identité, rencontres hasardeuses » : dès le premier paragraphe de ce roman autobiographique, on retrouve les thèmes et les lieux qui ont marqué toute sa vie et qui sont récurrents dans ses autres romans autofictifs. Ces thèmes récurrents permettent une dimension d'autotextualité en raison de nombreux indices auto-référentiels. Parmi ces personnes, les plus importantes sont son père et sa mère, suivis de son frère décédé trop tôt, ainsi que des amis de ses parents, des gens qu'ils fréquentaient et de ses copains de dortoir. Tous ces personnages sont très présents dans *Un pedigree*. Quant à ses autofictions, il les transforme en personnages à travers une histoire fictive et les mêle à ses vécus afin d'enrichir le contexte de ses récits.

L'une des personnes, que l'auteur met en scène dans *Un pedigree*, puis dans ses romans autofictifs, est sa mère. Tout au début du roman, l'auteur présente sa mère en mentionnant qu'elle était une actrice belge, souvent absente dans la vie de Modiano afin de poursuivre sa carrière. Modiano et son jeune frère, Rudy, se sont donc retrouvés dans un état de négligence et d'isolement émotionnel. Ces thèmes imprègnent profondément son œuvre.

Ma mère est née en 1918 à Anvers. Elle a passé son enfance dans un faubourg de cette ville, entre Kiel et Hoboken. [...]Le soir, elle suit des cours d'art dramatique. En 1938, elle est recrutée par le cinéaste et producteur Jan Vanderheyden pour tourner dans ses « comédies » flamandes. Quatre films de 1938 à 1941. Elle a été girl dans des revues de music-hall à Anvers et à Bruxelles, et

parmi les danseuses et les artistes, il y avait beaucoup de réfugiés qui venaient d'Allemagne (Modiano, 2005, p. 7).

Dans d'autres romans, l'auteur signale souvent que sa mère est absente dans sa vie. Ce roman de Modiano se caractérise par une écriture simple et l'absence de tout signe sentimental. Il évoque ses souvenirs d'abandon, la mort précoce de son frère Rudy, qui l'a profondément affecté, et sa quête d'identité avec en toile de fond le passé obscur de ses parents. Le roman aborde également ses parcours scolaires, notamment son séjour dans différents internats, où il s'est senti encore plus isolé et détaché du monde qui l'entourait. Dans la plupart de ses romans, l'auteur décrit de manière minutieuse les souvenirs d'une enfance solitaire, passée principalement dans des internats, ce qui en fait un motif récurrent. Dans ces romans, il se dépeint fréquemment comme un enfant dont la garde est attribuée à des autres personnes. Dans cette œuvre autobiographique, Modiano tente de retracer le passé de ses parents afin d'établir sa propre identité. Cependant, comme il l'admet sincèrement dans *Un pedigree*, il est confronté à un défi de taille dans cette quête, car ses parents ne lui fournissent pas les informations nécessaires pour lui permettre d'établir pleinement son identité. L'auteur lui-même possède des connaissances limitées en la matière. Dans ce contexte, il exprime également son sentiment d'éloignement par rapport à ses parents :

Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballottés, si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de

remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif (Modiano, 2005, p. 11).

Dans le roman en question, après avoir présenté ses propres informations identitaires, puis celles de sa mère, il aborde les informations concernant son père. L'auteur fait référence à son père dans ses œuvres autofictionnelles et il lui donne le rôle d'un personnage dans ses romans :

Mon père est né en 1912 à Paris, square Pétrelle, à la lisière du IXe et du Xe arrondissement. Son père à lui était originaire de Salonique et appartenait à une famille juive de Toscane établie dans l'Empire ottoman. Cousins à Londres, à Alexandrie, à Milan, à Budapest. Quatre cousins de mon père, Carlo, Grazia, Giacomo et sa femme Mary, seront assassinés par les SS en Italie, à Arona, sur le lac Majeur, en septembre 1943. Mon grand-père a quitté Salonique dans son enfance, pour Alexandrie. Mais au bout de quelques années, il est parti au Venezuela. Je crois qu'il avait rompu avec ses origines et sa famille. Il s'est intéressé au commerce des perles dans l'île Margarita puis il a dirigé un bazar à Caracas. Après le Venezuela, il s'est fixé à Paris, en 1903. Il tenait un magasin d'antiquités au 5 de la rue de Châteaudun où il vendait des objets d'art de Chine et du Japon. Il avait un passeport espagnol et, jusqu'à sa mort, il sera inscrit au consulat d'Espagne de Paris alors que ses aïeux étaient sous la protection des consulats de France, d'Angleterre, puis d'Autriche, en qualité de « sujets toscans ». J'ai gardé plusieurs de ses passeports dont l'un lui avait été délivré par le

consulat d'Espagne à Alexandrie. Et un certificat, dressé à Caracas en 1894, attestant qu'il était membre de la Société protectrice des animaux (Modiano, 2005, p. 11-12).

Ce passage aborde également les origines de la famille paternelle, en soulignant que la famille de son père n'a jamais appartenu à un lieu déterminé. De même, le père de Modiano lui-même n'était pas lié à un lieu particulier.

Son prénom est Alberto, mais on l'appelle Aldo. À dix-huit ans, il se livre au trafic d'essence, franchissant en fraude les octrois de Paris. À dix-neuf ans, il demande avec une telle force de persuasion à un directeur de la banque Saint-Phalle de le soutenir pour des opérations « financières » que celui-ci lui accorde sa confiance. Mais l'affaire tourne mal, car mon père est mineur et la justice s'en mêle. À vingt-quatre ans, il loue une chambre 33 avenue Montaigne et, d'après certains documents que j'ai conservés, il se rend souvent à Londres pour participer à l'élaboration d'une société Bravisco Ltd. (Modiano, 2005, p. 13).

L'auteur mentionne toujours les détails sur les occupations de son père entre guillemets. Cela indique que son père était engagé dans des affaires louches et qu'il ne souhaitait pas révéler ce qui faisait son métier.

Et mes parents se rencontrent à cette époque-là, parmi ces gens qui leur ressemblent. Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard. Die Stadt ohne Blick. Mais je n'y peux rien, c'est le terreau — ou le fumier — d'où je suis issu. Les bribes que j'ai rassemblées de leur vie, je les tiens pour la plupart de ma mère.

Beaucoup de détails lui ont échappé concernant mon père, le monde trouble de la clandestinité et du marché noir où il évoluait par la force des choses. Elle a ignoré presque tout. Et il a emporté ses secrets avec lui (Modiano, 2005, p. 19).

Dans ce passage, Modiano affirme qu'il ne sait pas beaucoup de choses sur sa mère et sur son père. Il possède des informations un peu plus concrètes sur sa mère, mais il estime que les informations sur son père ne sont pas fiables en raison des occupations « mystérieuses » de son père ayant des faux passeports et des fausses identités.

Ils font connaissance, un soir d'octobre 1942, chez Toddie Werner, dite « Mme Sahuque », 28 rue Scheffer, XVI^e arrondissement. Mon père utilise une carte d'identité au nom de son ami Henri Lagroua. Dans mon enfance, à la porte vitrée du concierge, le nom « Henri Lagroua » était resté depuis l'Occupation sur la liste des locataires du 15 quai de Conti, en face de « quatrième étage ». J'avais demandé au concierge qui était cet « Henri Lagroua ». Il m'avait répondu : ton père. Cette double identité m'avait frappé. Bien plus tard j'ai su qu'il avait utilisé pendant cette période d'autres noms qui évoquaient son visage dans le souvenir de certaines personnes quelque temps encore après la guerre.

...

Mon père a fait du marché noir avec lui et avec son gendre, Georges Vikar (Modiano, 2005, p. 19-20).

On pourrait brièvement dire qu'*Un Pedigree* est l'unique pas de Patrick Modiano dans le domaine de l'écriture autobiographique. Il se distingue de ses œuvres d'autofiction

tout en conservant les éléments autobiographiques. Ses souvenirs se déroulent dans les rues de Paris où la ville elle-même devient un personnage central comme un réservoir de souvenirs personnels que Modiano parcourt avec un mélange de curiosité et de mélancolie. Tout au long de ce roman autobiographique, à travers une série de souvenirs et de pensées, Modiano se penche sur les personnages et les lieux et les réminiscences qui ont marqué sa jeunesse. Le voyage autobiographique de Modiano à travers ses vécus n'est pas un récit linéaire mais plutôt une mosaïque fragmentée où les bribes de la mémoire sont assemblées pour créer un autoportrait. *Un pedigree* est donc une œuvre clé dans l'œuvre de Modiano et représente l'essence de tous ses romans. D'ailleurs, cette caractéristique du roman est exprimée par l'auteur lui-même :

Dans votre œuvre, seul *Un Pedigree* relève strictement de l'autobiographie ?
PM - Oui, on peut considérer les choses ainsi. Pourtant, bizarrement, c'est un livre où je ne parle pas de choses ou de gens très intimes. En fait, j'ai écrit livre pour me délester de ce qui m'avait été imposé dans la vie : mes parents, les personnes qu'on a autour de soi lorsqu'on est enfant ou adolescent, qu'on n'a pas choisies mais qui sont là et vous contraignent où vous pèsent. Je voulais vraiment m'en débarrasser, comme on le fait d'un corps étranger. Je l'avais écrit après avoir lu un ouvrage où il était question de moi, qui comportait beaucoup d'inexactitudes. J'avais décidé à titre documentaire et à mon seul usage, de dresser une sorte de mémorandum, très factuel et très précis, de mon enfance et de mon adolescence. Au bout de dix ans, je l'ai retravaillé pour qu'il soit publié. Ça a donné ce livre

lapidaire, sommaire, *Un pedigree*, qu'un temps j'ai regretté d'avoir publié, justement à cause de ce côté factuel et autobiographique. Puis il s'est passé un phénomène bizarre : ce livre a été comme aspiré par mes autres livres, il ne s'en dissociait pas, il était comme un squelette de mes autres livres (Télérama Entretien avec Nathalie Crom, 01-10-2014).

Modiano affirme que son roman *Un pedigree* est complètement autobiographique et qu'il sert de cadre fondateur à tous ses autres livres. Son intention, en écrivant cette autobiographie, n'était pas de se confesser, ce qui est traditionnellement le but de ce type d'ouvrage, mais plutôt de se délester du poids de son passé et de ses vécus. De ce fait, on peut considérer qu'*Un pedigree* est un fait d'auto-catharsis pour Modiano. Par conséquent, pour les romans autofictifs de l'auteur on pourrait dire que Modiano réécrit et revisite continuellement les vécus de sa première jeunesse de manière semblable tout comme il a écrit dans *Un pedigree*; en les insérant dans des contextes fictionnels semblables. Les sujets récurrents de ces romans sont intensément personnels : sa mère, son père, son frère décédé, les amis de ses parents, ses amis d'internat, et d'autres personnes à qui ses parents l'avaient confié. Ce mélange de fiction et de réalité, issu de sa propre vie et des personnes qui la composent, attribue à son œuvre un réalisme saisissant, une « illusion de vérité ».

La technique de Modiano pour créer ce réalisme consiste à utiliser des noms, des adresses et des numéros de téléphone réels tirés de vieux annuaires téléphoniques parisiens et de carnets d'adresses. Cette technique apporte de l'authenticité aux éléments fictifs de ses histoires. Il a révélé dans des interviews que certains personnages de ses romans ont été inspirés par des figures qu'il a lues dans des journaux

historiques. Certes, cette démarche représente la qualité fictionnelle de ses romans d'autofiction. Comme nous l'avons déjà abordé dans le chapitre « cabinet de curiosités », nous nous contenterons de le rappeler ici.

En examinant les exemples les plus emblématiques de l'autofiction de Patrick Modiano, nous nous concentrerons sur les éléments qu'il a fictionnalisés à partir de sa vie. Cela nous permet de mettre en évidence la dimension de l'auto-textualité qui est présente dans ses œuvres. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, ils répondent étroitement au concept d'*« autobiographie rêvée »*, dans lequel les éléments autobiographiques sont profondément majoritaires comme le précise Modiano. Thierry Laurent aussi indique que le principe mis en évidence par l'auteur suggère que son autobiographie ne sert que de base ou de fondation au roman. Par contre, la structure érigée sur cette base est construite à partir de l'imaginaire. (Laurent, 1997, p. 37). On peut donc en déduire que la structure construite sur cette base est fictive. Modiano utilise la réalité qu'il a vécue jusqu'à l'âge de 21 ans pour construire la fiction dans chacun de ses romans. D'ailleurs, l'auteur lui-même a souligné dans sa conférence de Nobel que ses années d'enfance servent de matrice fondatrice à tous ses romans autofictifs. Elles influencent profondément les thèmes et les structures de ses œuvres ultérieures :

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. Je crois que certains épisodes de mon enfance ont servi de matrice à mes livres, plus tard. Je me

trouvais le plus souvent loin de mes parents, chez des amis auxquels ils me confiaient et dont je ne savais rien, et dans des lieux et des maisons qui se succédaient. Sur le moment, un enfant ne s'étonne de rien, et même s'il se trouve dans des situations insolites, cela lui semble parfaitement naturel. C'est beaucoup plus tard que mon enfance m'a paru énigmatique et que j'ai essayé d'en savoir plus sur ces différentes personnes auxquelles mes parents m'avaient confié et ces différents lieux qui changeaient sans cesse. Mais je n'ai pas réussi à identifier la plupart de ces gens ni à situer avec une précision topographique tous ces lieux et ces maisons du passé. Cette volonté de résoudre des énigmes sans y réussir vraiment et de tenter de percer un mystère m'a donné l'envie d'écrire, comme si l'écriture et l'imaginaire pourraient m'aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères (Conférence Nobel de Patrick Modiano).

Il est évident que Modiano a rencontré de nombreux personnages énigmatiques en raison de la vie secrète de son père et de la participation de sa mère au monde de théâtre et de cinéma. Dans son discours de Nobel, il est important de noter que Modiano a mentionné le recours à sa plume et à son imagination pour éclaircir les mystères qui entourent ces personnages. Ainsi, les éléments clés de l'autofiction de Modiano viennent du fait qu'il fictionnalise les vécus de son enfance et des moments qui restent en suspens en s'appuyant sur le pouvoir de son écriture. Les exemples d'autofiction qu'il crée, basés sur ces années de vécu, représentent donc véritablement l'illusion de la réalité. En plus, son roman *Un pedigree* ne consiste pas seulement en une auto-réécriture, mais aussi en une auto-textualité de ses œuvres, ce qui permet

de créer plusieurs niveaux d'intertextualité. Modiano a déclaré qu'il revisite et réutilise presque chaque paragraphe de ses romans en tissant ces éléments dans sa fiction.

Presque chaque paragraphe de ce livre peut se retrouver dispersé dans mes autres livres, et "transposé" dans l'imaginaire. Il suffit d'appuyer sur un bouton, comme sur un tableau décommande. Plus on entre dans la lecture de ces souvenirs, plus la frontière entre réalité et fiction semble s'abolir... (Entretien, *Un pedigree* de Modiano, Gallimard).

L'intégration d'*Un pedigree* dans les romans autofictionnels par l'auteur permet donc de créer un espace narratif où la distinction entre la réalité et la fiction devient de plus en plus floue. Les personnages se lancent souvent dans des quêtes d'identité ou cherchent à découvrir des vérités cachées sur leur passé en traversant un labyrinthe de souvenirs réels et imaginaires. Dans l'autofiction, les expériences vécues par l'auteur servent à la fois de base et de point de départ pour un voyage dans les champs de l'imagination. Cette interaction entre le réel et l'imaginaire ouvre de nouvelles voies pour la compréhension de soi et de son monde. L'autofiction, par son illusion de vérité, suggère que la vérité n'est pas une entité fixe, mais un concept fluide qui peut être façonné et remodelé par l'acte de raconter des histoires. Ce genre ne se contente pas d'imiter la réalité, il la reconstruit.

L'autofiction, sous la plume de Modiano, devient un voyage labyrinthique au cœur de ce que signifie écrire et vivre. Il brouille les liens entre la réalité et la fiction, entre le vécu et l'imaginé. Par conséquent, l'autofiction de Modiano ne se contente pas de relater des événements, mais les réimagine, en faisant jouer à l'auteur des rôles et des perspectives

multiples. Ce faisant, il permet à une multiplicité de vérités de coexister. Cette technique lui permet de parcourir le brouillard de la mémoire et les ambiguïtés du passé en s'engageant avec sa propre identité à la fois comme une constante et comme une variable dans le récit. Parallèlement à ce que nous avons dit, Bruno Blanckeman adopte une approche similaire concernant la démarche de l'autofiction de Modiano :

L'autofiction articule ainsi une matière autobiographique et des données romanesques pour mettre en œuvre différentes versions d'un même psychodrame, placé sous le signe d'un désaccord entre soi et le monde. (Blanckeman, 2009, p.67).

On peut trouver des éléments typiques de Modiano dans son roman *Remise de peine* car les aspects autobiographiques sont à la fois évidents et déterminants. Dans ce roman, le narrateur-personnage Patrick, à vingt-cinq ans, se souvient de sa petite enfance avec son frère à Jouy-en-Josas, sous la responsabilité d'amis de leur mère dans la maison Guillotin, alors que leurs parents, souvent à l'étranger, les laissaient derrière eux. Les deux garçons Patrick et Rudy habitent dans une maison avec les femmes responsables telles que « Hélène, Annie et Mathilde, et Blanche-Neige ». Un jour, en raison des soupçons du village à l'égard de leurs responsables, Patrick est renvoyé de l'école. Les soirées sont animées par les visites des amies des femmes, ce qui ajoute du mystère à leur vie. Cependant, lorsque les personnes qui s'occupaient d'eux ont prévu de partir, les garçons ont été confiés à un voisin jusqu'à l'arrivée de la police, ce qui a permis de révéler les actes criminels des personnes qui s'occupaient d'eux et de laisser Patrick et son frère affronter seuls les conséquences de cette situation.

Dans *Un pedigree*, Modiano revient sur les souvenirs qu'il a racontés dans *Remise de peine*. On ne peut pas dire que *Remise de peine* est un exemplaire d'autobiographie car Modiano construit son texte entre la réalité et la fiction. Bien que les évènements qui se passent dans cette maison soient réels, Modiano les relie à travers une fiction très subtile. Dans ce roman, il s'agit d'explorer les différents fragments d'un passé qui émerge peu à peu, morceau par morceau, à la lumière (Bando, 2015, p.13). Examinons les traces autobiographiques de ce roman ;

C'était l'époque où les tournées théâtrales ne parcouraient pas seulement la France, la Suisse et la Belgique, mais aussi l'Afrique du Nord. J'avais dix ans. Ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous habitions, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris. Une maison d'un étage, à la façade de lierre. L'une de ces fenêtres en saillie que les Anglais nomment bow-windows prolongeait le salon. Derrière la maison, un jardin en terrasses. Au fond de la première terrasse du jardin était cachée sous des clématites la tombe du docteur Guillotin. Avait-il vécu dans cette maison ? Y avait-il perfectionné sa machine à couper les têtes ? Tout en haut du jardin, deux pommiers et un poirier.

...

"Il n'y avait que des femmes dans la maison où nous habitions tous les deux. (*Remise de peine*)

En effet, Modiano a vécu pour quelque temps avec son frère dans la maison mentionnée dans ce passage. Nous trouvons les mêmes informations dans *Un pedigree* :

Début 1952, ma mère nous confie à son amie, Suzanne Bouquerau, qui habite une maison, 38 rue du Docteur-Kurzenne, à Jouy-en-Josas. Je vais à l'école Jeanne-d'Arc, au bout de la rue, puis à l'école communale. Nous sommes enfants de chœur, mon frère et moi, à la messe de minuit de 1952, dans l'église du village. [...] Des allées et venues de femmes étranges, au 38 rue du Docteur-Kurzenne, parmi lesquelles Zina Rachevsky, Suzanne Baulé, dite Frede, la directrice du Carroll's, une boîte de nuit rue de Ponthieu, et une certaine Rose-Marie Krawell, propriétaire d'un hôtel, rue du Vieux-Colombier, et qui conduisait une voiture américaine. Elles portaient des vestes et des chaussures d'homme, et Frede, une cravate. Nous jouons avec le neveu de Frede.

De temps en temps, mon père nous rend visite accompagnée de ses amis et d'une jeune femme blonde et douce, Nathalie, une hôtesse de l'air qu'il a connue lors de l'un de ses voyages à Brazzaville. »

Un soir, au cours de l'une de ses visites, mon père est assis en face de moi, dans le salon de la maison de la rue du Docteur-Kurzenne, près du bow-window. Il me demande ce que je voudrais faire dans la vie. Je ne sais pas quoi lui répondre. (Modiano, 2005, p. 35, 36).

Il faut tenir en compte que Modiano parle d'une maison située dans la rue du Docteur Dordaine dans *Remise de peine*. Cependant, dans *Un pedigree*, il fait référence à la rue de « Docteur Kurzenne ». Dans l'un de ses interviews, Modiano a précisé que ce changement n'était pas intentionnel, qu'il

avait simplement confondu les noms et que le vrai nom dans *Un pedigree* était Docteur Kurzenne. Il convient de noter que cette rue est fréquemment mentionnée dans ses autres romans.

D'autre part, dans *Remise de peine*, Modiano utilise les noms différents pour les personnages féminins ; par exemple, le nom de Suzanne n'apparaît pas dans ce roman. Alors qu'il appelle les femmes Hélène, Annie et Blanche Neige dans *Remise de peine*, il utilise leurs vrais noms dans *Un pedigree*. Il convient d'accorder une attention particulière au personnage d'Annie. Modiano se sent très proche d'Annie, qu'il appelle même affectueusement marraine, et il reprend le personnage d'Annie dans ses autres romans.

Des événements mystérieux se produisent dans la maison où vivaient Modiano et son frère. Les enfants, confiés temporairement à des voisins, ne sont pas conscients de ce qui se passe à l'intérieur de la maison. Alors qu'ils jouent dans le jardin, ils apprennent par la gendarmerie qu'une enquête est en cours dans la maison. Dans le jardin désormais abandonné de cette maison, Modiano et son frère attendent qu'une personne vienne les chercher :

Quelque chose de très grave, m'avait dit le gendarme aux gros yeux bleus. Je me souvenais du papier que la petite Hélène gardait dans son portefeuille : LA TRAPÉZISTE HÉLÈNE TOCH VICTIME D'UN GRAVE ACCIDENT. Je restais derrière elle pour la regarder marcher. Elle n'avait pas toujours boité comme ça.

– Où sont vos parents ? m'a demandé le brun en gabardine.

Je cherchais une réponse. C'était trop compliqué de lui donner des explications. Annie me l'avait bien dit, le jour où nous étions allés ensemble

dans le bureau de la directrice de l'institution Jeanne-d'Arc et où elle avait fait semblant d'être ma mère.

– Tu ne sais pas où sont vos parents ?

Ma mère jouait sa pièce de théâtre quelque part en Afrique du Nord. Mon père était à Brazzaville ou à Bangui, ou plus loin. C'était trop compliqué.

– Ils sont morts, lui ai-je dit."

"Et nous, mon frère et moi, nous faisions semblant de jouer dans le jardin en attendant que quelqu'un vienne nous chercher. (Modiano, 1988, p. 92)

Il convient de noter que Modiano ne donne pas beaucoup de détails lorsqu'il décrit cet événement dans *Remise de peine*. Par contre, dans *Un pedigree*, il raconte au lecteur la suite de la situation évoquée dans le roman *Remise de peine* comme suit :

En février 1953, un matin, mon père vient nous chercher en voiture, mon frère et moi, dans la maison déserte, et nous ramène à Paris. J'apprendrai plus tard que Suzanne Bouquerou avait été arrêtée pour des cambriolages. Entre Jouy-en-Josas et Paris, mystère de cette banlieue qui n'en était pas encore une (Modiano, 2005, p. 37).

En bref, on peut dire que Modiano revient dans *Un pedigree* sur un événement décrit dans *Remise de peine*, ce qui est un exemple d'autoréférence et d'auto-réécriture. De plus, l'observation que les deux romans contiennent les mêmes événements, bien que décrits différemment dans *Remise de peine* en raison de la fictionnalisation, nous conduit à conclure que Modiano a créé une dimension auto-intatextualité en ancrant le roman d'autofiction dans la réalité. Il réécrit d'un

roman autofictif en s'inspirant d'un vécu comme il est évident dans *Un pedigree* par le biais de l'autocitation, ce qui permet de confondre et de reformuler ses éléments narratifs.

Un cirque passe est un autre exemple autofictif de Modiano. Comme d'habitude, l'auteur construit son roman en y intégrant des éléments autobiographiques tirés de ses vécus. Dans le roman, le narrateur, « Jean », possède les mêmes caractéristiques que Modiano lui-même. Il est important de noter que « Jean » est en fait le premier prénom de Modiano et qu'il utilise fréquemment ce nom pour ses personnages-narrateurs dans ses romans. On peut donc en déduire que l'auteur utilise le nom « Jean » comme une auto-allusion dans ses œuvres. Dans ce roman, Jean et Gisèle se croisent après avoir été tous les deux interrogés par la police dans un commissariat. Car leurs noms sont apparus dans un agenda lié à un événement. N'ayant nulle part où aller, « Gisèle » accepte l'offre de « Jean » de loger dans l'appartement presque vide de son père qui est parti pour la Suisse. « Jean » retrouve « Gisèle » et elle lui confie le secret des valises noires dans son appartement. Ensemble, ils partent à l'aventure dans Paris avec des amis peu ordinaires. Gisèle ment sur son identité, son passé et ses mystérieuses valises, mais elle est prête à partir avec Jean qui a prévu de s'installer à Rome pour un travail de libraire. Puisque « Gisèle » disparaît juste avant leur départ, leurs plans de départ sont annulés à la fin du roman.

J'avais dix-huit ans et cet homme dont j'ai oublié les traits du visage tapait mes réponses à la machine au fur et à mesure que je lui déclinais mon état civil, mon adresse et une prétendue qualité d'étudiant. Il m'a demandé à quoi j'occupais mes loisirs. J'ai hésité quelques secondes :— Je vais au cinéma et dans les

librairies.— Vous ne fréquentez pas seulement les cinémas et les librairies. Il m'a cité le nom d'un café. J'avais beau lui répéter que je n'y avais jamais mis les pieds, je sentais bien qu'il ne me croyait pas. Enfin, il s'est résolu à taper la phrase suivante :« Je passe mes heures de loisir au cinéma et dans les librairies. Je n'ai jamais fréquenté le café de la Tournelle, 61, quai du même nom. » De nouveau des questions sur mon emploi du temps et mes parents. Oui, j'assistais aux cours de la faculté des lettres. Je ne risquais rien à lui dire ce mensonge car je m'étais inscrit à cette faculté, mais uniquement pour prolonger mon sursis militaire. Quant à mes parents, ils étaient partis à l'étranger et j'ignorais la date de leur retour, à supposer qu'ils reviennent jamais. Alors, il m'a cité le nom d'un homme et d'une femme en me demandant si je les connaissais. J'ai répondu non. Il m'a prié de bien réfléchir. Si je ne disais pas la vérité, cela pourrait avoir de très graves conséquences pour moi. Cette menace était proférée d'un ton calme, indifférent. Non, vraiment, je ne connaissais pas ces deux personnes. Il a tapé ma réponse à la machine puis il m'a tendu la feuille au bas de laquelle était écrit : lecture faite, persiste et signe. Je n'ai même pas relu ma déposition et j'ai signé avec un stylo-bille qui traînait sur le bureau. Avant de partir, je voulais savoir pourquoi j'avais dû subir cet interrogatoire.— Votre nom figurait sur l'agenda de quelqu'un. Mais il ne m'a pas dit qui était ce quelqu'un.— Nous vous convoquerons au cas où nous aurions encore besoin de vous.(Modiano, 1992, p. 4).

Il est évident que la partie fictive de l'histoire de ce roman est basée sur les vécus de Modiano : Dans *Un pedigree*, Modiano raconte le souvenir de cet interrogatoire comme suit :

À la suite de l'affaire Ben Barka, Jean Normand n'habite plus quai de Conti et a disparu mystérieusement. Vers mai-juin, je suis convoqué à la brigade mondaine et prié de me présenter devant un certain inspecteur Langlais. Il m'interroge trois heures de suite à l'un des bureaux, au milieu du va-et-vient des autres flics et tape mes réponses à la machine. À mon grand étonnement, il dit que quelqu'un m'a dénoncé comme toxicomane et revendeur de drogue et me montre une photo anthropométrique de Gérard Marciano que j'ai croisé une ou deux fois rue du Regard. Mon nom, paraît-il, figure sur son agenda. Je dis que je ne l'ai jamais rencontré. L'inspecteur me demande de lui montrer mes bras, pour vérifier s'ils ne portent pas des traces de piqûres. Il me menace d'une perquisition quai de Conti et avenue Félix-Faure, dans la chambre où je me réfugiais, mais apparemment il ignore l'existence de la rue du Regard ce qui m'étonne, puisque le dénommé Marciano Gérard fréquentait cet appartement. Il me relâche en précisant que je subirai peut-être un autre interrogatoire. Malheureusement, on ne vous pose jamais les bonnes questions (Modiano, 2005, p. 116).

Comme l'indique le passage, Modiano a en effet été interrogé dans sa jeunesse parce que son nom figurait dans l'agenda d'un criminel. Cette expérience réelle constitue la

base de la fiction dans *Un cirque passe*. Modiano revient ensuite sur ce même événement dans *Un pedigree*, ce qui non seulement crée un réseau intratextuel à la lumière d'une auto-allusion entre les deux romans, mais permet également au lecteur de discerner les aspects fictifs et réels de l'événement.

Dora Bruder est le premier roman dans lequel Modiano aborde la biographie d'une personne autre que sa propre famille. Modiano, qui a écrit ce roman à partir d'un événement réel, établit des liens profonds à travers les vécus, tout comme dans ses autres romans. Dans ce roman, Patrick Modiano trouve un avis de recherche datant du 31 décembre 1941 pour une jeune fille nommée Dora Bruder qui avait 15 ans lorsqu'elle a disparu. La jeune fille avait tenté de s'enfuir à plusieurs reprises avant d'être rattrapée par la police française. Née le 25 février 1926 à Paris, Dora vivait au 41, boulevard Ornano. Modiano a fait des recherches sur sa vie et il écrit ce roman en mêlant ses découvertes à des histoires tirées de Dora Bruder et de celle de son père. Plus tard, on remarque que Dora et son père, Ernest Bruder, ont tous deux été arrêtés, détenus dans une prison à Paris, puis emmenés au camp de Drancy avant d'être envoyés à Auschwitz le 18 septembre 1942 où ils sont morts. Le roman se termine par toutes les informations sur la mort de « Dora Bruder » et de sa famille. En effet, dans ce roman, l'auteur écrit une fiction sur un terrain qui combine l'histoire réelle de Dora avec un souvenir de son père Albert Modiano. Ce faisant, il y ajoute bien sûr des éléments autobiographiques liés à sa vie. En fait, bien que les biographies des personnages de ces deux histoires soient différentes, elles ont en commun le thème de l'identité et Modiano renforce ce lien par des éléments fictifs.

Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d'un restaurant de la rue de Malignan où il dînait avec une amie. Ils

avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué. Dans le panier à salade qui l'emménait des Champs-Élysées à la rue Greffulhe, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans. Il l'avait perdue de vue quand on les avait fait monter à l'étage de l'immeuble qu'occupaient cette officine de police et le bureau de son chef, un certain commissaire Schweblin. Puis il avait réussi à s'enfuir, profitant d'une minuterie éteinte, au moment où il redescendait l'escalier et où il allait être mené au Dépôt.

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors, la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-

là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de « dossier juif » (Modiano, Dora Bruder, 1997, p. 58-59)

Dans ce passage, Modiano raconte l'histoire de son père arrêté par la police un jour de l'époque de l'Occupation. Son père se trouve dans la voiture de police avec des personnes qui sont interrogées sur leur identité juive. Le détail intéressant du roman est que Modiano, qui ne fournit aucune information sur la jeune fille disparue Dora Bruder dans le roman, affirme que Dora Bruder a été capturée par la police et se trouvait dans la même voiture de police que son père. Dans les romans de Modiano, même l'élément fictif est traité avec toute la finesse de la réalité. Comme rien ne prouve que cette information soit réelle, nous considérons cet élément comme un fictif ajouté par l'auteur au roman. En fait, Modiano décrit cet événement dans *Un pedigree* comme suit.

Je me souviens qu'une seule fois mon père avait évoqué cette période, un soir que nous étions tous les deux aux Champs-Élysées. Il m'avait désigné le bout de la rue de Marignan, là où on l'avait embarqué en février 1942. Et il m'avait parlé d'une seconde arrestation, l'hiver 1943, après avoir été dénoncé par « quelqu'un ». Il avait été emmené au Dépôt, d'où « quelqu'un » l'avait fait libérer. Ce soir-là, j'avais senti qu'il aurait voulu me confier quelque chose mais les mots ne venaient pas. Il m'avait dit simplement que le panier à salade faisait le tour des commissariats avant de rejoindre le Dépôt. À l'un des arrêts était montée une jeune fille qui s'était assise en face de lui et dont j'ai essayé beaucoup

plus tard, vainement, de retrouver la trace, sans savoir si c'était le soir de 1942 ou de 1943 (Modiano, 2005, p.27).

Dans *Un pedigree*, Modiano réécrit le même événement et propose au lecteur une auto-réécriture à travers une auto-allusion. Bien que les événements des deux romans se croisent, on ne peut pas vraiment dire que la « jeune fille » est ici « Dora Bruder ». Ce qu'il faut souligner ici, c'est que le traitement similaire d'un même événement dans différents romans présente une dimension intratextuelle pour le lecteur. Après avoir raconté ce souvenir de son père, l'auteur raconte un souvenir similaire de son propre père :

Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père, et je n'en parlerais pas maintenant si cette péripétie n'avait pris pour moi un caractère symbolique.

Ce fut dans des circonstances d'une grande banalité. J'avais dix-huit ans, j'étais encore mineur. Mes parents étaient séparés, mais habitaient le même immeuble, mon père avec une femme aux cheveux jaune paille, très nerveuse, une sorte de fausse Mylène Demongeot. Et moi avec ma mère. Une querelle de palier s'est déclenchée ce jour-là entre mes parents, concernant la très modeste pension que mon père avait été contraint de verser pour mon entretien par une décision de justice, au terme d'une procédure à épisodes : tribunal de grande instance de la Seine. 1^{re} chambre supplémentaire de la Cour d'appel. Signification d'arrêt à partie. Ma mère a voulu que je sonne à

sa porte et que je lui réclame cet argent qu'il n'avait pas versé. Nous n'en avions malheureusement pas d'autre pour vivre. Je me suis exécuté de mauvaise grâce. J'ai sonné chez lui avec l'intention de lui parler gentiment et même de m'excuser pour cette démarche. Il m'a claqué la porte au nez ; j'entendais la fausse Mylène Demongeot hurler et appeler police secours, en disant qu'un « voyou faisait du scandale ».

Ils sont venus me chercher quelques dizaines de minutes plus tard chez ma mère et je suis monté avec mon père dans le panier à salade qui attendait devant l'immeuble. Nous étions assis l'un en face de l'autre sur les banquettes de bois, entourés chacun par deux gardiens de la paix. J'ai pensé que si c'était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père, lui, l'avait déjà connue, il y avait vingt ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions. (Modiano, 1997, p.64-65)

En vérité, Modiano est dénoncé à la police par la nouvelle épouse de son père et est monté dans une voiture de police avec son père. Bien que Modiano semble se concentrer sur l'histoire de « Dora Bruder » dans ce roman, il ne peut s'empêcher de raconter ses souvenirs. Dans *Un pedigree*, il décrit cet événement presque de la même manière :

Mon père est remarié avec la fausse Mylène Demongeot. Ils habitent au quatrième étage, au-dessus de chez ma mère. Les deux étages formaient un même appartement du temps où

mes parents vivaient ensemble. En 1962, les deux appartements ne sont pas encore séparés. Derrière une porte condamnée, subsiste l'escalier intérieur que mon père avait fait construire en 1947, quand il avait commencé à louer le troisième étage. La fausse Mylène Demongeot ne tient pas à ce que je sois externe et que je continue à voir mon père (Modiano, *Un pedigree*, 2005, p. 87).

...

Le jeudi 8 avril 1965, si j'en crois un vieil agenda, ma mère et moi nous n'avons plus un sou. Elle exige que je sonne à la porte de mon père pour lui réclamer de l'argent. Je monte l'escalier, la mort dans l'âme. J'ai l'intention de ne pas sonner mais ma mère guette, menaçante, sur le palier, le regard et le menton tragiques, l'écume aux lèvres. Je sonne. Il me claque la porte au nez. Je sonne de nouveau. La fausse Mylène Demongeot hurle qu'elle va téléphoner à police secours. Je redescends au troisième étage. Les policiers viennent me chercher. Mon père les accompagne. Ils nous font monter tous les deux dans le panier à salade qui stationne devant l'immeuble, sous l'œil étonné du concierge. Nous sommes assis sur la banquette, côté à côté. Il ne m'adresse pas la parole. Pour la première fois de ma vie, je me trouve dans un panier à salade, et le hasard veut que j'y sois avec mon père. Lui, il a déjà connu cette expérience en février 1942 et au cours de l'hiver 1943, quand il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des Questions juives (Modiano, 2005, p. 104).

Un pedigree se caractérise par une autobiographie fragmentée. On peut constater que l'auteur réécrit certains fragments qui font partie de sa vie. Par conséquent, bien que Modiano se concentre davantage sur la vie de « Dora Bruder », tente de raconter sa vie et il ne peut s'empêcher de raconter ses vécus.

Modiano continue d'écrire une autre autofiction, *Accident Nocturne*, à partir des fragments de sa vie. Dans ce roman, le narrateur est victime d'un accident de nuit lorsqu'il est heurté par une voiture sur la place des Pyramides. Il est hospitalisé en même temps que la conductrice blessée. Pendant sa guérison, il établit un lien entre l'odeur de l'éther et la conductrice de la voiture et un accident qu'il a eu dans son enfance. Par la suite, il mélange les souvenirs de ces deux événements semblables. Après avoir quitté la clinique, il se met à la recherche de la conductrice « Jacqueline » dont il a appris le nom et l'adresse. Il s'avère que ce roman a été inspiré par les souvenirs de Modiano, d'un accident qu'il a eu dans son enfance. *Accident Nocturne* offre une dimension auto-intratextuelle en termes de contenu par rapport à *Remise de Peine*, qui est basé sur la petite enfance de Modiano et en particulier sur un accident qu'il a eu à cette époque. Modiano reviendra bien sûr sur cet accident dans *Un Pedigree*. Dans *Accident nocturne*, le narrateur-personnage se remémore un souvenir du passé après l'accident comme suit :

Je ne savais plus très bien s'il s'agissait d'une chaussure ou d'un animal que je venais d'abandonner, ce chien de mon enfance qu'une voiture avait écrasé quand j'habitais aux environs de Paris, une rue du Docteur-Kurzenne. Tout se brouillait dans ma tête. Je m'étais peut-être blessé au crâne, en tombant. Je me suis tourné vers la

femme. J'étais étonné qu'elle porte un manteau de fourrure. (Modiano, 2003, p.5)

L'auteur évoque un souvenir d'une période de son enfance dans la rue du Docteur Kurzenne, qu'il évoque souvent dans ses romans. Il se souvient qu'un chien qu'il nourrissait lorsqu'il était petit a été renversé par une voiture. Dans *Un pedigree*, Modiano raconte le même incident au lecteur.

Comme Queneau, je n'étais vraiment moi-même que lorsque je me retrouvais seul dans les rues, à la recherche des chiens d'Asnières. J'avais deux chiens en ce temps-là. Ils s'appelaient Jacques et Paul. À Jouy-en-Josas, en 1952, nous avions une chienne, mon frère et moi, qui s'appelait Peggy et qui s'est fait écraser, un après-midi, rue du Docteur-Kurzenne. (Modiano, 2005, p. 112)

L'incident que Modiano décrit dans *Un pedigree* est le même que celui qu'il mentionne dans *Accident Nocturne*. Modiano recourt donc à nouveau l'auto-allusion pour attirer l'attention du lecteur sur les similitudes et montrer les énigmes de son écriture. Vers la fin du roman, le narrateur-personnage d'*Accident Nocturne* raconte en fait au lecteur l'accident qu'il a eu dans son enfance, alors que l'odeur de l'éther le ramène vers le passé.

Dans la chambre de la clinique Mirabeau, après l'accident, j'avais eu le temps de réfléchir. Je m'étais d'abord souvenu de ce chien qui s'était fait écraser un après-midi de mon enfance, puis un événement qui datait de la même époque me revenait peu à peu à la mémoire. Jusque-là, je crois que j'avais évité d'y penser. Seule l'odeur de l'éther me l'évoquait quelquefois, cette odeur noire et blanche qui vous entraîne jusqu'à un

point d'équilibre fragile entre la vie et la mort. Une fraîcheur et l'impression de respirer enfin à l'air libre, mais aussi, par moments, une lourdeur de suaire. La nuit précédente, à l'Hôtel-Dieu, quand le type m'avait appliqué sur le visage une muselière pour m'endormir, alors je m'étais rappelé que j'avais déjà vécu cela. La même nuit, le même accident, la même odeur d'éther. C'était à la sortie d'une école. La cour donnait sur une avenue légèrement en pente, bordée d'arbres et de maisons dont je ne savais plus si c'étaient des villas, des maisons de campagne ou des pavillons de banlieue. Pendant toute mon enfance, j'avais séjourné dans des endroits si divers que je finissais par les confondre. Le souvenir que je gardais "de cette avenue se mêlait peut-être avec celui d'une avenue de Biarritz ou d'une rue en pente de Jouy-en-Josas. À la même époque, j'avais habité quelque temps ces deux localités et je crois que le chien s'était fait écraser rue du Docteur-Kurzenne, à Jouy-en-Josas. Je sortais de la salle de classe à la fin de l'après-midi. Ce devait être l'hiver. Il faisait nuit. J'attendais sur le trottoir que quelqu'un vienne me chercher. Il ne restait bientôt plus personne autour de moi. La porte de l'école était fermée. Plus de lumière derrière les vitres. Je ne savais pas quel chemin il fallait suivre jusqu'à la maison. J'ai voulu traverser l'avenue, mais à peine avais-je quitté le trottoir qu'une camionnette a freiné brusquement et m'a renversé. J'étais blessé à la cheville. Ils m'ont allongé à l'arrière sous la bâche. L'un des deux hommes était avec moi. Quand le moteur s'est mis en marche, une femme est montée. Je la

connaissais. J'habitais avec elle dans la maison. Je revois son visage. Elle était jeune, environ vingt-cinq ans, les cheveux blonds ou châtain clair, une cicatrice sur la joue (Modiano, 2003, p. 81-82)

Le narrateur-personnage, qui se souvient enfin de son accident d'enfance, a des difficultés tout au long du roman à comprendre ce qui relève de l'accident réel et ce qui relève de la fiction. L'auteur décrit son accident d'enfance dans *Un pedigree* comme suit :

Un après-midi, à la sortie de l'école, personne n'est venu me chercher. Je veux rentrer tout seul mais, en traversant la rue, je suis renversé par une camionnette. Le chauffeur de celle-ci me transporte chez les bonnes sœurs qui m'appliquent sur le visage, pour m'endormir, un tampon d'éther. Depuis, je serai particulièrement sensible à l'odeur de l'éther. Beaucoup trop. L'éther aura cette curieuse propriété de me rappeler une souffrance mais de l'effacer aussitôt (Modiano, 2005 p, 33-34).

On peut donc dire que Modiano construit la fiction de *L'Accident Nocturne* à partir de ses vécus. Comme l'auteur ne peut jamais doter aucun de ses romans d'une fiction pure, il raconte toujours son propre passé en fragments dans ses romans. Le fait qu'il réécrive les traces de ces fragments dans d'autres romans et qu'il crée une auto-textualité prouve une fois de plus le rôle de l'intertextualité dans ses œuvres.

Quant à *Souvenirs Dormants*, nous pouvons y discerner des traits similaires avec les autres œuvres de Modiano. Dans ce roman, le narrateur « Jean D », né comme l'auteur le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, tente de reconstituer les souvenirs de ses rencontres avec différents personnages tels que « Geneviève Dalame « et son « frère », « Madeleine

Péraud », « Mireille Ourousov » et « Madame Hubersen ». Dans les rues et les banlieues de Paris, les souvenirs se croisent de manière fragmentaire. Modiano y fait revivre ses souvenirs passés. Ces processus de remémoration autour des personnages féminins lui permettent de refléter son passé en fragments. Ce passé, comme dans les autres romans que nous avons analysés, vient d'une auto-référence du roman *Un Pedigree*.

Vers dix-sept ans, j'ai rencontré une femme, Mireille Ourousov, qui portait elle aussi un nom russe, celui de son mari, Eddie Ourousov, surnommé « le Consul », avec qui elle vivait en Espagne du côté de Torremolinos. Elle était française, originaire des Landes. Les dunes, les pins, les plages désertes de l'Atlantique, un jour ensoleillé de septembre... Pourtant, je l'avais connue à Paris, l'hiver 1962. J'avais quitté mon collège de Haute-Savoie avec trente-neuf de fièvre, pris un train pour Paris, et échoué, vers minuit, dans l'appartement de ma mère. Elle était absente et elle avait confié la clé à Mireille Ourousov, qui habitait là pour quelques semaines, avant de retourner en Espagne. Quand j'avais sonné, c'était elle qui m'avait ouvert. L'appartement semblait abandonné. (...) Sur l'une de ces photos, elle se trouvait en compagnie d'un acteur nommé Gérard Blain. Elle me disait qu'il avait fait du cinéma dès l'âge de douze ans sans la permission de ses parents, parce qu'il était un enfant livré à lui-même. Plus tard, quand je l'ai vu dans certains films, il me semblait qu'il n'avait jamais cessé de marcher, les mains dans les poches, la tête légèrement rentrée dans les épaules, comme s'il voulait se protéger de la

pluie. Je passais la plupart de mes journées avec Mireille Ourousov. Nous ne prenions pas souvent nos repas dans l'appartement. Le gaz était coupé et il fallait faire la cuisine sur un réchaud à alcool. Pas de chauffage. Mais il restait encore quelques bûches dans la cheminée de la chambre. Un matin, nous sommes allés du côté de l'Odéon régler une note d'électricité vieille de deux mois pour ne pas nous éclairer aux bougies dans les jours à venir.(...) Nous y retrouvions un ami à elle, un certain Jacques de Bavière (ou Debavière), un blond à l'allure sportive dont elle m'avait dit qu'il était « journaliste » et qu'il faisait « des allers-retours entre Paris et Alger ». Je suppose que lorsqu'elle s'absentait quelquefois la nuit c'était pour rejoindre ce Jacques de Bavière (ou Debavière), qui habitait un studio avenue Paul-Doumer. Je l'y ai accompagnée un après-midi parce qu'elle avait oublié dans ce studio sa montre-bracelet. Jacques de Bavière était absent. À deux ou trois reprises, il nous avait invités dans un restaurant des Champs-Élysées, rue Washington, La Rose des sables. Beaucoup plus tard, j'ai appris que le cabaret, rue des Saints-Pères, et La Rose des sables étaient fréquentés à cette époque par des membres d'une police parallèle liée à la guerre d'Algérie. Et je me suis demandé, à cause d'une telle coïncidence, si Jacques de Bavière (ou Debavière) ne faisait pas partie de cette organisation. Un autre hiver, dans les années soixante-dix, vers six heures du soir, j'ai vu sortir de la bouche du métro George-V, au moment où je m'y engageais, un homme en qui j'ai cru reconnaître, un peu vieilli, Jacques de

Bavière. J'ai fait demi-tour et j'ai marché derrière lui en me disant qu'il fallait l'aborder pour savoir ce qu'était devenue Mireille Ourosov. Vivait-elle encore à Torremolinos avec son mari, Eddie, « le Consul » ? (Modiano, 2017, p. 7-8)

Dans *Souvenirs dormants*, Modiano ravive effectivement ses souvenirs endormis. Dans cet extrait, il rentre chez lui, paniqué et doutant de l'accueil de sa mère. La maison de sa mère est désormais presque vide, et il la confie provisoirement à son amie Mireille Ourosov. Modiano la retrouve chez elle et, pendant qu'ils dînent ensemble, il fait la connaissance d'un journaliste, Jacques de Bavière. Bien que l'auteur relate ses vécues avec les personnes rencontrées à un moment donné de sa vie, il les modifie minutieusement en les intégrant dans le roman comme éléments de fiction. Patrick Modiano a décrit ce souvenir dans *Un Pedigree* comme suit :

En février 1962, je profite des vacances de Mardi gras et je prends un train bondé pour Paris, avec 39 de fièvre. J'espère que mes parents, me voyant malade, accepteront de me garder quelque temps à Paris. Ma mère s'est installée au troisième étage de l'appartement, où il ne reste aucun meuble sauf un canapé défoncé. Mon père occupe le quatrième avec la fausse Mylène Demongeot. Chez ma mère, je retrouve le journaliste Jean Cau, protégé par un garde du corps à cause des attentats de l'OAS. [...] À l'époque, en 1956, je ne pouvais pas savoir qu'il venait de sortir de prison. Il y a aussi Mireille Ourosov. Elle dort dans le salon sur le vieux canapé. Une brune de vingt-huit ou trente ans. Ma mère l'a connue en Andalousie. Elle est mariée à un Russe, Eddy Ourosov, surnommé

« le Consul » parce qu'il boit autant que le personnage de Malcolm Lowry — des « cuba libre » (Modiano, 2005, p. 76-77).

Comme nous l'avons vu, il est possible de dire que les souvenirs et les personnages intégrés dans les fragments complètent en quelque sorte le sens des romans.

À notre première rencontre, elle m'a demandé de sa voix basse, presque rauque, si je faisais des études, et je lui ai dit la vérité : « Non, pas d'études. » Je m'étais inscrit à la Sorbonne juste pour prolonger mon sursis militaire, mais je n'assistais jamais aux cours. J'étais un étudiant fantôme. Elle a voulu savoir si j'avais un travail, et je lui ai dit que je gagnais à peu près ma vie en travaillant pour certains libraires, ce qu'on pourrait appeler, bien que ce terme de commerce ne me plaise pas beaucoup, « du courtage de livres ». Et j'étais membre de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique dans le but d'écrire des paroles de chansons.

Voilà. (Modiano, 2015, p. 19).

L'auteur, qui a déclaré à plusieurs reprises s'être inscrit à l'université seulement pour prolonger son service militaire, le réécrit dans ce roman à travers une auto-citation d'*Un pedigree* : « *Je m'inscris à la faculté des lettres, pour prolonger mon sursis militaire. Je n'assisterai jamais aux cours et je serai un étudiant fantôme* »(Modiano, 2005, p. 109).

Encre sympathique, l'un des derniers romans de Patrick Modiano, met en scène « Jean Eyben », qui partage des traits similaires avec le narrateur-personnage du précédent roman de l'auteur, « Guy Roland » dans *Rue des boutiques obscures*. Bien que « Jean Eyben » et « Guy Roland » aient des noms différents, tous deux partagent des caractéristiques

semblables à celles de l'auteur. Dans le roman, « Jean Eyben », narrateur et ancien employé de l'agence Hutte, revient trente ans plus tard sur une affaire de disparition de « Noëlle Lefebvre ». Le dossier est peu détaillé, se limitant à son adresse à Paris et aux lieux fréquentés. Jean découvre quelques indices menant à un château en Sologne et à Annecy, mais la quête s'arrête là. Le roman se termine à Rome, où Noëlle a refait sa vie. En général, l'intrigue du roman tourne autour de cette fiction. Cependant, l'auteur perçoit cette femme comme faisant partie de son passé et continue à chercher Noëlle Lefebvre dans les lieux de son enfance. Tout comme dans ses autres romans, le château de Sologne, que Modiano a confié à l'amie de sa mère, est également présent ici. Modiano a de nouveau utilisé des personnes réelles dans cette histoire autofictionnelle. La similarité de la fiction, les mêmes personnages et l'utilisation par l'auteur des lieux de son enfance comme décor créent un lien intratextuel entre ces deux romans et montrent que Modiano pratique encore une fois l'auto-textualité.

Cette fois-ci, Modiano relate une histoire en s'appuyant sur les souvenirs ténus d'une mystérieuse maison de la vallée de Chevreuse, près de Paris, où il a vécu des événements troublants dans son enfance. Il reconstitue méticuleusement le château de cartes complexe qu'est sa mémoire. Il en repositionne méthodiquement les éléments, mettant en scène ses figures marquantes : la propriétaire Rose-Marie Krawell, Guy Vincent et son amie Camille, surnommée « Tête de mort ». Parcourant un labyrinthe d'époques, de lieux, de visages et de noms, Bosmans examine chaque souvenir, et plus particulièrement un appartement où des personnes mal intentionnées se rencontrent la nuit. Tout au long du roman, les lecteurs reconnaîtront des références intertextuelles, avec des noms, des lieux et des personnages récurrents de ses œuvres antérieures se manifestant sous des formes spectrales.

L'auteur suggère dans ce roman que la fin du voyage n'a peut-être pas autant d'importance que le chemin parcouru pour y parvenir.

Dans ses mémoires, « Chevreuse » se situe dans la rue du Docteur Kurzenne, où l'auteur a vécu une partie de son enfance, et la maison de cette rue où il a été confié à l'amie de sa mère.

À la sortie de Chevreuse, un tournant, puis une route étroite, bordée d'arbres. ...Sur la droite, en face de la gare, une allée en pente qui longeait un terrain vague menait à la rue du Docteur-Kurzenne. Un peu plus à gauche, dans cette rue, la façade de la maison.

Sur la vieille carte d'état-major, les distances ne correspondaient pas aux souvenirs que gardait Bosmans. Dans ces souvenirs, Chevreuse n'était pas aussi éloignée de la rue du Docteur-Kurzenne que sur la carte. Derrière la maison de la rue du Docteur-Kurzenne, trois jardins en espalier. Dans le mur d'enceinte du jardin le plus haut s'ouvrait une porte de fer rouillé, sur une clairière, puis un domaine dont on disait qu'il était celui du château de Mauvières, à quelques kilomètres de là (Modiano, 2021, p.12)

Le narrateur-personnage Jean Bosmans, qui décrit « Chevreuse » comme l'un des lieux de son enfance, est le personnage avec lequel Modiano revit son passé. Modiano correspond exactement à ce personnage. Une fois de plus, l'auteur transmet au lecteur ses vécus à travers les personnages qu'il a créés et les lieux et personnes qui décrivent des traces de sa vie :

Dans ce roman, Modiano reconstitue le mystérieux incident survenu chez Docteur-Kurzenne :

Il entendait de nouveau Martine Hayward lui dire de sa voix un peu rauque : « Il paraît que tu aurais été le témoin de quelque chose, il y a quinze ans. » C'était le dernier jour dans la maison de la rue du Docteur-Kurzenne. D'une fenêtre du premier étage qui donnait sur la petite cour, il voyait deux hommes penchés sur le puits, dont l'un tenait une torche électrique. Un autre avait inspecté les jardins en espalier et venait les rejoindre. Ils avaient fouillé chaque pièce de la maison, et même sa chambre d'enfant. Dans la voiture noire qui attendait devant la maison, un gendarme en uniforme était au volant, mais les autres portaient des vêtements de tous les jours. Sauf eux, il n'y avait plus personne dans la maison : ni Rose-Marie Krawell, ni Guy Vincent, ni ceux dont il avait retrouvé les noms beaucoup plus tard et qu'il avait croisés régulièrement dans cette maison. Annie, Jeannette Coudreuse, Jean Sergent, Suzanne Bouquereau, Denise Bartholomeus, Mme Karvé, Elliott Forrest... Les années avaient passé, et quand il se souvenait de ce jour-là, il s'étonnait que les policiers ne l'aient pas interrogé.(Modiano, 2021, p.109-110)

Modiano raconte ici un épisode réel de sa vie d'une manière différente. Il réécrit cet épisode, mais de façon légèrement modifiée, l'incident de la maison de la rue du « Docteur Kurzenne » où il vivait avec son frère dans *Un Pedigree*. Dans la maison où la gendarmerie enquête, Modiano reconstitue l'incident à travers les yeux de « Jean Bosmans ».

Guy Vincent habitait la maison pendant toute cette période. Il occupait la grande chambre de Rose-Marie Krawell, au premier étage. Des gens venaient le voir, qui garaient leurs voitures rue du Docteur-Kurzenne, mais repartaient sans passer la nuit dans la maison. Bosmans ne se souvenait d'aucun de leurs visages. D'ailleurs, il était à l'école la plupart du temps. C'était Guy Vincent, apparemment, qui dirigeait les travaux dans la chambre à la lucarne. Il avait entendu sa voix à plusieurs reprises quand il traversait le couloir, mais il n'avait jamais osé monter, bien qu'il sût que Guy Vincent ne le gronderait pas.

Et puis, un samedi où il n'allait pas à l'école, il avait vu, de la fenêtre de sa chambre, une camionnette bâchée s'arrêter devant la maison. Deux hommes en sortaient et déchargeaient des caisses et de grands sacs de toile. Derrière la porte de sa chambre, il les entendait monter lentement, avec ces caisses et ces sacs, jusqu'à la chambre à la lucarne. Ils faisaient plusieurs allers-retours. Les jours suivants, les travaux de maçonnerie n'avaient pas cessé. (Modiano, 2021, p. 111)

Étant la même personne, l'enfant Modiano et le narrateur Jean Bosmans racontent en détail au lecteur la maison et ses habitants. Guy Vincent, l'énigmatique ami de son père impliqué dans de sombres agissements dans cette maison, Suzanne, l'amie à laquelle sa mère l'a confié, Annie, l'une des habitantes de la maison que Modiano a tant aimée dans son enfance, et d'autres femmes sont évoquées en détail dans ce roman. Il convient de noter que Modiano avait déjà décrit cet incident dans ses romans précédents, *Un Pedigree* et *Remise de peine*. En réécrivant cet incident, l'auteur démontre une fois de

plus la forte intratextualité et autotextualité de ses œuvres. Modiano avait déjà décrit cet incident de cette manière dans *Un Pedigree* :

Début 1952, ma mère nous confie à son amie, Suzanne Bouquerau, qui habite une maison, 38 rue du Docteur-Kurzenne, à Jouy-en-Josas. Je vais à l'école Jeanne-d'Arc, au bout de la rue, puis à l'école communale. Nous sommes enfants de chœur, mon frère et moi, à la messe de minuit de 1952, dans l'église du village. Premières lectures : Le Dernier des Mohicans auquel je ne comprends rien mais que je continue à lire jusqu'à la fin. Le Livre de la jungle. Les contes d'Andersen illustrés par Adrienne Ségur. Les Contes du chat perché. Des allées et venues de femmes étranges, au 38 rue du Docteur-Kurzenne, parmi lesquelles Zina Rachevsky, Suzanne Baulé, dite Frede, la directrice du Carroll's, une boîte de nuit rue de Ponthieu, et une certaine Rose-Marie Krawell, propriétaire d'un hôtel, rue du Vieux-Colombier, et qui conduisait une voiture américaine. Elles portaient des vestes et des chaussures d'homme, et Frede, une cravate. Nous jouons avec le neveu de Frede. De temps en temps, mon père nous rend visite accompagné de ses amis et d'une jeune femme blonde et douce, Nathalie, une hôtesse de l'air qu'il a connue lors de l'un de ses voyages à Brazzaville. (...) Un soir, au cours de l'une de ses visites, mon père est assis en face de moi, dans le salon de la maison de la rue du Docteur-Kurzenne, près du bow-window. Il me demande ce que je voudrais faire dans la vie. Je ne sais pas quoi lui répondre. En février 1953, un

matin, mon père vient nous chercher en voiture, mon frère et moi, dans la maison déserte, et nous ramène à Paris. J'apprendrai plus tard que Suzanne Bouquerau avait été arrêtée pour des cambriolages. Entre Jouy-en-Josas et Paris, mystère de cette banlieue qui n'en était pas encore une. Le château en ruine et, devant lui, la prairie aux herbes hautes d'où nous lâchions un cerf-volant. Le bois des Metz. Et la grande roue de la machine à eau de Marly qui tournait dans un bruit et une fraîcheur de cascade. (Modiano, 2005, p. 35-36-37)

Modiano raconte le même vécu dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Dans ce roman, où il se cache sous le nom de « Jean Daragane », il ne peut s'empêcher de réécrire par fragments les mêmes souvenirs ou des souvenirs similaires de son enfance. Modiano raconte les aventures de « Jean Daragane », un écrivain qui, après avoir perdu son carnet, est contacté par « Gilles Ottolini » pour le récupérer. Au cours de leur rencontre, Gilles se renseigne sur un certain « M. Torstel » dont le nom figure dans le carnet, à la recherche d'informations pour son enquête. Jean prétend ne pas se souvenir de lui. En conséquence, il reçoit de « Gilles » et de sa compagne, « Chantal Grippay », des photocopies du 'Dossier'. En le parcourant, Jean tombe sur le nom d' « Annie Astrand », ce qui déclenche des souvenirs oubliés jusqu'alors.

Dans ce roman, Modiano raconte à nouveau au lecteur la maison de son enfance à Saint-Leu-La Forêt, celle de la rue du Docteur-Kurzenne, ainsi que les expériences qu'il y a vécues. « Jean Daragane », qui a oublié son passé sous le nom de « Torstel », se souvient de son passé de narrateur-personnage lorsqu'il prononce le nom d' « Annie Astrand ». Annie

Astrand est en effet Annie, la résidente de la maison où Modiano a séjourné pendant son enfance.

Dans la voiture, Torstel avait même fait allusion à « la maison des environs de Paris » où il l'avait vu, enfant, la maison d'Annie Astrand. Il y était resté, lui, Daragane, pendant près d'un an. À Saint-Leu-la-Forêt. « Je me souviens d'un enfant, avait dit Torstel. L'enfant, c'était vous, je suppose... » Et Daragane lui avait répondu sèchement, comme si cela ne le concernait pas. C'était le dimanche où il avait commencé d'écrire Le Noir de l'été après que Torstel l'eut déposé square du Graisivaudan. Et pas un moment il n'avait eu la présence d'esprit de lui demander s'il se rappelait la femme qui habitait dans cette maison, à Saint-Leu-la-Forêt, « une certaine Annie Astrand ». Et s'il savait à tout hasard ce qu'elle était devenue (Modiano, 2014, p. 77).

Dans cette maison, il y avait un homme nommé « Roger Vincent » qui rendait visite à Annie et qui a même séjourné là pendant un certain temps. Modiano mentionne souvent cette personne dans ses romans. « Roger Vincent » coopérait avec « Albert Modiano », le père de l'auteur, et avait également une relation avec « Annie ». Dans ses romans, Modiano fait référence à lui tantôt comme « Roger Vincent », tantôt comme « Guy Vincent ». Dans son roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, il le décrit comme la personne qui a loué la maison où Modiano a séjourné pendant son enfance.

C'est Roger Vincent qui loue cette maison depuis la guerre... Elle était sous séquestre... Elle appartenait à des gens qui ont dû quitter la France... Tu sais, avec Roger Vincent, les choses sont toujours un peu compliquées... »Elle

l'appelait « Roger Vincent », et jamais « Roger » tout court. Lui aussi, Daragane, dans son enfance, il le saluait par un « Bonjour, Roger Vincent ». « Je ne vais pas pouvoir rester là... Ils vont louer la maison à une ambassade, ou la détruire... Quelquefois, la nuit, j'ai peur de me retrouver toute seule ici... Le rez-de-chaussée et le deuxième étage sont inoccupés... Et Roger Vincent n'est presque jamais là. (Modiano, 2014, p.99)

Le même personnage, Roger Vincent, est le sujet du roman *Remise de peine*. Pendant le temps passé dans la rue du Docteur-Kurzenne, le jeune Modiano voit Roger Vincent presque tous les jours et s'adresse toujours à lui par son nom complet.

Elle l'a toujours appelé « Roger Vincent », avec une affection respectueuse, comme si son nom et son prénom ne pouvaient pas être séparés. Je l'entendais dire au téléphone : « Allô, Roger Vincent... Bonjour, Roger Vincent... » Elle le vouvoyait. Ils l'admirait beaucoup, elle et Jean D. Jean D. aussi l'appelait « Roger Vincent ». Annie et Jean D. parlaient de lui ensemble et ils avaient l'air de se raconter des « histoires de Roger Vincent », comme on se raconte des légendes anciennes. Andrée K., « la femme du grand toubib », l'appelait Roger tout court et elle le tutoyait. (Modiano, 1988, p. 42-43)

Si l'on revient au roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, vers la fin, le narrateur-personnage retrouve enfin la trace d'Annie, et tous deux entreprennent un voyage à travers leurs souvenirs passés. Colette, l'amie d'Annie, lui offre une collection de timbres. Modiano possède effectivement cette

collection, et dans *Un Pedigree*, il mentionne l'avoir réorganisée le jour de la mort de son frère Rudy.

À l'époque, j'ai eu des moments difficiles... Je ne sais pas si tu te souviens de Colette ? » Ce prénom éveilla une très vague réminiscence chez lui, aussi insaisissable qu'un reflet qui passe trop vite sur un mur.« Colette... Colette Laurent... Il y avait un portrait d'elle dans ma chambre, à Saint-Leu-la-Forêt... Elle avait posé pour des peintres... C'était une amie d'adolescence... » Il se rappelait bien le tableau entre les deux fenêtres. Une jeune fille accoudée à une table, le menton dans la paume de sa main.« Elle a été assassinée dans un hôtel à Paris... on n'a jamais su par qui... Elle venait souvent à Saint-Leu-la-Forêt... » Quand Annie était de retour de Paris, vers deux heures du matin, il avait entendu, à plusieurs reprises, dans le couloir, des éclats de rire. Cela voulait dire qu'elle n'était pas seule. Puis, la porte de la chambre se refermait et des murmures lui parvenaient à travers les cloisons. Un matin, ils avaient raccompagné cette Colette Laurent à Paris dans la voiture d'Annie. Elle était assise à l'avant, à côté d'Annie, et lui, seul sur la banquette arrière. Ils s'étaient promenés avec elle dans le jardin des Champs-Élysées, là où se trouve le marché aux timbres. Ils s'étaient arrêtés devant l'un des étals, et Colette Laurent lui avait offert une pochette de timbres, une série de couleurs différentes à l'effigie du roi d'Égypte. À partir de ce jour-là, il avait commencé à faire une collection de timbres. L'album où il les alignait au fur et à mesure derrière les bandes de papier transparent, cet album était peut-être rangé dans

la valise en carton bouilli. Il n'avait pas ouvert cette valise depuis dix ans. Il ne pouvait s'en séparer, mais il était quand même soulagé d'en avoir perdu la clé. Un autre jour, ils étaient allés, en compagnie de Colette Laurent, dans un village de l'autre côté de la forêt de Montmorency. Annie avait garé sa voiture devant une sorte de petit château, et elle lui avait expliqué que c'était le pensionnat où elles avaient fait connaissance, elle et Colette Laurent. Elles avaient visité avec lui le pensionnat, guidées par la directrice. Les salles de classe et les dortoirs étaient vides. « Alors, tu ne te souviens pas de Colette ? — Si... bien sûr, dit Daragane [...] (Modiano, 2014, p. 101-102)

« Jean Daragane », en visitant cette pension avec « Annie » et « Colette », se souvient enfin plus clairement de son passé.

Comme dans ses autres romans, le voyage vers le passé ne s'arrête pas ici. Les souvenirs sont un chemin parcouru dans les œuvres de Modiano, et ce chemin n'a pas de fin. L'auteur peut emprunter ces routes à nouveau dans chaque roman, tout comme les fragments de réminiscence qui lui reviennent constamment à l'esprit. Il est possible de lire ces romans de l'auteur, qui réécrit constamment les mêmes fragments, comme de l'intertextualité et de l'autotextualité.

Danseuse, le dernier roman de l'auteur à ce jour, présente des caractéristiques thématiques, des personnages et une intrigue similaire à ceux de ses autres œuvres. L'auteur raconte la vie fictive d'une 'danseuse' qui donne son titre au roman. Mais derrière cette histoire, il raconte bien sûr ses propres expériences.

Tout d'abord, en raison du fait que la mère de l'auteur travaillait dans des théâtres, il a constamment rencontré des

danseuses depuis son enfance. On peut dire que ce personnage de danseuse est issu de ses souvenirs. L'auteur les observe tout au long de son enfance. Dans ce roman, bien qu'il raconte l'histoire de la « danseuse », il raconte également l'histoire de sa propre mère, de son père et des expériences de son enfance, comme dans ses autres œuvres. Cependant, la Danseuse a un fils nommé Pierre. Le narrateur fait un lien délicat avec Pierre, qui représente en réalité sa propre enfance. Ce personnage de danseuse est l'un des personnages féminins mystérieux créés par Modiano de manière classique. L'équivalent de l'effet de réel de ce roman se trouve dans le roman autobiographique de l'auteur, *Un pedigree*.

Dans l'une des interviews où il présente ses romans de danseuses, l'auteur souligne qu'il a toujours rencontré des danseuses en raison de l'environnement dans lequel sa mère travaillait. On peut dire que c'est à partir de ces vécus qu'il a construit ce roman. Dans *Un pedigree*, il évoque cette situation comme suit :

En 1938, elle est recrutée par le cinéaste et producteur Jan Vanderheyden pour tourner dans ses « comédies » flamandes. Quatre films de 1938 à 1941. Elle a été girl dans des revues de music-hall à Anvers et à Bruxelles, et parmi les danseuses et les artistes, il y avait beaucoup de réfugiés qui venaient d'Allemagne (Modiano, 2005, p. 8).

Modiano et son frère étaient généralement récupérés à l'école par un ami de leur mère ou de leur père. Dans cet élément autobiographique, Modiano va chercher le petit Pierre dans son roman *Danseuse*.

Un soir de novembre ou de décembre, j'étais venu chercher un enfant nommé Pierre dans un

immeuble du nord-ouest de Paris pour le ramener chez lui.

...

Et lorsque, cet après-midi-là dans l'appartement de la Porte de Champerret, Starass voulut savoir « ce que je faisais dans la vie » et que je remarquai l'embarras de la danseuse pensant que je ne pourrais rien lui répondre, je lui déclarai d'une voix ferme : « J'écris des livres », ce qui provoqua l'étonnement de la danseuse, et même une moue de sa part comme si j'avais proféré un mensonge. Mais je quittais bientôt la pièce pour rejoindre Pierre dans la chambre du fond. Il était en train de faire un puzzle, l'un de ces grands puzzles

...

Quelquefois nous parlions, Pierre et moi, le jeudi quand nous revenions du cinéma. J'essayais de comprendre qu'elle avait été sa vie avant son arrivée un soir à la gare d'Austerlitz. Mais les souvenirs d'un enfant sont aussi fragmentaires que ceux qui me restent de ma jeunesse. Quand je réfléchis à ces quelques bribes : la danseuse, le studio Wacker, Pola Hubersen et son appartement, Hovine et son manteau de tissu à chevrons, cela ressemble aux souvenirs que gardait Pierre, d'un instant, d'un lieu, de quelques paroles qu'il avait entendues. Et jamais dans l'avenir il ne pourrait reconstituer le tout, comme il le faisait quand il achevait ses puzzles. Ainsi, il m'avait dit que le train qui l'avait mené un soir à Paris venait de Biarritz. La danseuse n'avait jamais voulu me préciser ce détail, sauf par une phrase évasive : Il était quelque part sur

la Côte basque. » Les questions concernant Pierre la gênaient et elle se reprochait sans doute de l'avoir abandonné. Et lui, s'était-il rendu compte de leur séparation ? Apparemment non, car il avait oublié la période de son enfance qui avait précédé Biarritz et où sa mère aurait pu être présente. Seules deux images de cette période-là lui étaient restées en mémoire : une horloge sur une pelouse en pente dont le cadran était composé de fleurs en bordure d'une avenue où se tenait une fête foraine. Il était monté dans une auto tamponneuse de couleur rouge avec quelqu'un qui demeurerait à jamais pour lui un inconnu. Il y avait un chien quelque part, mais il ne pouvait pas dire où.

De Biarritz, il se souvenait de « Sainte-Marie », sa première école, où l'on vous donnait la « croix » chaque semaine quand on avait été un bon élève, et de là où il habitait, près de l'école et du « château Gramont ». Et des vagues très hautes qui lui faisaient peur par mauvais temps, et de ces mots : « Toro de fuego » qu'il avait entendus souvent et qu'il ne comprenait pas. Et aussi du visage de la dame qui s'occupait de lui, mais il ne s'était jamais demandé qui elle était exactement. À croire que les enfants ne se posent pas de questions et ne s'étonnent de rien.

Je l'emmenais au bois de Boulogne les jours de beau temps. L'autobus, les lacs, les barques, le Chalet des Îles avec le golf miniature...La plupart du temps, au cours de nos marches à travers Paris ou pendant les trajets en autobus, nous ne parlions pas. Le silence entre nous était un lien

beaucoup plus fort que les paroles. Nous étions comme ceux qui marchent côte à côte sans rien se dire mais toujours sur le chemin des écoliers (Modiano, 2023, p. 3-4-5).

Comme on peut le voir dans ce passage, l'auteur continue à transmettre ses propres souvenirs à travers l'identité de Pierre, un personnage fictif, tout au long du roman. Leur retour du cinéma rappelle au lecteur que l'auteur allait souvent au cinéma avec son père. La gare d'Austerlitz est la gare où, dans la vie réelle, le père de l'auteur a pris le train pour l'emmener à Bordeaux afin de se débarrasser de lui. Cependant, il revient à la même gare dès le lendemain et dit que sa vie a changé depuis, car son père refuse désormais de s'occuper de lui.

À la gare d'Austerlitz, nous montons dans le train pour Bordeaux, mon père et moi. Je n'ai aucun bagage, comme si c'était un enlèvement. J'ai accepté de partir avec lui en espérant pouvoir le raisonner : c'est la première fois depuis deux ans que nous passons ensemble un temps plus long que ces rendez-vous à la sauvette dans les cafés (Modiano, 2005, p. 101-102).

En mettant l'accent sur l'enfance de « Pierre » et ses souvenirs de Biarritz, l'auteur décrit en fait Biarritz, l'endroit même où s'est déroulée une partie de sa propre enfance. L'école que Pierre désigne comme son école primaire est en réalité la même que celle de Modiano. « *À la rentrée des classes d'octobre 1950, je vais pour la première fois à l'école, à l'Institution Sainte-Marie de Biarritz, dans le quartier de la Casa Montalvo* » (c).

La maison où « Pierre » a séjourné est en réalité celle où l'écrivain Modiano a vécu avec son frère pendant un certain temps. L'auteur déclare ne plus se souvenir du visage de la femme qui s'occupait d'eux.

Nous restons seuls, mon frère et moi, près de deux ans à Biarritz. Nous habitons un petit appartement à la Casa Montalvo et la femme qui s'occupe de nous est la gardienne de cette maison. Je ne me souviens plus très bien de son visage. (Modiano, 2005, p.33).

Les promenades que l'auteur-narrateur fait avec l'enfant Pierre dans le bois de Boulogne sont les mêmes que celles qu'il faisait avec son père lorsqu'il était enfant. Ses promenades avec Pierre sont aussi silencieuses que ses promenades avec son père, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas de nature communicative. Comme nous pouvons le constater, l'auteur présente un exemple d'autofiction en intégrant ses propres expériences dans une histoire fictive qu'il a créée. L'équivalent de cette expérience se trouve dans *Un pedigree* :

Le dimanche, avec mon père, nous prenions l'autobus 63 jusqu'au bois de Boulogne. Le lac et le ponton d'où l'on embarquait pour le golf miniature et le Chalet des Îles... Un soir, au Bois, nous attendons l'autobus du retour et mon père nous entraîne dans la petite rue Adolphe-Yvon. (Modiano, 2005, p.42-43)

La plupart des personnages que l'auteur crée dans ses romans mènent une vie mystérieuse. Ils ne donnent pas beaucoup de détails sur leur vie. « *Comment vous dire ? Nous appartenions à un milieu un peu particulier.* » *Il n'avait pas besoin de me donner des précisions. J'avais compris. Mon père lui-même et ses amis...* » (Modiano, 2023, *Danseuse*, p.97)

Ces éléments narratifs fictifs créés par l'auteur découlent toujours de la vie de son père. Le père de l'auteur cache constamment son travail et utilise de faux noms et de faux passeports. Modiano écrit des autofictions en intégrant ses propres expériences et éléments familiaux dans des récits

fictifs, et la présence de ces exemples détermine son style d'autofiction. Il aborde ceci dans *Un pedigree* :

Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini.

...

Mon père et son amie n'ont aucun papier sur eux. Ils sont embarqués dans un panier à salade par des inspecteurs qui les conduisent pour « vérification », rue Greffulhe, devant un certain commissaire Schwebelin. Mon père doit décliner son identité. Il est séparé de son amie par les policiers et réussit à s'échapper au moment où on allait le transférer au Dépôt, profitant d'une minuterie éteinte. (Modiano, 2005, p.11)

En conclusion, le dernier roman de Modiano, *Danseuse*, est une autofiction où l'auteur est à la fois narrateur, personnage et écrivain. Dans ce roman, Modiano se substitue parfois au personnage enfantin Pierre. Le « je » se transforme en « il », illustrant les caractéristiques classiques de l'autofiction modianesque avec ses transitions fluides entre le présent et le passé. Il convient également de noter que les processus de création de l'autofiction de Modiano opèrent entièrement dans la dimension de l'intertextualité. L'auteur produit des autofictions en intégrant de nouvelles fictions aux vécus qu'il raconte dans *Un pedigree*. Cette production révèle une dimension intertextuelle qui soutient l'effet de réel. En mélangeant ses fictions et ses vécus, l'auteur crée une illusion de vérité. L'utilisation par Modiano de données réelles concernant le métier de la danseuse et le studio renforce cette illusion de vérité.

La conclusion que nous tirons de l'analyse de ces exemples est que Modiano reprend effectivement des passages de ses propres romans dans d'autres œuvres. Cela

révèle la profondeur de l'intratextualité et de l'autotextualité dans ses romans. De plus, cette dimension intratextuelle qu'il intègre est fondée sur ses vécus. Par conséquent, notre conclusion est que Modiano est clairement un écrivain auto-intratextuel.

CONCLUSION

Comme on vient de le voir, Jean Patrick Modiano est l'un des écrivains les plus prolifiques de l'histoire de la littérature française. Il a commencé à écrire des romans à un très jeune âge en raison de sa passion extraordinaire pour la lecture. Modiano, qui a écrit son premier roman dans la vingtaine, a continué à écrire des romans jusqu'à la fin de sa vie. Le fait que Modiano ait commencé à écrire ses romans au début de la vingtaine n'est pas une coïncidence. Grâce à sa passion pour les livres et l'écriture, et à son ami Raymond Queneau, Modiano s'est rapproché très tôt des milieux littéraires.

En tant qu'auteur d'autobiographie et d'autofiction, ou, selon ses propres termes, d'autobiographie rêvée, Modiano se réfère toujours à ses expériences lors de la rédaction de ses romans. La plupart de ces expériences que Modiano raconte dans ses romans correspondent aux 20 premières années de sa vie. Il est donc nécessaire de mentionner ce qui s'est passé pendant l'enfance et la première jeunesse de Patrick Modiano.

La naissance de Modiano en 1945 a eu un impact important sur sa vie. Il est né en 1945 à Boulogne-Billancourt, près de Paris. Malgré la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la fin de l'occupation allemande de la France, l'atmosphère sombre de la guerre en France perdurait. En raison du génocide des Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale et parce que le père de Modiano était juif, celui-ci se cachait constamment, utilisait de faux noms, de faux passeports et menait en outre des affaires louches, ce qui a provoqué une confusion d'identité chez Modiano. La mère de Modiano, Louisa Copeyn, est une actrice de cinéma d'origine flamande. Les déplacements constants de son père pour des raisons de sécurité et les voyages incessants de sa mère dans d'autres

villes et pays pour des pièces de théâtre ont fait vivre à Modiano une vie très solitaire et nomade. La personne dont Modiano se sentait le plus proche était son frère Rudy. Mais ce dernier est mort d'une leucémie alors qu'il était encore très jeune. Ses parents confiaient constamment Patrick Modiano à des internats, à des amis ou à des personnes qui s'occupaient de lui. Bref, Patrick Modiano a vécu une enfance extrêmement négligée par ses parents. Après le divorce de ses parents, il n'y avait pratiquement plus de liens familiaux. Le fait qu'il n'ait pas eu de nouvelles de sa mère pendant des mois et qu'il ne l'ait pas beaucoup vue, et qu'il ait constamment rencontré son père dans des cinémas et des cafés, a fait que Modiano s'est senti comme un étranger pour ses parents. Sa solitude l'a conduit à la mélancolie. Cette humeur mélancolique et cette solitude l'ont poussé à se lier d'amitié avec les livres. L'auteur, qui a commencé à lire les livres de la bibliothèque de son père dès son plus jeune âge, a ensuite lu tous les livres et toutes les revues qu'il a trouvés. Cette situation a provoqué chez lui une accumulation intellectuelle très sérieuse ainsi qu'un réservoir pour les livres qu'il écrirait à l'avenir. Dans ses dernières années, l'auteur se crée un laboratoire de travail, que l'on peut considérer comme un cabinet de curiosités. Dans ce cabinet de curiosités, Modiano accumule, à la manière d'un collectionneur, de nombreux objets tels que des romans, des livres, des journaux intimes, de vieux annuaires téléphoniques et d'adresses, des affiches de cinéma, des photographies, des valises, etc. On peut également affirmer que Modiano a deux bagages. Si l'auteur tient ce bagage intellectuel et culturel dans une main, il tient ses expériences dans l'autre. Il se nourrit de ces deux bagages en écrivant ses romans et tous ces éléments forment sa matrice romanesque. Il transforme ses expériences et son accumulation culturelle en écritures du moi. Et les trente-deux romans qu'il a écrits jusqu'à aujourd'hui sont toujours façonnés sur cette matrice.

Nous avons intitulé cette étude autobiographie, autofiction et intertextualité. Parce que nous avons pensé que ce sont les mots clés qui déterminent l'art d'écrire de Modiano. Sur les 32 romans que Modiano a écrits à ce jour, tous sauf un, *Un pedigree*, sont considérés comme de l'autofiction. Mais Modiano, qui a écrit des romans de ce genre, avait une autre caractéristique très décisive dans tous ses romans : l'intertextualité. En effet, Patrick Modiano, en plus d'être un écrivain d'autobiographies et d'autofictions, est un écrivain de l'intertextualité. Il applique habilement les méthodes de l'intertextualité à ses romans en transférant des « textes » de son cabinet de curiosités, sa propre accumulation culturelle, intellectuelle et littéraire. En outre, il écrit, réécrit, cite ses propres expériences dans ses romans avec la dimension de l'intertextualité, bref, il fait une pratique textuelle intérieure. Le fait qu'il utilise de nombreux aspects de cette intertextualité de manière très intensive est bien sûr dû à son art d'utiliser la « mémoire ».

L'univers romanesque de Modiano est basé sur le « je ». Nous avons vu que la narration du « je », qui est une vieille tradition dans la littérature française, est souvent façonnée par des expériences et d'autres textes, et nous avons essayé de résumer la première partie de notre étude d'un point de vue général dans le cadre de la littérature française. Jusqu'au XXème siècle, les écrivains présentaient généralement leurs propres "confessions" au lecteur de différentes manières. En faisant ces confessions, ils ajoutaient souvent une dimension intertextuelle à leurs œuvres en se référant à des textes religieux.

Au XX^{ème} siècle, l'utilisation du « je » dans la littérature est devenue extrêmement courante. Bien que Barthes affirme que « l'auteur est mort », grâce aux genres de l'autobiographie et de l'autofiction, l'« auteur » a, en quelque sorte, été

réintégré autour de ces genres. Dans la deuxième partie de notre étude, dans une période où l'on s'interroge sur ce qu'est la littérature et sur ce qu'est la littérature, on assiste à une productivité du monde littéraire car le « je » influence profondément la vie littéraire. Philippe Lejeune, dans son ouvrage qui tente de prouver que l'autobiographie est un genre, donne une définition de l'autobiographie. Alors que la réalité du « je » est remise en question autour de cette définition, Serge Doubrovsky fait une nouvelle percée et traite de l'autofiction. Ce genre, très présent dans la littérature française, a été largement exemplifié par les écrivains. Dans le deuxième chapitre, nous avons brièvement évoqué ces exemples tout en essayant de les analyser dans le contexte de l'intertextualité. Nous avons vu que de nombreux écrivains, de Perec à Marguerite Duras, ont eu recours aux méthodes de l'intertextualité. Ici, nous avons également indiqué la place de Modiano dans ce siècle et que son art littéraire se prête à cet exemple.

La troisième partie de notre étude s'intitule « Cabinet de curiosités » en raison de la passion de Patrick Modiano pour la lecture et la collection de livres, mais aussi eu égard à l'accumulation culturelle et intellectuelle qu'il transmet au lecteur en écrivant ses romans. Chaque livre, chaque objet que Patrick Modiano lit et collectionne dans son cabinet est une partie de ses expériences et en même temps une partie de son art littéraire. C'est autour de ce cadre que nous avons tenté d'expliquer la relation de Modiano avec les livres. Nous avons en outre mis en évidence que les livres ont déterminé la vie de Modiano et son art littéraire. Nous avons également constaté que les références historiques et littéraires des romans de Modiano proviennent de son cabinet de curiosités. Nous avons découvert que Modiano, qui avait toutes sortes de livres dans son cabinet de curiosités, a construit les références qu'il a utilisées dans ses romans sur le même terrain que ses

propres expériences et qu'il a écrit ses romans de cette manière. Puisque ce terrain plein de références nous permettra d'analyser à la lumière des méthodes de l'intertextualité, nous avons essayé d'expliquer le concept de cabinet de curiosités en l'associant à l'intertextualité. De cette section, nous avons tiré la conclusion suivante : tous les livres que les auteurs lisent, tous les objets qu'ils collectionnent peuvent faire partie de l'art littéraire. L'auteur peut les utiliser dans ses romans comme références ou allusions. Les romans de Patrick Modiano sont des exemples de ce type d'écriture, et l'utilisation de ce type d'écriture par l'auteur montre qu'il est un écrivain intertextuel.

Dans la dernière partie de notre étude, nous avons analysé les exemples d'intertextualité dans les romans de Modiano. Nous avons tenté de fournir des exemples tirés de presque tous ses romans, car chacun d'eux est extrêmement riche en pratiques d'intertextualité. Modiano considère ses romans comme une continuation les uns des autres et affirme que son est un seul et même roman. À ses yeux, chaque roman qu'il écrit fait partie de cet ensemble holistique. C'est pourquoi, en analysant l'intertextualité dans cette étude, nous nous sommes référés à tous ses romans afin de mettre en lumière les exemples les plus évidents. Nous avons constaté que le nombre de références historiques et littéraires que Modiano utilise dans ses romans est assez élevé. Chaque référence et citation est utilisée par Modiano pour renforcer la perception de la réalité de ses propres expériences et enrichir le contenu de ses romans.

Dans cette dernière partie de notre étude, nous avons d'abord analysé les références historiques. Les références historiques utilisées par Modiano dans ses romans couvrent généralement deux périodes. La première, et la plus importante, est la Deuxième Guerre mondiale et la période de

l'Occupation. La seconde est la guerre d'Algérie. Modiano a à la fois créé une relation d'intertextualité avec les références historiques utilisées dans ses romans et les a utilisées comme un effet réaliste dans ses romans. Bien que l'auteur n'ait pas vécu directement la Deuxième Guerre mondiale, nous avons conclu qu'il a remis en question sa propre identité en se référant à l'antisémitisme, qui était une question importante à cette époque, en endossant en quelque sorte l'identité de son père. En ce qui concerne les références utilisées par l'auteur en relation avec la guerre d'Algérie, nous avons déterminé qu'il a surtout utilisé l'atmosphère tendue ressentie à cette époque qui a été pour lui l'occasion de jeter un regard distant sur ses propres peurs. Ce faisant, nous avons une fois de plus déterminé qu'il a eu recours à l'intertextualité par le biais de ces références historiques.

Ensuite, dans le deuxième sous-titre du dernier chapitre, les références littéraires, nous avons analysé autant que possible les exemples de références littéraires que Modiano sélectionne dans son cabinet de curiosités et qu'il incorpore dans ses romans. À ce stade, il convient de noter que Modiano a effectivement truffé ses romans de références littéraires et de citations. L'auteur, parfois en utilisant uniquement les noms des auteurs, parfois en utilisant ces noms comme personnages, et parfois par des citations, a inclus le sujet de ses romans autour de ses propres expériences. Dans ce sous-titre, nous avons analysé les références littéraires utilisées par Modiano à la lumière des pratiques correspondant aux méthodes de l'intertextualité, ce qui nous a permis de constater que Patrick Modiano a inclus ces références littéraires dans sa littérature, tantôt dans les titres de ses romans, tantôt dans les épigraphes ou encore dans le contenu des romans. Toutes ces références sont alimentées par son cabinet de curiosités. Et chaque référence littéraire utilisée a imposé son propre contexte au roman. En analysant ces

références, nous sommes arrivés à la conclusion générale que la plupart des références littéraires utilisées par Modiano dans ses romans sont des thèmes qui correspondent aux expériences de l'auteur. Ces thèmes sont généralement la solitude, le passé, la mélancolie, la mémoire et la recherche d'identité.

Dans le troisième sous-titre du dernier chapitre, l'auto-réminiscence intertextuelle, nous avons examiné l'émergence de la mémoire, qui est un élément dominant dans les romans de Modiano, et les processus de réminiscence sur le plan intertextuel. Modiano, qui écrit ses expériences par fragments dans ses romans, entre dans un processus de remémoration de ses souvenirs du passé autour d'éléments similaires. Ces éléments similaires sont positionnés comme des leitmotsivs dans sa littérature. Nous avons observé que l'auteur, qui passe par un processus de remémoration autour de ces leitmotsivs, crée une dimension intertextuelle en transférant ces processus de remémoration dans ses romans.

Dans le dernier sous-titre de cette section, nous avons donné des exemples d'autofictions de Modiano dans le contexte de l'autobiographie et de l'autotextualité. Nous avons expliqué comment chaque roman d'autofiction écrit par Modiano est en fait construit en le réécrivant dans *Un pedigree*, avant ou après l'ordre des romans. Dans cette section, nous avons affirmé qu'*Un pedigree*, qui est en fait le seul roman autobiographique écrit par Modiano, est un résumé court et pur des expériences de l'auteur. Nous avons constaté que l'auteur réécrit, cite et fait référence à de nombreux passages d'*Un pedigree* dans tous les autres romans d'autofiction autour de petites astuces d'écriture. Nous avons conclu que cette situation ajoute également une dimension d'intertextualité à ses romans dans un phénomène

d'autotextualité. Nous devons ajouter que pour comprendre l'art littéraire de Modiano dans le contexte de l'intertextualité et des pièces de puzzle qu'il présente au lecteur de manière dispersée, *Un pedigree*, le seul roman autobiographique de l'auteur, est en fait un dictionnaire de Modiano. En effet, les fragments de ce roman ont permis à l'auteur de créer de nouveaux souvenirs et de nouvelles fictions en dispersant tous ses autres romans en fragments.

A la lumière de toutes ces conclusions, le jugement le plus définitif que nous puissions porter est le suivant : Patrick Modiano, un écrivain, copiste de sa propre vie, de son cabinet de curiosités. Il a une approche singulière de la construction de ses romans dont chacun est le reflet d'un processus intertextuel global orientant et innervant son écriture.

Son style est fragmentaire, créant des œuvres souvent intrigantes et déroutantes, exigeant du lecteur qu'il assemble les fragments pour comprendre l'ensemble de l'œuvre. Cette méthode narrative particulière est complétée par l'utilisation d'éléments intertextuels, qui permettent d'établir des liens entre les fragments et d'approfondir le contexte de ses histoires.

Les romans de Modiano sont souvent composés de courts passages, d'événements apparemment sans lien et de personnages dont les relations ne sont pas clairement définies. Cette fragmentation du récit reflète la nature complexe et parfois déroutante de la mémoire humaine, invitant d'autant plus les lecteurs à explorer les différentes facettes de l'histoire. En disséminant des indices et des éléments intertextuels tout au long de ses œuvres, Modiano donne à son public les outils nécessaires pour reconstituer le puzzle de son récit.

Les éléments intertextuels sont des références à d'autres œuvres littéraires, artistiques ou culturelles, qui permettent

d'enrichir le contexte et d'éclairer certaines parties du récit. Ces références peuvent être explicites, comme la citation d'une phrase d'un autre auteur, ou plus subtiles, comme l'invocation d'un thème ou d'un motif commun à plusieurs œuvres. En intégrant ces éléments intertextuels à ses romances fragmentaires, Modiano crée un réseau de connexions qui aident à donner du sens aux fragments de l'histoire.

Dans l'œuvre de Modiano, l'intertextualité joue un rôle important dans l'exploration des questions d'identité, de mémoire et de passé. Les références à d'autres arts aident à souligner les similitudes et les différences entre les personnages et les situations, tout en suggérant des liens entre les expériences individuelles et les événements historiques ou culturels. Les éléments intertextuels permettent ainsi aux lecteurs de mieux comprendre les enjeux et les préoccupations des personnages, tout en offrant des pistes de réflexion sur des thèmes universels.

Nous sommes arrivés à la conclusion que l'intertextualité de l'autobiographie et de l'autofiction, que nous avons traitée dans notre étude, se combine dans les romans de Patrick Modiano et devient son art littéraire. Pour comprendre les romans de Modiano, le lecteur doit absolument prendre en considération la méthode de l'intertextualité. Sans cela, il nous serait impossible de comprendre les romans et l'art littéraire de Modiano. Dans cette étude, nous avons utilisé de nombreux exemples pour montrer la diversité et la profondeur de la dimension intertextuelle. La raison pour laquelle nous les présentons comme des citations directes des romans est due à notre désir de réécrire et de montrer les références et les citations sous leur forme pure. Nous avons considéré que le fait que Modiano raconte les mêmes

souvenirs au lecteur de différentes manières était une exigence de l'autofiction.

Conscients que nous ne pouvions prétendre à l'exhaustivité, nous avons cependant analysé de nombreux exemples de la production littéraire de Patrick Modiano. Dans notre étude en effet, nous n'avons pas pu montrer toutes les pratiques se référant à l'intertextualité, mais afin de montrer la présence d'éléments et de thèmes intertextuels dans tous ses romans, nous avons essayé de mentionner la plupart des romans de l'auteur. Nous pensons que ces exemples se diversifieront avec les études qui seront menées à l'avenir. Étant donné que l'auteur, qui publie un nouveau roman tous les deux ans en moyenne, sera probablement un exemple du même art littéraire, nous pensons que les romans de l'auteur continueront à être analysés en termes d'intertextualité. Il existe de nombreuses thèses, articles et recherches sur les romans et l'art littéraire de Modiano.

De nombreuses personnes qui lisent les romans de Patrick Modiano se posent à peu près une question unique : Pourquoi ont-ils toujours l'impression de lire le même roman ? Cette question a été posée à de nombreuses reprises lors d'entretiens avec l'auteur. Il y a répondu de la manière suivante :

Je me suis aperçu que j'écrivais pratiquement toujours le même livre. Les romans changent de titre, mais on pourrait supprimer les titres et cela ferait un seul livre. Un peu comme une musique où il y a des motifs qui reviennent et forment un tout. (Entretien avec Modiano par Ilana Moryoussef, 2021)

Modiano est un écrivain de la mémoire. L'auteur a constamment réécrit ce qui a le plus marqué sa vie. Ces réécritures ont révélé une dimension d'intertextualité.

L'auteur, qui intègre constamment ses romans aux vécus et à un bagage littéraire et intellectuel, fait l'expérience d'une auto-guérison, d'une certaine auto-catharsis et d'une auto-salvation dans chaque réécriture.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE PATRICK MODIANO

- Modiano, P. (1968). *La Place de l'Étoile*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1969). *La Ronde de nuit*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1972). *Les Boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1975). *Villa Triste* [livre électronique]. Paris : Gallimard.
- Modiano, P. (1978). *Rue des boutiques obscures*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1981). *Une jeunesse*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1982). *De si braves garçons* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1984). *Quartier perdu*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1986). *Dimanches d'août*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1988). *Catherine Certitude*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1988). *Remise de peine*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1991). *Voyage de noces*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1993). *Fleurs de ruine*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1992). *Un cirque passe* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1995). *Chien de printemps*. Paris: Seuil.
- Modiano, P. (1996). *Du plus loin de l'oubli* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1997). *Dora Bruder* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1997). *Elle s'appelait Françoise*. Co-written with Catherine Deneuve. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (1999). *Des inconnues* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2001). *La Petite Bijou*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2003). *Accident nocturne* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2004). *Un pedigree*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2010). *L'Horizon* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2012). *L'Herbe des nuits* [livre électronique]. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2015). *Souvenirs dormants*[livre électronique]. Paris: Gallimard.

- Modiano, P. (2017). *Nos débuts dans la vie*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2019). *Encre sympathique*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2021). *Chevreuse*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2023). *Danseuse*. Paris: Gallimard.

AUTRES OUVRAGES

- Akın, H. M. (2022). « L'autoreminiscence Intertextuelle Dans Vestaire De L'enfance Et Du Plus Loin De L'oubli De Patrick Modiano ». *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 14(28), 131-156.
- Aksoy Alp, E. « De l'écriture blanche d'Albert Camus à l'écriture plate d'Annie Ernaux ». *Frankofoni*, No:27, 2015 ss. 190-191.
- Aksoy Alp, E. (2020) .« Annie Ernaux'nun Les Années (Yıllar) Adlı Eserinde Toplum, Bellek ve Yazın», *DTCF Dergisi*, 60.1.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2002). *Kopuk Yazı/Kopuk Yapıt*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/metinlerarasılık*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/göstergelerarasılık*. Kanguru.
- Aktulum, K. (2016). Resimsel alıntı resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar. *Çizgi Yayınevi*
- Aktulum, K. (2017). Müzik ve metinlerarasılık. *Çizgi Yayınevi*
- Aktulum, K. (2018). « Metinlerarasılık görünüşünde gerçeklik ya da metnin göndergeselliği ». *Bilik*, (85), 233-256.
- Aktulum, K. (2021). « Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergelerarasılık ». *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686.
- Allet, N. (2005). « L'autoportrait: méthodes et problèmes ». Genève, *Departement de Français Moderne*.
- Anthony, S. (2012). *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute: Leitmotive, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes* (Doctoral dissertation, University of Toronto).
- Arbelet, P. (1914). *La jeunesse de Stendhal*. Champion.
- Arbelet, P. (1919). Œuvres complètes de Stendhal : Bibliothèque Stendhalienne, 3 v.(t. 1: La vie littéraire de Stendhal, par A. Paupe. t. 2-3: La jeunesse de Stendhal) (Vol. 36). H. Champion.
- Autrand, M. (1997). *Un Picaro métaphysique*. Romain Gary et l'art du roman.
- Bakhtine, Mikhaïl (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.

- Bando, M. (2015). *La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano* (Doctoral dissertation, Limoges).
- Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bedner, J. (Ed.). (1993). « Patrick Modiano » (No. 26). *Rodopi*.
- Bellemin-Noël, J. (1971). Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz. FeniXX.
- Bergez, D. (1989). *L'explication de texte littéraire*. Paris : Dunond.
- Biasi, P. M. (2000). *La génétique des textes* (p. 29). Paris: Nathan.
- Biasi, P. M. D. (2020). « De l'intertextualité à l'exogenèse ». *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, (51), 11-28.
- Blanckeman, B. (2009). *Lire Patrick Modiano* [livre éléctronique]. Armand Colin.
- Blanckeman, B. (2010). *Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'histoire*. In P. Bazantay & J. Cleder (éds.), *De Kafka à Toussaint* (1-). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.39923>
- Blin, G. (1960). *Stendhal et les problèmes du roman*.
- Bogaerts, Jo. (2019) « Sartre's "Guerre Fantôme": A Kafkaesque Subtext in the Postwar Writings ». *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 94. DOI: 10.1080/00168890.2018.1548424
- Bois, C. (2020). *Moi, si versatile: le problème de l'identité personnelle chez Paul Ricoeur et László Tengelyi*.
- Url : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/67754?locale=fr>
- Bonnefon, P. (1895). « La bibliothèque de Montaigne ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2(3), 313-371.
- Borges, J. L. (1989). *La bibliothèque de Babel*. René Bonargent.
- Borgomano, M. (1997). *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*.
- Bouhadid, N. (2015). « S'autofictionnaliser à la manière de la madeleine à l'envers dans Un amour de soi de Serge Doubrovsky ». *Cahiers ERTA*, (7), 123-145.
- Bourgeois, S. (2008). «Le livre, les livres»: l'autoréférence dans L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras ». *Loxias*, 22.
- Brochier, J. J. (1975). « Vingt mots-clés pour Roland Barthes ». *Magazine Littéraire*, (97), 28-37.
- Bronner, G. (2018). *Cabinet de curiosités sociales*. Paris : PUF
- Burton, R. (2000). *Anatomie de la mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner avec la collaboration de Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2, 1667-1668.

- Butaud, N. (2008). *Patrick Modiano, culture France/textual*.
- Cabestan, P. (2015). « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative ». *Le Philosophoire*, 43, 151-160. <https://doi.org/10.3917/phoir.043.0151>
- Cadava, E., & Vinsonneau, N. (2011). « Lapsus Imaginis: L'image en ruines ». *Ligeia*, (1), 204-222.
- Callet-Bianco, A.-M. (2010). « L'autobiographie romantique, un genre en redéfinition les cas de Dumas et Berlioz. In J.-M. Paul & A.-R. Hermetet (éds.), *Écritures autobiographiques* (1-). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.38712>
- Camarero, J. (2008). « La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf ». Cédille. *Revista de Estudios Franceses*, (4), 57-82.
- Capitanio, S. J. (1987, March). « Perspectives sur l'écriture durassienne: l'Amant ». In *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* (Vol. 41, No. 1, pp. 15-27). Taylor & Francis.
- Cavallin, J. C. (1998). « Chateaubriand mythographe: autobiographie et injonction du mythe dans les Mémoires d'outre-tombe ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1087-1098.
- Champion, É. (1919). *Oeuvres complètes de Stendhal: Bibliothèque Stendhalienne*, 3 v.(t. 1: La vie littéraire de Stendhal, par A. Paupe. t. 2-3: La jeunesse de Stendhal) (Vol. 36). H. Champion.
- Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Seuil.
- Chateaubriand, F. R. (1831). *Études, ou, Discours historiques sur la chute de l'Empire romain, la naissance et les progrès du christianisme, et l'invasion des barbares, suivis d'une analyse raisonnée sur l'histoire de France* (Vol. 2). De Mat, à la Librairie Nationale.
- Chateaubriand, F. R. (1968). *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris : Garnier-Flammarion
- Chateaubriand, F. R. *Mémoires d'outre-tombe*. (Adaptation électronique provenant de BNF)
Url : <http://www.bnf.fr/>
- Clément, A. (2019). « Altérité et humanité: Robert Legros commentateur de Levinas ». *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, (56), 165-179.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (Doctoral dissertation, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)).
- Compagnon, A. (2014). « Le démon de la théorie ». *Littérature et sens commun*. Média Diffusion.
- Cooke, D. (2019). *La Part du féminin dans l'œuvre de Patrick Modiano: fonctions et attributs des personnages féminins modianiens*. Par France Grenaudier-Klijn. Correspondance, éd. par H. Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, 3 vol., t. III, p. 140.
- Cosnard, D. (2011). *Dans la peau de Patrick Modiano* [livre électronique]. Paris : Fayard.

- Coste, C. (2009). « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité ». *Recherches & Travaux*, (75), 35-54.
- Crespo, A. P. (2019). « Identité narrative et intertextualité dans l'écriture autofictionnelle d'Helene Cixous et d'Annie Cohen ». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 46, 129-148.
- Crignon, C. (2006). « Tout est à moi et rien n'est à moi »: la digestion des sources dans l'Anatomie de la Mélancolie de Robert Burton. Emprunt, Plagiat, Réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles ». *Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, 235-249.
- Crinquand Sylvie. « La correspondance privée, simulacre d'autobiographie ? ». In: *Caliban*, n°31, 1994. L'auto/biographie. pp. 147-154.
- DOI : <https://doi.org/10.3406/calib.1994.1290>
- Dallenbach, L. (1976). « Intertexte et autotexte ». Poétique. *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 7(27), 282-296.
- Dambre, M. (2017). *Mémoires occupées*. Presses Sorbonne Nouvelle via OpenEdition.
- Davenne, C., & Fleurent, C. (2011). *Cabinets de curiosités: la passion de la collection*. Paris: Editions de la Martinière.
- De Nerval, G. (1848). Les Poésies De Henri Heine. *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 23(2), 224–243. <http://www.jstor.org/stable/44693014>
- De Stendhal, H. B. (1854). *Mémoires d'un touriste*. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.
- De Stendhal, H.B. (1892). *Souvenirs d'égotisme*. Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- De Stendhal, C. (1951). *Oeuvres complètes de Stendhal*.
- Decout, M. (2011). « Modiano: la voix palimpseste sur la place de l'étoile ». *Littérature*, (2), 48-62.
- Delcourt, C., & Delcourt-Angélique, J. (2006). « Georges Simenon et le français de Belgique ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 84(3), 799-827.
- Del Litto, V. (1997). *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*. Slatkine.
- Del Litto, V. (1962). *La Vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées*. Paris: PUF
- Démoris, R. (1975). *Le roman à la première personne*. Paris : Armand Colin
- Didier, B. (1789). Histoire et autobiographie chez George Sand. Le moi, l'histoire, 1848, 101-116.
- Doubrovsky, S. (1972). *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*.
- Doubrovsky, S. (1982). *Un amour de soi*, Paris, Hachette.

- Doubrovsky, S. (2011). *Un homme de passage*. Grasset.
- Doubrovsky, S. (2012). *Fils*. Grasset.
- Dousteijssier-Khoze, C., & Place-Vergnhes, F. (Eds.). (2006). *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* (Vol. 55). Peter Lang.
- Dubreucq, Éric. (2003). *Le cœur et l'écriture chez Saint-Augustin* (1-). Presses universitaires du Septentrion.
- Url : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.73494>
- Dugas, A. (1992). « Le préfixe auto ». *Langue française*, (96), 20-29.
- Duras, M. (1984). *L'amant*. Paris: Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1993). *Ecrire*, Paris : Gallimard.
- Eroğlu, Ç. (2012) « La naissance de l'auteur : Jours de l'an d'Hélène Cixous », *DTCF Dergisi*, , 52/1.
- Fabre, G. (2011). « Voir la Prairie Mourir dans Un Homme se penche sur son passé de Maurice Constantin-Weyer ». *Voice et Images*, 36(3), 65-77.
- Forrester, V. (1983). « Portrait de Nathalie » dans *Magazine Littéraire*, n° 196, 18-24.
- Gac, R. (2021). « L'énigme romanesque de Roland Barthes: dialogue Intertextuel avec Barthes ». *Sens public*, 1-47.
- Gagnebin, L. (2003). « Sartre et l'espoir ». *Autres Temps*, 76(1), 151-161.
- Garnier, X. (2003). « Michel Leiris ou l'écriture au risque du style ». *Poétique*, 134, 239-251.
Url : <https://doi.org/10.3917/poeti.134.0239>
- Gaspari, I. (2013). « Le moi haïssable: Pascal, Rousseau et l'«estrangement autobiographique» de Montaigne ». *Revue interdisciplinaire d'Humanités*, (Hors-série 1), 37-49.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gasparini, P. (2008). *La Tentation autobiographique: De l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Gasparini, P. (2011). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gasparini, P. (2014). *Le récit de soi*. Paris: PUF.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction & Diction*. Paris : Editions du Seuil.
- Genette, G. (1997). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

- Gignoux, A.C. (2006). « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [livre électronique], 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- Godart, E. (2020). IV. « Je, moi, nous ». Dans : , E. Godart, *Le sujet de la conscience: Métamorphose des subjectivités*, vol. 1 (pp. 201-264). Paris: Hermann.
- Goto, K. (2008). « Parodie et autoparodie dans Exercices de style de Raymond Queneau ». *Champs du Signe*, 93-103.
- Gracq, J. (1989). *Préférences*. Paris : Gallimard.
- Gusdorf, G. (1975). « De l'autobiographie Initiatique à l'autobiographie genre littéraire [with Discussion] ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 957-1002.
- Grigore-Mureşan, M. (2006). « Le moi et l'histoire dans La Vie de Henry Brulard De Stendhal ». *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Philosophia*, 51(1), 111-128.
- Grell, I. (2009). « Le travail de la madeleine à l'envers ». *Australian Journal of French Studies*, 46(1/2), 3-30.
- Grell, I. (2014). *L'autofiction* (Vol. 1). Armand Colin.
- Gusdorf, G. (1991). *Lignes de vie 1-Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob.
- Gusdorf, G. (1991). *Auto-bio-graphie* (Vol. 2). Paris : Odile Jacob.
- Günay, D. (2004). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hashemi, E. S. (2018). *Écrire l'histoire: savoir et fiction chez Patrick Modiano et Amir Hassan Cheheltan* (Doctoral dissertation, Université Bourgogne Franche-Comté; University of Teheran).
- Hazım, J. (2019). « L'intertextualité entre réminiscences et signifiance dans le récit de voyage d'Amélie Nothomb ». *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, 29(2), 193-206.
- Heck, M. (2011). « L'Algérie dans les lointains : le cas Modiano. In Thomas Augais, Mireille Hilszum Et Chantal Michel », *Ecrire Et Publier La Guerre d'Algérie* (Kimé) , 249–260.
- Héron, P.-M. (1994). « Mémoires d'outre-tombe: l'écriture de soi aux frontières des genres ». *Dalhousie French Studies*, 28,65–85.
- Url : <http://www.jstor.org/stable/40836811>
- Houdart-Merot, V. (2006). « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire ». *Le français aujourd'hui*, 153(2), 25-32.
- Husson, C. (1995). *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*.
- Kettler, A., & Récamier, J. F. J. A. B. (1996). *Lettres de Ballanche à Madame Récamier: 1812-1845*. Honoré Champion.

- Kleiber, G. (1997). « Sens, référence et existence: que faire de l'extra-linguistique? ». *Languages*, 9-37. Url : <http://www.jstor.org/stable/41683226>
- Kohler, H. (2008). « Mémoire des faits et mémoire des dires dans un discours littéraire à caractère autobiographique ». *Letras*, (37), 95-106.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Laurent, T. (1997). *L'œuvre de Patrick Modiano : Une Autofiction*. Presses Universitaires de Lyon.
- Lejeune, P. (1975). *Lire Leiris: Autobiographie et langage*. Paris: Klincksieck.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (2015). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*: Paris : Editions du Seuil.
- Leujeune, P. (2010). *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- Leiris, M. (1939). *L'Age d'homme*. Paris: Gallimard
- Lorandini, F. (2011). « On est toujours piégé dans un je ». *Le choix autobiographique de Gary-Ajar. Tangence*, (97), 25–44. <https://doi.org/10.7202/1009127ar>
- Luigi Zoja, (2014). « Jung. L'actualité de l'individuation », *Recherches germaniques*, HS 9 |, 155-161.
- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société* (pp. 46-47). Paris: Dunod.
- Masłowski, D. P. (2015). « L'analyse hypertextuelle de L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau ». *Svět literatury—Časopis pro novodobé literatury (World of Literature—Journal for Modern Literatures)*, 157-166.
- Meyer-Bolzinger, D. (2007). « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano ». *Écrire l'énigme*, 231-239.
- Mion, D. (2010). « Une passion, celle d'écrire chez Marguerite Duras ». *Champ psy*, 57, 43-52. <https://doi.org/10.3917/cpsy.057.0043>
- Miguet-Ollagnier, M., & Limat-Letellier, N. (1998). *Intertextualité*. Presses universitaires de Franche-Comté.
- Miguet-Ollangnier, M. (2014). « Serge Doubrovsky lecteur de Proust ». *Bulletin d'informations proustiennes*, 93-108.
- Molkou, E. (2002). « L'autofiction, un genre nouveau? ». In *Beginnings in French Literature*. Leiden, The Netherlands:Brill.
- Url : https://doi.org/10.1163/9789004334175_013
- Müller, H. M. (2009). *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron* (Doctoral dissertation, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III).

- Nédelec, C. (2009). « La Bibliothèque française de Charles Sorel: une bibliothèque choisie ». *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, pp-177.
- Nordholt, A. S. (2005). « Pastiches de Proust : "La place de l'étoile" de Patrick Modiano ». *Marcel Proust Aujourd'hui*, 3, 11–31. <http://www.jstor.org/stable/44951991>
- O'Riley, M. F. (1999). « The Recoding of « La place de l'étoile » In Modiano, Simon, And Le Clézio ». *Romance Notes*, 40(1), 93-102.
- Očenáš, M. (2015). « Le jeu de l'intertextualité dans Rome sauvée ou Catilina de Voltaire: Les enjeux de transmotivation et de transvalorisation ». *Svět literatury—Časopis pro novodobé literatury. World of Literature—Journal for Modern Literatures*, 117-124.
- Pascal, B. (1961). *Pensées*, Léon Brunschvicg (éd.), Paris : Garnier
- Paterson, J. M. (1982). « L'autoreprésentation: formes et discours in L'autoreprésentation ». *Le texte et ses miroirs*. Texte (Toronto), (1), 177-194.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité* (Vol. 3059). Flammarion.
- Ricoeur P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Editions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit* (1940-), 140/141 (7/8), 295–304. Url : <http://www.jstor.org/stable/24278849>.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Riffaterre, M. (1981). « L'intertexte inconnu ». *Littérature*, 4-7.
- Robbe-Grillet, A. (1984). *Le Miroir qui revient*. Paris : Les Éditions de Minuit
- Robitaille, M. (2003). « Esprit et langage chez Hegel : une relecture de la « certitude sensible ». *Laval théologique et philosophique*, 59(1), 115–135. <https://doi.org/10.7202/000792ar>
- Rocchi, R. (2018). *L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute*. Classiques Garnier.
- Rousseau, J. J. (1973). 1669, *Les Confessions*.
- Rousseau, *Préambule du manuscrit de Neuchâtel (1767), Fragments autobiographiques*, Œuvres Complètes T.I, bibliothèque de la Pléiade (1959), p. 1149-1150.
- Rousseau, J. J. Œuvres complètes, éd. par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959, t. I, p. 1148. Cité dans le texte comme OC.
- Ruhe, E. (1992). *Le moi macéré: Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjedra*.
- Salamé, N. (2016). *L'hyperréalité du monde postmoderne selon Jean Baudrillard: essai de lecture analytique et critique*. L'hyperréalité du monde postmoderne selon Jean Baudrillard, 1-255.
- Samoyault, T. (2001). *L'intertextualité Mémoire de la littérature*. Paris : Editions Nathan
- Samé, E. (2015) « L'autofiction : devoir de mémoire », *Acta fabula*, vol. 16, n° 8, Notes de lecture, Décembre 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9607.php>, page consultée le 21 June 2024. DOI : <https://10.5828/acta.9607>

- Sfez, G. (2008). *Les bibliothèques: des identités-palimpsestes*. Conserveries
- Sand, G. (2004). *L'Histoire de ma vie*. Paris : Le Livre de poche. (Livre électronique)
- Shryock, R. (1994). « L'Autoréférentialité dans la Littérature Décadente-Symboliste: De L'Ilisible au Social ». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 48(1), 78–88. <https://doi.org/10.1080/00397709.1994.10113479>
- Slott, K. (1985). Bertrand's « Gaspard de la nuit » The French Prose Poem As A Parody Of Romantic Conventions. *Francofonia*, 8, 69–92.
- Url : <http://www.jstor.org/stable/43015559>
- Šrámek, J. (2000). La fonction des répétitions dans la composition de l'Amant de Marguerite Duras. *Études romanes de Brno*, 29(1), 7-18.
- Stendhal (1832). *Souvenirs d'égotisme*. Le divan.
- Stendhal. (2014). *Vie de Henry Brulard*-Chapitre premier.
- Stendhal (1838). *Mémoires d'un touriste*. Paris :Libraires éditeurs.
- Tang, T. (2021). *La réception de l'œuvre de Patrick Modiano par la presse française de 1968 à 2019*. Littératures. Sorbonne Université, 2021.
- Thorpe, K., Horn, A., & Poeti, A. (Eds.). (2014). *Hospitality and Hostility in the Multilingual Global Village*. African Sun Media.
- Trousson, R. (1999). *Stendhal et Rousseau: continuité et ruptures*. Slatkine.
- Trousson, R. (2007). « Rousseau, Stendhal, et l'autobiographie ». *Bon à tirer: revue littéraire en ligne*, 73, 15.
- Trouvé, A. (2006). « Lecture et intertextualité ». In M.-M. Gladieu & A. Trouvé (éds.), *Parcours de la reconnaissance intertextuelle* (1-). Éditions et Presses universitaires de Reims. <https://doi.org/10.4000/books.epure.675>
- Trouvé, A., & Gladieu, M. M. (2008). *Lecture et altérités* (Vol. 2, pp. 251-pages). Éditions et Presses universitaires de Reims.
- Varnerot, V. (2010). « La fictionnalisation de la vie privée ». *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 64, 183-244. <https://doi.org/10.3917/riej.064.0183>
- Velcic-Canivez, M. (2000). « Histoire et intertextualité. L'écriture de Georges Duby ». *Revue Historique*, 187-206. <https://www.jstor.org/stable/40956611>
- Viart, D., & Vercier, B. *Gaspard Turin. Lire & Écrire*, 53.
- Viart, D., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent*. Paris : Editions Bordas.
- Villey, P. (1910). Note sur la bibliothèque de Montaigne. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 17(2), 335-353.
- Wagner, F. (2008). Julien Gracq et le « Nouveau Roman »: Le cas du « Roi Cophetua ». *Poétique*, 155, 315-332. <https://doi.org/10.3917/poeti.155.0315>
- Weigel, P., & Battiston, R. (2010). Autour de Serge Doubrovsky: Avec un inédit de l'écrivain.

- Whiteside, A. (1981). « Autobiographie ou anti-autobiographie? Le cas Barthes ». *Neophilologus* 65, 173–184 <https://doi.org/10.1007/BF01512798>
- Wessler, É. (2009). *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett* (Vol. 339). Rodopi.
- Whiteside, A. (1980). « Barthes et l'autobiographie éclatée ». *Romance Notes*, 21(1), 4-9.
- Zima, P. V. (2018). *Essai et Essayisme. Le potentiel théorique de l'essai: de Montaigne jusqu'à la postmodernité-La théorie essayiste de Montaigne-De Montaigne à Bacon et Hume.*
- Zima, Pierre V. (2003). *Critique littéraire et esthétique, les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris: l'Harmattan
- Zinger, I. (1997). « L'allusion au lieu du dire: sa valeur autobiographique chez Montaigne ». *Cahiers de l'AIEF*, 49(1), 171-185.

AUTRES PAGES WEB CONSULTÉES

Encyclopædia Universalis, « Autobiographie »

Url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/autobiographie/3-la-place-du-sujet-autobiographique/>

<https://www.universalis.fr/>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal

https://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_a.htm

[https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Retour_\(Heine\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Retour_(Heine))

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Gestapo/121277>

https://lopinion.com/public/articles/litterature/139_philippe-vilain-ou-les-miroirs-de-l-autofiction

<https://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Dora-Bruder>

https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/modiano-lecture_fr-2.pdf

Sous la direction de Jean-Clément Martin, Dictionnaire de la Contre-Révolution, Gérard Gengembre, « Ballanche, Pierre Simon », éd. Perrin, 2011, p. 77. Cité sur le site :

https://www.wikiwand.com/fr/Pierre-Simon_Ballanche

<https://www.themodernnovel.org/europe/w-europe/france/patrick-modiano/villa-triste/>

Dictionnaire CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dictionnaire>

Dictionnaire Item :<http://www.item.ens.fr/dictionnaire/autotextualite/>

Dictionnaire Larousse : Url : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

LES ENTRETIENS

Busnel, F. (2010). Modiano: " Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé".
L'Express (Lire).

Emission du 5 avril 1984 de Jean Montalbetti, sur France-Culture: Entretien avec Nathalie Sarraute, cité in Jacques Lecarme & Eliane Lecarme-Tabone (1997: 15).

La Tribune de Genève, entretien avec Pascale Frey, 27-02-10 cité dans Url: https://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_c.htm

L'Horizon: un Modiano "où le passé ouvre sur l'avenir" Url :

<https://www rtl.be/art/info/magazine/culture/-l-horizon-un-modiano-ou-le-passe-ouvre-sur-l-avenir--154129.aspx>

Dora Bruder, de Patrick Modiano. Entretien Url :

<https://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Dora-Bruder#>

Un pedigree de Patrick Modiano. Entretien Gallimard. Url :

<https://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Un-pedigree>

La conférence de Nobel de Patrick Modiano : Url :

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/25249-conference-nobel/>

LES REFERENCES DES IMAGES

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Ronde_de_nuit

<https://www.wikidata.org/wiki/Q472799>

<https://www.ballet.org.uk/blog-detail/five-things-le-jeune-homme-et-la-mort/>

<https://alchetron.com/Le-jeune-homme-et-la-mort>

<https://www.theatrechampselysees.fr/saison-2019-2020/danse/le-lac-des-cygnes>

<https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/patrick-modiano-ou-l-art-du-flou-orchestre-1212919>

<https://www.economist.com/1843/2014/10/10/my-first-patrick-modiano>

<https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Patrick-Modiano-prix-Nobel-de-Litterature-631386>

https://www.film-documentaire.fr/4ACTION/w_liste_generique/S_2880_G