



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

L'intertextualité dans l'œuvre contemporaine
de Patrick Modiano
– une analyse au travers de trois romans

verfasst von / submitted by

Anna Lier BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Herrn Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler für die ausgezeichnete Betreuung meiner Masterarbeit, die umfassende Unterstützung und seine wertvollen Inputs.

Ebenso danke ich meinem Mann Bruno, der mich nicht nur das gesamte Masterstudium hindurch begleitet hat, sondern auch während der Redaktion der Masterarbeit stets optimistisch an meiner Seite stand. Ohne ihn hätte ich diese Aufgabe nicht zu Ende geführt.

Schließlich möchte ich mich herzlich bei Jean-Louis und Stéphane für die hilfreichen Korrekturhinweise bedanken. Merci!

Anna Lier

TABLE DE MATIÈRES

1. INTRODUCTION	1
1.1. La problématique de recherche et la démarche	1
1.2. L'état de recherche	3
2. BASES THÉORIQUES	5
2.1. L'intertextualité	5
2.1.1. Le dialogisme et les débuts de l'intertextualité avec Bachtin et Kristeva.....	5
2.1.2. La production des relations transtextuelles selon Genette	7
2.1.3. La réception de l'intertextualité selon Riffaterre et Lachmann, en lien avec le concept de la mémoire.....	9
2.1.4. La graduation de l'intertextualité proposée par Pfister et Broich	12
2.1.5. L'intra- et l'autotextualité	16
2.1.6. L'intermédialité et les images textuelles	16
2.2. L'autofictionnalité	18
3. BIOGRAPHIE INTELLECTUELLE DE PATRICK MODIANO	21
3.1. L'accès de Modiano à la littérature	21
3.2. La mémoire chez Modiano, en lien avec l'intertextualité	23
3.3. L'identité chez Modiano, en lien avec l'autofictionnalité	25
4. ANALYSE LITTÉRAIRE	27
4.1. Analyse de <i>La place de l'étoile</i>	29
4.1.1. Présentation de la structure et du contenu	29
4.1.2. Les fonctions de l'architextualité	31
4.1.3. Les fonctions de la paratextualité.....	35
4.1.4. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité	36
4.1.5. L'intensité de l'intertextualité	53
4.2. Analyse de <i>Dora Bruder</i>	56
4.2.1. Présentation de la structure et du contenu	56
4.2.2. Les fonctions de l'architextualité	58
4.2.3. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité	60
4.2.4. Les fonctions de l'autotextualité	71
4.2.5. L'intensité de l'intertextualité	73
4.3. Analyse de <i>Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier</i>	75
4.3.1. Présentation de la structure et du contenu	75
4.3.2. Les fonctions de la para- et de l'architextualité	77
4.3.3. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité	81

4.3.4. Les fonctions de l'autotextualité	92
4.3.5. L'intensité de l'intertextualité	93
5. CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	101
Sources primaires	101
Sources secondaires	101
Sources en ligne.....	105
ANNEXE	107
Résumé complet en allemand	107
Abstract in deutscher Sprache	112
Abstract in English	113

1. INTRODUCTION

1.1. La problématique de recherche et la démarche

« Il y a [...] plus de livres sur les livres que sur un autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser »¹, constate Michel de Montaigne (1533–1592) dans le livre III de ses *Essais*. En effet, Montaigne décrit un phénomène ancien qui existe depuis les débuts de l'écriture : l'intertextualité. L'intertextualité est le fait que dans un texte, nous trouvons des renvois à d'autres textes, à des lectures précédentes. Le terme était étudié par plusieurs théoriciens de littérature, avant tout Julia Kristeva (*1941) et Gerard Genette (1930–2018). Selon Genette, il s'agit d'une « présence effective d'un texte dans un autre »² et Kristeva constate qu'ainsi, chaque texte est une « mosaïque de citations »³.

L'intertextualité est toujours un sujet très actuel et une stratégie utilisée par de nombreux écrivains de notre époque – comme Patrick Modiano, un des écrivains contemporains français les plus importants. Modiano produit de la littérature depuis 50 ans et offre à ses lecteurs une œuvre riche de divers aspects littéraires et historiographiques. Il est couronné par beaucoup de prix littéraires, y compris le prix Nobel de littérature en 2014. À son œuvre, le type de technique littéraire de l'intertextualité se reconnaît particulièrement bien. Né en 1945 près de Paris, à Boulogne-Billancourt, Modiano appartient à la génération des écrivains d'après-guerre. Ces romanciers ont été marqués et influencés par les expériences de la génération d'avant, notamment de leurs parents qui leur ont transmis la mémoire de la guerre.⁴ C'est la raison pour laquelle ils introduisent les sujets autour de ce contexte historique (la guerre, l'après-guerre, les questions sur les années noires et l'antisémitisme) dans leurs œuvres, tout comme Modiano le fait également. En effet, la période des années 40 est le thème au cœur de la plupart de ses livres.

En 1968, Patrick Modiano publie son premier roman, *La place de l'étoile*, qui a connu immédiatement un grand succès auprès du public. Il fut par la suite réédité à plusieurs reprises et couronné par le prix Fénelon et le prix Roger Nimier. Dès ce roman, l'écrivain utilise l'intertextualité dans ses livres d'une manière évidente – la quasi-totalité d'eux (comme *Rue des Boutiques Obscures* (1978) ou *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) pour en mentionner que deux) sont imprégnés de citations, d'allusions et de parodies qui font référence directe ou indirecte à un ou plusieurs textes préexistants. En parallèle, l'œuvre

¹ Montaigne (1992), p. 817.

² Genette (1982), p. 8.

³ Kristeva (1969), p. 85.

⁴ Cf. Hirsch (2012), p. 31. et p. 34.

modianesque⁵ contient beaucoup de renvois autofictionnels où Modiano inclut des éléments de sa propre vie. L'autofictionnalité fait partie d'une sous-catégorie de l'intertextualité – l'architextualité – qui est la relation d'un texte avec son genre.⁶ Un texte autofictif est une narration fictive qui contient des événements autobiographiques, c'est-à-dire que l'auteur introduit des éléments réels, vécus par lui-même, dans le récit fictif.⁷ Nous traitons donc l'autofictionnalité comme forme particulière de l'intertextualité : la première fait référence à la vie de l'auteur, la deuxième fait référence à d'autres textes. Toutes deux enrichissent l'écriture et le rendent polyphone, ce qui est le cas chez Modiano.

L'usage récurrent de l'intertextualité dans l'œuvre de Patrick Modiano, complété par des renvois autofictionnels, est le point de départ de nos réflexions. Le présent travail a pour but d'analyser les stratégies intertextuelles et autofictionnelles utilisées dans trois de ses livres (*La place de l'étoile* (1968), *Dora Bruder* (1997) et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014)) qui nous servent comme exemples paradigmatiques pour son œuvre entière. Dans chaque livre, l'intertextualité souligne plusieurs thèmes principaux, comme la Deuxième Guerre mondiale et la recherche de l'identité. Elle marque le rythme de ces romans et joue un rôle indispensable pour leur contenu. L'analyse intertextuelle devient ainsi un sujet qui mérite d'être étudié. Nous dressons donc comme problématique de recherche : **Comment et pourquoi Modiano utilise-t-il l'intertextualité comme point central de son œuvre ?**

En ce qui concerne le « comment », nous allons analyser quelles formes d'intertextes se trouvent dans les trois livres choisis, avec quelle intensité elles sont présentes, et ce à quoi elles font référence. Le « pourquoi » implique les fonctions que l'intertextualité assure dans l'œuvre de Modiano, leur but et les effets qu'elles produisent dans le texte et pour le lecteur.

La question de recherche est complétée par deux **hypothèses**. D'une part, nous supposons un caractère répétitif des textes écrits par Modiano au travers de son œuvre, grâce à l'utilisation de l'intertextualité et de l'autofictionnalité. D'autre part, nous émettons l'hypothèse de la diminution des références intertextuelles et autofictionnelles au cours de sa production littéraire.

Pour répondre à notre problématique de recherche, la démarche qui nous semble la plus pertinente est la suivante : Dans la première partie, nous commencerons par la présentation de la théorie de l'intertextualité, suivi de la présentation du concept de l'autofictionnalité. Le but sera d'obtenir des définitions et méthodes qui forment la base de l'analyse des romans choisis.

⁵ Modiano exerce un certain style et son œuvre traite des thèmes typiques, c'est pourquoi le terme *modianesque* s'est installé, cf. <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/modianesque.php> [14.4.2018]

⁶ Cf. Genette (1982), p. 12.

⁷ Cf. Doubrovsky (2010), p. 390.

La seconde partie de ce travail sera consacrée à la biographie intellectuelle de Patrick Modiano. Nous détaillerons ses débuts comme écrivain et sa production littéraire avant de discuter les sujets de la mémoire et de l'identité, qui sont des sujets-clés dans son œuvre. Il s'agit des concepts renforcés par des stratégies intertextuelles et autofictionnelles.

L'analyse suit dans la troisième partie. L'extraordinaire richesse de la production littéraire de Modiano nous contraint à limiter cette étude à trois livres. Nous avons choisi son premier roman, *La place de l'étoile* (1968), le livre *Dora Bruder* (1997), écrit environ au milieu de sa carrière littéraire, et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), un de ses derniers romans publiés. Nous présenterons d'abord le contenu et la structure de chaque livre, avant d'analyser les différentes sortes d'intertextualité s'y trouvant (l'architextualité, la paratextualité, l'inter- et l'hypertextualité et l'autotextualité), y compris les éléments autofictifs. Les fonctions de l'intertextualité forment le centre des analyses, ainsi que l'intensité de l'intertextualité.

Nous terminerons ensuite ce travail par une conclusion, qui résume et compare les résultats de l'analyse littéraire, en répondant à la problématique de recherche et en vérifiant les hypothèses.

1.2. L'état de recherche

L'œuvre de Modiano a déjà été étudiée par plusieurs critiques en littérature ou théoriciens. Les trois études centrales consacrées à cet auteur et ses textes sont les suivantes. Dans l'étude *Lire Patrick Modiano* (2009) de Bruno Blanckeman, la biographie de Modiano dans son contexte historique est présentée. Blanckeman discute les périodes et cycles des romans et montre les figures typiques chez Modiano ainsi que ses sujets principaux, notamment l'histoire et l'oubli. Le recueil *Modiano ou les Intermittences de la mémoire* (2010), avec l'éditrice Anne-Yvonne Julien, propose une large analyse de l'œuvre modianesque sous l'aspect de la mémoire, un sujet omniprésent chez Modiano. Vingt-quatre auteurs présentent et discutent la mémoire « visible » dans les livres de Modiano (par des renvois à l'histoire ou aux lieux historiques) et la mémoire « effacée » (représentée dans l'œuvre modianesque par certains leitmotifs, comme des trous de mémoire), complété par un chapitre consacré aux références photographiques et cinématographiques. Les Éditions de L'Herne ont publié en 2012 le cahier *Patrick Modiano*, sous la direction de Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, qui comporte d'une part des textes rares ou inédits de Modiano, comme des lettres, entretiens et interviews, illustrés par des photos et des fac-similés, et d'autre part des témoignages et des

articles de spécialistes et critiques. Le cahier aide ainsi à mieux comprendre l'écrivain et ses romans parce qu'il montre les raisons qui ont incité Modiano à rédiger ses livres.

L'étude de Modiano est complétée par des articles scientifiques. Ils traitent de l'usage de la photographie dans les livres de Modiano, par exemple dans *Dora Bruder* et *Chien de printemps* (Roswitha Böhm, 2011, Annelies Schulte Nordholt, 2012 et Valeria Sperti, 2012), les influences littéraires sur *La place de l'étoile* (Annelies Schulte Nordholt, 2005 et Maxime Decout, 2011), la question du genre et le sujet de la lutte contre l'oubli dans *Dora Bruder* (Dervila Cooke, 2005, Alan Morris, 2006 et Annelies Schulte Nordholt, 2008) et la relation étroite de Modiano avec le cinéma (Colin Nettelbeck, 2006).

Enfin, plusieurs thèses universitaires sont consacrées à l'œuvre modianesque. Nous mentionnons ici les deux mémoires (« Diplomarbeiten ») écrits au département de la philologie romane de l'Université de Vienne. Il s'agit de *Raum und Zeit in La place de l'étoile* (2001) d'Irene Höglinger, et *Zwischen Erinnerung & Amnesie* (2015) de Kristina Stöger. Höglinger examine les différents lieux et couches temporelles dans le premier roman de Modiano pendant que Stöger met en avant le sujet de la reconstruction du passé, en analysant des éléments stylistiques et des leitmotifs récurrents dans quatre romans, qui sont *Rue des Boutiques Obscures* (1978), *La Petite Bijou* (2001), *Accident nocturne* (2003) et *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007).

Remarquons que certains livres de Modiano ont été analysés plus que d'autres (comme *Les boulevards de ceinture* (1972), *Chien de printemps* (1993) ou *Dora Bruder* (1997)) mais c'est son premier roman qui a été le plus étudié puisqu'il s'agit d'un livre extraordinairement riche en divers aspects littéraires et historiographiques. Notre approche se distingue des études précédentes en mettant l'accent sur **les fonctions des renvois intertextuels**. Nous ne voulons pas seulement détecter l'intertextualité chez Modiano mais analyser comment et pourquoi l'auteur applique cette stratégie littéraire dans ses romans. Nous combinons, en outre, cette analyse par l'étude des **renvois autofictionnels**. Grâce au choix de trois romans représentant le début, le milieu et l'état actuel de sa production littéraire, notre travail permet à la fin de constater **l'évolution** de l'usage intertextuel et autofictionnel dans l'œuvre modianesque. L'analyse des trois romans mentionnés sur les fonctions des renvois intertextuels et autofictionnels, avec l'évolution de leur usage, représentent une lacune de recherche sur Modiano, que ce mémoire vise à combler.

2. BASES THÉORIQUES

Dans l'œuvre de Modiano, deux éléments principaux caractérisent le style de l'écriture. En effet, **l'intertextualité**, objet de notre travail, comporte de nombreuses bases théoriques qu'il est important de rappeler, avant de pouvoir dresser le portrait de l'intertextualité modianesque. Par ailleurs, Modiano utilise des éléments **d'autofictionnalité**. Ainsi, il insère des références autobiographiques au sein de son récit fictif. Il est donc important d'examiner également les bases de cette théorie, qui se présente comme forme particulière de l'intertextualité.

2.1. L'intertextualité

L'intertextualité est une théorie de texte recouvrant plusieurs définitions qui se sont affinées au cours du temps. Selon cette théorie, nous trouvons dans chaque texte des renvois à des écritures antérieures ; il s'agit d'une référence que fait un texte à un autre, d'un « mouvement par lequel un texte écrit un autre texte »⁸.

Pourtant, cette définition ne suffit pas. Le terme est large et connaît différentes approches tout au long de l'histoire. Plusieurs théoriciens et chercheurs en littérature ont développé des modèles de l'intertextualité. Dans ce chapitre, nous allons présenter les différentes approches et méthodes les plus importantes pour ce présent travail, dans un ordre chronologique et méthodologique : Michail Bachtin, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Renate Lachmann, Manfred Pfister et Ulrich Broich. Nous allons également éclaircir les différentes définitions et expliquerons la différence avec l'intra- / l'autotextualité et l'intermédialité.

2.1.1. Le dialogisme et les débuts de l'intertextualité avec Bachtin et Kristeva

Des références d'un texte à un autre existent depuis le début de l'écriture mais l'approche théorique date seulement des années 60 du siècle précédent. Le premier chercheur qui s'est consacré à ce phénomène est le formaliste russe Michail Bachtin (1895–1975). À partir de ses études sur les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), il a élaboré des théories sur l'énoncé et sur le dialogisme. Il constate que chaque énoncé se trouve dans un contexte social. L'énoncé ne fait pas partie d'une parole *unitaire* mais d'une parole *hétérogène*, c'est-à-dire que la parole est traversée par la parole d'autrui.⁹ La deuxième distinction qu'il fait est celle entre le *monologisme* et le *dialogisme*. Selon lui, la littérature, et le roman avant tout, est dialogique parce qu'elle présente un langage déjà marqué par des énoncés antérieurs. En plus, grâce aux énonciations de personnages, le roman devient *plurilingue*, et il peut intégrer

⁸ Piégay-Gros (1996), p. 7.

⁹ Cf. Bachtin (1979), p. 213.

différents genres pour devenir un texte *hybride*.¹⁰ Nous pouvons constater que Bachtin n'a pas parlé du terme de l'intertextualité mais il a créé la base théorique pour les recherches de Julia Kristeva (*1941). Dans les années 60, la théoricienne bulgare de littérature a, grâce à ses connaissances du russe, traduit et continué les travaux de Bachtin, à qui elle se réfère explicitement.¹¹ Elle a quitté la Bulgarie pour la France et c'est ainsi que les théories de Bachtin ont pu être diffusées en Europe. Julia Kristeva a inventé cette notion, forgé le terme de l'intertextualité et s'y est consacrée dans ses livres *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, paru en 1967, et *Séméiotikè*, paru en 1969.¹²

Elle définit l'intertextualité comme une interaction, comme une dynamique textuelle. Ainsi, l'intertextualité est inséparable de la productivité du texte, c'est-à-dire le fait qu'aucun texte n'est jamais complètement terminé, ni fixé. Chaque texte est ainsi constamment vivant et disponible pour être « travaillé » par une autre personne. Il n'y a pas seulement une interaction entre le texte et le lecteur mais aussi des échanges entre le texte et la langue et le texte et les discours (historiques, sociales, etc.) qui l'entourent¹³ – notons que Kristeva considère la langue, l'histoire et la société comme des textes. L'intertextualité n'est donc pas un modèle vertical, où un texte fait référence à un autre texte l'un après l'autre comme une filiation – mais elle est pensée comme un modèle horizontal, où le texte s'échange avec le langage qui est autour de lui.¹⁴

Enfin, pour Kristeva, chaque texte est un intertexte. Ce n'est pas parce qu'il contient des emprunts d'autres récits (comme des citations ou des allusions) mais parce qu'il contient l'écriture des textes antérieurs. L'intertextualité n'est donc jamais une imitation ou une reproduction mais elle renvoie à une dynamique de l'écriture, à un processus de transposition ou au déplacement d'énoncés antérieurs ou contemporains. Kristeva définit l'intertextualité ainsi : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et **transformation** d'un autre texte »¹⁵. Nous voyons que cette définition est très vaste. Le terme est en quelque sorte *radicalisé* puisqu'il déconstruit l'idée de l'achèvement d'un texte. Il faut aussi être en accord avec le fait que *tout* est un texte (c'est-à-dire, non seulement l'écriture, mais aussi la société, etc.) et que tout est intertextuel pour pouvoir mettre en pratique ses définitions de l'intertextualité. Ce sont les raisons pour lesquelles l'approche de Kristeva est

¹⁰ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 27.

¹¹ Cf. Kristeva (1969), p. 82–112.

¹² Cf. Piégay-Gros (1996), p. 10.

¹³ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 11.

¹⁴ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 29

¹⁵ Kristeva (1969), p. 85 (c'est nous qui soulignons).

peu utilisable pour notre analyse littéraire de ce travail. Nous nous concentrerons sur les textes (et, en conséquence, les intertextes) dans un sens plus restreint.

2.1.2. La production des relations transtextuelles selon Genette

Contrairement à Kristeva, le critique littéraire français Gérard Genette (1930–2018) a sans doute multiplié les références intertextuelles les plus détaillées, avec des définitions plus étroites. Il parle des « relations transtextuelles » ou de la « transtextualité » pour décrire les références d'un texte à un autre texte ou à un genre. C'est une approche théorique de la *production* de l'intertextualité qui s'oppose à celle de la *réception* que nous allons discuter dans le sous-chapitre suivant (2.1.3.).

Selon Genette, il existe cinq types de relations transtextuelles, qu'il décrit dans son œuvre *Palimpsestes, la littérature au second degré*, publié en 1982, une des œuvres les plus importantes pour la théorie des textes et de ses relations. La première relation textuelle est l'intertextualité. Genette mentionne Julia Kristeva, et définit l'intertextualité par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »¹⁶. Dans cette catégorie, se trouvent **la citation, le plagiat et l'allusion**. La citation est la forme la plus littérale, elle peut être faite soit directement (mot par mot, et marquée typographiquement : avec guillemets, en italique, ou décalée du reste du texte, etc.)¹⁷ soit indirectement (le contenu est présenté ; elle pourrait aussi être nommée par « référence »)¹⁸. Le plagiat est un moyen de se référer à un autre texte moins explicite ; une idée ou un passage d'un autre auteur sont convoqués mais sans indiquer cet auteur.¹⁹ L'allusion est très peu explicite et littérale. Il s'agit de faire référence à un texte préexistant sans faire une citation, sans mentionner l'auteur, mais d'amener le lecteur à découvrir l'idée cachée.²⁰

La deuxième catégorie est celle de la paratextualité, c'est la relation moins explicite et plus distante entre deux ou plusieurs textes. Font partie de ce groupe : **titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos**, notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes (une phrase ou une pensée placée en tête d'un livre pour en résumer ou annoncer le contenu ou pour en suggérer l'esprit)²¹, illustrations, prières d'insérer (c'est-à-dire texte du rabat), bande / banderole, jaquette et d'autres signaux accessoires, autographes ou

¹⁶ Genette (1982), p. 8.

¹⁷ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 45.

¹⁸ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 48f.

¹⁹ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 50.

²⁰ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 52.

²¹ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pigraphe> [20.8.2018]

allographes. Les brouillons et esquisses faites avant la rédaction du texte final sont également des paratextes.²² Les paratextes sont alors tous les textes qui entourent un texte (par exemple un livre). À part des brouillons et esquisses qui se trouvent à l'extérieur du livre (épitextes), ils sont insérés dans le livre et en font entièrement partie (péritextes).

Genette continue en définissant la troisième catégorie, celle de la métatextualité, qui est « la relation, on dit plus couramment de '**commentaire**', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer »²³. Il s'agit de la relation critique et de la critique comme genre.

Le type des relations textuelles le plus abstrait et le plus implicite selon Genette, c'est la catégorie de l'architextualité. C'est la répartition d'un texte dans des classes ou catégories, c'est-à-dire les relations d'une œuvre littéraire avec un **genre**. Il s'agit d'une relation « muette » parce que souvent le genre n'est pas noté sur le livre. Dans le cas où le genre est mentionné, cette indication est un paratexte, qui peut se trouver *titulaire* (mentionné dans le titre même) ou *infratitulaire* (une indication après le titre, comme l'indication « roman », « récit », « poème », etc.).²⁴

Enfin, la catégorie la plus importante pour Genette est l'hypertextualité qui décrit la relation entre un texte B (« hypertexte ») et un texte A (« hypotexte » antérieur) mais leur relation est autre que celle du commentaire.²⁵ Genette distingue deux groupes : les transformations imitatives ou indirectes (charge, forgerie, pastiche) et les transformations simples ou directes (parodie, travestissement, transposition). La **charge**, la **forgerie** et le **pastiche** sont des imitations du texte A. Le pastiche, qui est souvent confondu avec la parodie, est un terme plus neutre et plus technique que celui de la parodie, et ne désigne pas un texte satirique.²⁶ La **parodie** comporte toujours la connotation de satire ou d'ironie. Elle décrit le fait qu'un texte A est transformé dans un hypertexte B, et ce dernier obtient une nouvelle signification. Contrairement à la citation, le sens du texte A est détourné.²⁷ Etymologiquement, il s'agit d'un chant (*ôdè*) à côté (*para*)²⁸, d'un contre-chant (la superposition d'une ligne musicale secondaire à une ligne musicale principale). Par la parodie, le sujet est modifié mais pas le style, et il s'agit d'une modification ponctuelle.²⁹ Quand il s'agit d'un **travestissement**, nous

²² Cf. Genette (1982), p. 10.

²³ Genette (1982), p. 10 (c'est nous qui soulignons).

²⁴ Cf. Genette (1982), p. 12.

²⁵ Cf. Genette (1982), p. 13.

²⁶ Cf. Genette (1982), p. 38.

²⁷ Cf. Genette (1982), p. 28.

²⁸ Cf. Genette (1982), p. 20 ; cf. aussi : http://www.fabula.org/atelier.php?Pratiques_hypertextuelles [17.4.2018]

²⁹ Cf. Genette (1982), p. 291.

constatons une transformation du style : le style du texte A est modifié dans le texte B mais sans modifier le sujet.³⁰ La **transposition** est pour Genette la pratique hypertextuelle la plus importante. Il distingue les transpositions formelles des transpositions thématiques. La traduction fait partie de la première catégorie, quand le texte A est modifié pour devenir un texte B sans modifier le sens ; il s'agit d'une transposition linguistique. Une transposition thématique par contre, modifie le sens du texte A.³¹

Genette rajoute deux points importants pour compléter la classification. Le premier est qu'il ne faut pas considérer les cinq catégories de relations transtextuelles comme des classes complètement séparées l'une de l'autre. En fait, il existe une sorte de communication entre elles, elles sont liées réciproquement. Un exemple de ce croisement concerne l'architextualité d'une œuvre : dans la plupart des cas, c'est la paratextualité qui indique le genre mais un paratexte préfaciel est en même temps un métatexte³² puisqu'il s'agit d'une forme de commentaire.³³ Le deuxième point est que les cinq composantes de la transtextualité sont **des aspects de la textualité** mais forment également, en parallèle, des classes de texte. Des exemples : Tout texte peut devenir une citation (= aspect de textualité) mais la citation est « une pratique littéraire définie » avec un caractère général (= classe de texte). De même, chaque énoncé peut prendre la fonction d'un paratexte (= aspect de textualité) mais une fois que le paratexte existe, comme par exemple la préface, cet énoncé forme un genre (= classe de texte).³⁴

Nous avons relevé que le travail de Genette sur les relations textuelles est très détaillé. Il reste proche du texte et explique comment l'intertextualité (qu'il appelle transtextualité) est mise en pratique dans tel ou tel texte. Il montre ainsi quelles stratégies transtextuelles existent et la manière dont nous pouvons les classifier.

2.1.3. La réception de l'intertextualité selon Riffaterre et Lachmann, en lien avec le concept de la mémoire

L'approche du critique littéraire français Michael Riffaterre (1924–2006) ainsi que celui de la chercheuse allemande Renate Lachmann (*1936) soulignent l'importance de la **lecture** pour l'intertextualité. C'est une théorie de la *réception* qui s'oppose à celle de la *production* de Genette.³⁵ Dans notre analyse qui suit au chapitre 4, nous évoquerons les effets de

³⁰ Cf. Genette (1982), p. 35.

³¹ Cf. Genette (1982), p. 293.

³² Le métatexte est le texte écrit après le texte original, il contient des renvois au texte original (pré-texte).

³³ Cf. Genette (1982), p. 16f.

³⁴ Cf. Genette (1982), p. 18.

³⁵ Cf. Martel (2005), p. 93.

l'intertextualité pour le lecteur, c'est pourquoi nous allons présenter les études de Riffaterre et de Lachmann ci-dessous.

Michael Riffaterre est le premier à avoir proposé cette approche, suivi par d'autres chercheurs comme Wolfgang Iser ou Umberto Eco, pour n'en mentionner que deux. Dans son article théorique « La trace de l'intertexte », paru dans *La Pensée* (1980), Riffaterre constate que l'intertextualité dépend d'un lecteur qui la reconnaît et l'identifie comme telle, sinon il ne comprend pas le sens du nouveau texte. Il définit l'intertextualité comme la perception par un lecteur de rapports entre des textes. Elle se distingue du terme de *l'intertexte*, qui est défini comme constitué par les autres œuvres.³⁶

Pour éviter une trop grande subjectivité, Riffaterre oppose l'intertextualité aléatoire à l'intertextualité obligatoire. La première n'affecte pas le sens et dans le cas où le lecteur ne la reconnaît pas, il comprend quand même le texte. En revanche, la deuxième est un intertexte qui devrait être reconnu par le lecteur pour comprendre le message, sinon la lecture reste incomplète.³⁷ Il s'agit d'une trace que Riffaterre appelle *agrammaticalité*. Nous sommes ici confrontés à deux difficultés. D'abord seul un lecteur apte et attentif peut percevoir cette trace, et ensuite la compréhension du métatexte ne peut pas rester la même au long de l'histoire puisque les lecteurs changent. Le lecteur d'aujourd'hui n'a pas le même savoir que le lecteur de demain.³⁸ Ainsi, une sorte de sélection entre des lecteurs savants et des lecteurs non-savants est créée. Ces derniers manquent probablement l'intertexte considéré comme obligatoire pendant que les lecteurs savants pourraient amplifier l'intertexte jusqu'à un degré non prévu par l'auteur.³⁹ La théorie de Riffaterre connaît alors ici les risques et les limites de l'intertextualité, puisqu'elle demande une « bonne » lecture du texte.

Pour la chercheuse Renate Lachmann aussi, l'aspect de la lecture (« Lektüreaspekt »)⁴⁰ est important en analysant l'intertextualité. Elle a, avant tout, introduit le concept de l'intertextualité dans le concept de la mémoire. Dans son étude *Gedächtnis und Literatur* (1990), Lachmann explique son approche au travers d'exemples intertextuels en littérature russe, et constate que l'intertextualité d'un texte est sa mémoire et la mémoire de sa culture. Elle se manifeste en signes, en textes écrits. Par conséquent, c'est la littérature qui crée la mémoire d'une culture.⁴¹ Etant donné que la mémoire est un mot-clé de l'œuvre de Modiano,

³⁶ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 16.

³⁷ Cf. Martel (2005), p. 94.

³⁸ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 16.

³⁹ Cf. Piégay-Gros (1996), p. 17.

⁴⁰ Cf. Lachmann (1990), p. 60.

⁴¹ Cf. Lachmann (1990), p. 36.

comme sa biographie et l'analyse de ses livres nous le montrerons (dans les chapitres 3 et 4), l'approche de Lachmann est particulièrement intéressante pour ce travail.

Lachmann mentionne trois relations intertextuelles, trois modes suivant lesquels le texte écrit précédemment peut se retrouver dans un nouveau texte : par la *participation*, par la *défense* (« Tropik ») ou par la *transformation*. Ils comportent les processus de l'écriture du « Weiter- und Wiederschreiben, Widerschreiben und Umschreiben »⁴² (la proposition en allemand peut être traduite par : reprise de l'écriture comme continuation, écriture en opposition et réécriture). Les méthodes se trouvent souvent en parallèle et ne peuvent pas être distinguées complètement l'une de l'autre.⁴³

Lorsque le nouveau texte pratique une sorte de répétition ou d'imitation du texte existant, il s'agit d'une *participation*. Le nouveau texte et le texte précédent ont une base commune. En écrivant le nouveau texte, l'auteur se souvient d'un ancien texte et le répète ou l'imité, et c'est ainsi que la procédure de créer un texte devient une procédure de la mémorisation.⁴⁴ Par contre, lorsque le texte précédent est repoussé, ou que l'auteur du nouveau texte se détourne du texte précédent et essaie d'effacer ses influences, il s'agit de la méthode de la *défense*. L'auteur pratique une « lutte » contre d'autres textes qui s'inscrivent dans son écriture. Lachmann utilise donc le terme « Tropik » en se référant à Harold Bloom qui a parlé de la peur de l'auteur devant l'influence d'autres auteurs sur son écriture.⁴⁵ La *transformation*, enfin, est de même que la défense, un détournement des textes d'avant. Le nouveau texte s'acquiert un texte précédent mais l'auteur le cache, le masque, joue avec, le rend méconnaissable, le change sans respect ou le mélange avec d'autres textes. Cette méthode est proche de l'érotisme et de la cryptique (des méthodes qui rendent un texte difficile à comprendre).⁴⁶

Lire un texte, c'est alors tenter de retrouver des traces d'autres écritures. Le lecteur s'intéresse non seulement à la découverte de ces traces et pré-textes mais aussi à l'acte de déchiffrement en soi. Cela l'amène à une restitution de la mémoire.⁴⁷ Les références intertextuelles contiennent de la mémoire puisqu'ils se réfèrent à un ou plusieurs textes écrits dans le passé ; ils évoquent et nous « offrent » des événements et le souvenir du passé.

⁴² Lachmann (1990), p. 38.

⁴³ Cf. Lachmann (1990), p. 39.

⁴⁴ Cf. Lachmann (1990), p. 38.

⁴⁵ Cf. Bloom (1973), p. 77f.

⁴⁶ Cf. Lachmann (1990), p. 39.

⁴⁷ Cf. Lachmann (1990), p. 49.

L'intertextualité et son analyse incluent donc pour Lachmann toujours la lecture. C'est le lecteur qui peut découvrir les *signes de référence* pour pouvoir saisir l'intertextualité comme nouvelle qualité. Cette dernière résulte de la relation entre le *texte manifeste* (que nous appelons métatexte dans ce travail) et le *texte de référence* (que nous appelons pré-texte).⁴⁸ Cependant, le lecteur n'est pas obligé de détecter l'intertextualité. De même, il peut aussi voir « trop » d'associations dans le nouveau texte, qui n'étaient pas prévues par l'auteur.⁴⁹ Cette idée nous rappelle la théorie de Riffaterre, présentée juste avant, mais pour Lachmann, cela n'est pas un désavantage, tout au contraire ; justement la qualité indéterminée des textes est soulignée. Chaque lecture et chaque lecteur peuvent apporter de nouvelles interprétations sur un texte. Ce dernier n'est ainsi jamais terminé, mais reste ouvert et vivant.

2.1.4. La gradation de l'intertextualité proposée par Pfister et Broich

Manfred Pfister (*1943) et Ulrich Broich (1932–2017), deux chercheurs en littérature anglaise en Allemagne, essaient de regrouper les différentes approches à l'intertextualité.

En ce qui concerne la classification selon Genette, ils notent que les cinq catégories des références intertextuelles peuvent être groupées dans deux autres catégories⁵⁰ : celle de la référence à un seul texte, et celle de la référence à un système (« Einzeltextreferenz » versus « Systemreferenz »). L'intertextualité, c'est-à-dire les citations, la paratextualité (comme le texte en exergue) et l'hypertextualité de Genette (donc le pastiche, l'allusion et la parodie) font partie du groupe des références à un seul texte. L'architextualité de Genette fait partie des références à un système, où se trouvent également les codes linguistiques et les différents discours (religieux, politique, scientifique, philosophique, etc.).⁵¹ Les deux catégories coopèrent. La parodie d'un *texte* fait partie de la première catégorie, alors que la parodie d'un *genre* fait partie de la deuxième catégorie (il s'agit d'une référence à un système).

Pfister et Broich offrent un large système d'analyse de l'intertextualité, en proposant un modèle transversal (« übergreifend ») qui sert comme médiateur entre les différents modèles.⁵² Il s'agit de chercher la gradation, c'est-à-dire l'intensité de l'intertextualité pour savoir si un texte est fort ou peu intertextuel. Pour cela, il faut analyser les critères quantitatifs et ensuite les critères qualitatifs. Les termes que Pfister et Broich utilisent sont « pré-texte » et « métatexte ». Le pré-texte est le texte original à qui un autre texte écrit plus tard, le métatexte, se réfère.

⁴⁸ Cf. Lachmann (1990), p. 60.

⁴⁹ Cf. Lachmann (1990), p. 86f.

⁵⁰ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 17.

⁵¹ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 54.

⁵² Cf. Broich / Pfister (1985), p. 25.

Pour avoir la **quantité** d'intertextualité d'un certain texte, il faut répondre aux questions du nombre et de la densité : Combien de références intertextuelles trouve-t-on ? Avec quelle densité ? Combien de pré-textes dénombre-t-on ? Avec quelle fréquence les pré-textes sont-ils utilisés ? C'est-à-dire qu'un texte peut avoir beaucoup ou peu de références et elles peuvent apparaître proche l'une de l'autre ou sporadiquement. L'auteur peut utiliser beaucoup ou peu de pré-textes, et les utiliser à certains passages seulement, ou dans plusieurs extraits.⁵³

Ensuite, les six critères **qualitatifs** peuvent être décortiqués : la référentialité, la communicativité, l'autoréflexivité, la structuralité, la sélectivité et la dialogicité.⁵⁴

La référentialité cherche à répondre à la question de savoir à quel point le métatexte thématise le pré-texte. Le métatexte montre-t-il les particularités du pré-texte et le contexte original de la citation ou pas ? – Pfister détermine dans quelle mesure le métatexte révèle les particularités du pré-texte. Le degré de l'intertextualité est proportionnellement élevé au sens critique et à la distance que l'auteur développe dans le métatexte. En ce sens, lorsque l'auteur ne se sert pas du texte comme « approvisionnement matériel » mais explore la particularité du pré-texte, il s'agit d'une intertextualité forte. Dans le cas d'une citation ou d'une allusion, la référentialité est d'autant plus importante quand le métatexte fait référence au contexte de la citation ou de l'allusion.⁵⁵

La communicativité veut savoir si le lecteur et l'auteur sont conscients de l'intertexte. – La communicativité détermine la mesure dans laquelle l'auteur du métatexte fait clairement référence au pré-texte. Le degré d'intertextualité augmente d'autant plus que le métatexte présuppose la connaissance du pré-texte ainsi que la compréhension du métatexte. La communicativité détermine donc aussi le degré de conscience de l'intertextualité du métatexte, à la fois chez l'auteur et le lecteur. Quand l'auteur marque fortement le pré-texte pour que le lecteur le découvre facilement, il s'agit de l'intertextualité élevée.⁵⁶

En ce qui concerne l'autoréflexivité, il faut se demander si l'auteur parle de l'intertextualité, s'il la prend comme sujet, donc s'il y a une métacommunication sur l'intertextualité. – L'autoréflexivité est donnée quand le métatexte marque non seulement la référence au pré-texte mais quand le métatexte reflète la relation elle-même. Un degré d'intertextualité

⁵³ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 30.

⁵⁴ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 26–29.

⁵⁵ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 26.

⁵⁶ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 27.

particulièrement élevé est donc donné lorsque la performance significative de l'intertextualité dans le métatexte lui-même est justifiée ou problématisée.⁵⁷

Pour constater le critère de la structuralité, les questions à poser sont les suivantes : Le pré-texte devient-il un modèle pour tout le nouveau texte ? A-t-il une influence syntagmatique au métatexte ? – La structuralité est la mesure dans laquelle le pré-texte influence la structure du métatexte. Un faible degré d'intertextualité est donné lorsqu'il s'agit d'une citation ponctuelle dans le texte. En revanche, le maximum d'intertextualité est atteint quand le pré-texte influence la structure syntagmatique du métatexte. La structuralité est donc particulièrement élevée si une citation est intégrée dans le métatexte de telle sorte qu'elle fasse partie de sa structure syntagmatique.⁵⁸

Quant à la sélectivité, nous nous demandons si un élément est sélectionné pour créer une référence *ponctuelle* ou pour faire une référence *évasive* (à un écrivain, à une époque). – La sélectivité détermine la mesure dans laquelle une citation est volontairement sélectionnée à partir du pré-texte. Une courte citation littérale établit une plus grande intensité d'intertextualité qu'une référence évasive à un écrivain ou à une époque. Un autre point qui joue un rôle ici est la *concision* de la citation. L'intensité de l'intertextualité augmente lorsque la citation est choisie de telle sorte qu'elle révèle toute la signification du pré-texte, ou du moins une grande partie de celui-ci. La sélectivité est d'autant plus importante qu'une citation joue le rôle d'une synecdoque, c'est-à-dire d'un *pars pro toto* pour le pré-texte.⁵⁹

La dialogicité (ou le dialogisme), enfin, décrit si une tension entre le pré-texte et le métatexte existe. – La dialogicité détermine donc le degré de tension entre le pré-texte et le métatexte. Il s'agit de savoir si une citation est « seulement » utilisée comme une référence, ou si le pré-texte cité expérimente une nouvelle interprétation et une nouvelle signification dans son environnement sémantique. Un haut degré d'intertextualité est donné lorsque le pré-texte est placé dans un nouveau contexte de signification, et le pré-texte apparaît lui-même sous un jour nouveau. L'optimum de la dialogicité est atteint lorsque le métatexte se trouve dans une relation différenciée entre l'attachement et l'opposition. Ainsi, une traduction est très légèrement intertextuelle.⁶⁰

Un écrit qui regroupe ces six critères est donc fortement intertextuel. Cependant, un tel texte selon **un** de ces critères, ne le doit pas forcément être selon **tous** les autres critères. Pour

⁵⁷ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 27f.

⁵⁸ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 28.

⁵⁹ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 28f.

⁶⁰ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 29.

illustrer ce propos, regardons l'exemple d'un plagiat. Le plagiat a un degré d'intertextualité élevé en ce qui concerne la structuralité et la sélectivité puisqu'il emprunte la structure du pré-texte de même que les références au pré-texte sont exactes, il s'agit d'une référence concrète à un pré-texte. Par contre, les critères de communicativité et de référentialité ne s'appliquent pas au plagiat. L'auteur connaît le pré-texte mais il essaie de ne pas marquer la dépendance pour que le lecteur ne perçoive pas l'existence du pré-texte.⁶¹

Pour compléter le modèle d'analyse littéraire sur l'intertextualité de Pfister et Broich, il est nécessaire d'analyser encore deux aspects : « **l'endroit** » où se trouvent les « **marquages** » (les références) et **la source des pré-textes**. En ce qui concerne **l'endroit**, les marquages se trouvent soit dans le système de communication *interne*, soit dans le système de communication *externe*.⁶² Une référence qui fait partie du système de communication interne est présente dans l'histoire, dans le récit : soit comme objet physique (par exemple en forme de livre), soit un personnage lit ou parle sur un certain texte littéraire. Lorsque des figures littéraires d'un autre texte apparaissent dans le nouveau texte, il s'agit également d'une référence dans le système de communication interne.⁶³ Par contre, tous les marquages qui sont seulement visibles pour le lecteur et non pour les personnages de l'histoire, concernent le système de communication externe. Il recouvre le choix des noms, la présentation typographique (l'utilisation des guillemets, de l'italique ou d'autres caractères), le contraste du style et le contexte de l'auteur. Lorsqu'un auteur est connu pour l'emploi de l'intertextualité, le lecteur est poussé à chercher des allusions ou citations moins fortement marqués.⁶⁴ Dans la plupart des textes, les références se trouvent dans les deux systèmes. En outre, les marquages peuvent être dynamiques, c'est-à-dire que la clarté peut augmenter ou diminuer.⁶⁵ À part de l'endroit où se trouvent les références, enfin, nous pouvons constater **la source d'un pré-texte** : s'agit-il des intertextes *réels* ou *fictifs* ?⁶⁶ L'emploi de pré-textes réels domine en général, ce sont des textes qui *existent réellement*. Cependant, notamment dans des romans policiers où un détective poursuit une enquête, il s'agit souvent des pré-textes fictifs, comme des articles des journaux fictifs, qui sont des textes *inventés par l'auteur*.

⁶¹ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 27.

⁶² Cf. Broich / Pfister (1985), p. 39.

⁶³ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 39f.

⁶⁴ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 43.

⁶⁵ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 45.

⁶⁶ Cf. Suerbaum (1985), p. 61f.

2.1.5. L'intra- et l'autotextualité

Selon Pfister et Broich, le dialogisme de Bachtin n'est pas une théorie intertextuelle mais *intratextuelle*,⁶⁷ puisque son concept se consacre au dialogue des voix *dans un seul roman* et non au dialogue entre un roman et un autre. Pourtant, le terme « intratextuel » proposé par les deux chercheurs allemands peut provoquer des malentendus et, avec le temps, le terme de l'*autotextualité* s'est mis à côté de l'*intratextualité*. Pour éviter des confusions, nous allons expliquer leur sens.

Aujourd'hui, le terme de l'intratextualité ne se réduit plus aux renvois d'un texte à lui-même mais englobe aussi les références entre des textes *du même auteur*.⁶⁸ Parfois, ce phénomène est appelé autotextualité.⁶⁹ Jean Ricardou (1932–2016) a parlé d'une intertextualité *restreinte* lorsqu'il a décrit ce phénomène quand un auteur fait des renvois à ses propres textes. Un tel auteur « ne sera donc pas considéré comme un auteur, mais comme un écrivain produisant des textes par rapport aux textes qu'il a signés, c'est-à-dire comme un scripteur pris dans des problèmes d'intertextualité restreinte »⁷⁰. Il insiste qu'un tel auteur se trouve dans une production des textes dynamiques. En revanche, les renvois à des textes d'un autre auteur sont nommés l'intertextualité *générale* (ou généralisée), ce qui est donc opposée à l'intertextualité restreinte. Pourtant, les termes de Ricardou peuvent être mécompris. Notons la remarque de Kareen Martel qui critique le qualificatif « restreint », qui peut être considéré comme péjoratif.⁷¹ Regardons la distinction peinte par Louis Hébert.⁷² Pour lui, l'autotextualité est la relation globale qui va du texte à lui-même ou à une partie de lui-même. L'intratextualité est la relation entièrement locale, c'est donc lorsqu'une partie d'un texte renvoie à une autre partie de ce même texte. L'auto-intratextualité désigne une référence encore plus locale : c'est lorsqu'une partie d'un texte fait référence à elle-même.

2.1.6. L'intermédialité et les images textuelles

Jusqu'au présent, nous avons parlé des références qu'un texte *écrit* fait à un autre texte *écrit*. Dans la littérature pourtant, il existe d'autres formes de références, notamment lorsque le renvoi ne se réfère pas à une écriture mais à un autre média, comme à une photographie, à un tableau, à une œuvre d'art, à un film, etc. Ce phénomène s'appelle l'intermédialité. Nous

⁶⁷ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 4f.

⁶⁸ Cf. Martel (2005), p. 97.

⁶⁹ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 49.

⁷⁰ Ricardou (1975) cité dans Martel (2005), p. 97.

⁷¹ Cf. Martel (2005), p. 98.

⁷² Cf. Hébert (2009), p. 73.

parlons de l'intermédialité quand « au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues coprésentes »⁷³.

La co-présentation des deux ou plusieurs médias peut s'effectuer différemment. Irina Rajewsky (*1968), une théoricienne de littérature travaillant à Berlin, résume ces trois domaines de la théorie de l'intermédialité, qui englobe alors la combinaison de médias, l'échange de médias et les références intermédiales.⁷⁴ Lorsque les médias combinés sont clairement distinguables, nous sommes confrontés avec une pure fusion de médias, qui est également appelé multi-, pluri- ou poly-médialité, par exemple l'opéra, le spectacle multimédia, le roman photographique, etc. L'échange des médias décrit le phénomène de la transformation d'un média dans un autre, par exemple lorsqu'un livre est adapté pour le cinéma. Les références intermédiales, enfin, sont la catégorie la plus importante pour le présent travail. Deux médias sont combinés dans un seul texte, mais tous les deux sont présentés par **le même système de signes**.⁷⁵ L'ekphrasis fait partie de cette catégorie ; elle combine deux médias dans un seul par le biais de l'écriture.⁷⁶ Autrement dit, dans un texte écrit, l'ekphrasis est la *description* d'une œuvre d'art (qui peut être réelle, imaginée ou fictive).⁷⁷

Une définition globale de l'intermédialité ne peut pas être donnée sans se rappeler que les rapprochements des différents théoriciens à propos des notions de « texte », « média », « intertextualité » se distinguent. Ceux qui considèrent un texte comme une écriture, parlent de l'intertextualité en tant que phénomène entre deux ou plusieurs textes écrits, et utilisent donc la notion de l'intermédialité lorsqu'un autre média forme le pré-texte ou le métatexte. En revanche, ceux qui partent du principe qu'un « texte » est un terme plus large et que ce dernier comporte déjà d'autres formes d'expressions (comme un texte cinématographique), considèrent l'intertextualité comme concept plus large aussi. Ils utilisent la notion de l'intermédialité seulement pour souligner les particularités d'un échange de médias. Enfin, il y a un troisième groupe de théoriciens, ceux qui incluent l'intermédialité complètement dans l'intertextualité. Pour eux, un nouveau terme (celui de l'intermédialité) n'est pas nécessaire puisque l'intertextualité décrit déjà toute transformation entre différents systèmes de signes.⁷⁸

⁷³ Hébert / Guillemette (2009), p. 2.

⁷⁴ Cf. Rajewsky (2002), p. 15f.

⁷⁵ Cf. Rajewsky (2002), p. 17.

⁷⁶ Cf. <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/ecphrasis.php> [1.6.2018]

⁷⁷ Cf. Genette (1969), p. 59.

⁷⁸ Cf. Rajewsky (2002), p. 52.

2.2. L'autofictionnalité

L'intertextualité est bornée aux références entre un ou plusieurs textes. Néanmoins, l'auteur peut effectuer des renvois autobiographiques. Il utilise ainsi dans son texte fictif des éléments faisant référence à sa propre vie (comme nom, prénom, adresse, ou encore situation des êtres de fiction en lien avec la vie réelle de l'auteur). Il s'agit ici de l'autofictionnalité, qui est un mélange entre faits réels et fiction narrative, détaillée dans cette deuxième partie des bases théoriques.

Nous traitons l'autofictionnalité comme forme particulière de l'intertextualité puisque cette dernière (et plus concrètement l'architextualité comme une de ses sous-catégories) est intrinsèquement liée à la question du genre : de quel genre fait partie tel ou tel livre ? L'œuvre de Modiano est caractérisée par le fait que quasiment la totalité de ses livres contiennent des éléments autobiographiques ou autofictifs, qui sont situés entre faits et fiction. Nous allons donc regarder dans ce chapitre la complexité et la fonctionnalité de l'autobiographie et de l'autofiction, pour être capable de faire l'analyse de l'intertextualité et de l'architextualité des trois romans choisis (qui suit au chapitre 4).

Une biographie est l'histoire de la vie d'une personne réelle racontée à posteriori par une autre personne.⁷⁹ Lorsqu'il s'agit « de la biographie d'une personne faite par elle-même »⁸⁰, nous parlons d'une **autobiographie**. Etymologiquement, le mot autobiographie qui vient du grec « αυτοβιογραφία », se composant de *autos* (le « moi » conscient de lui-même), *bios* (la vie) et *graphein* (écrire).⁸¹ Une des premières définitions de ce genre vient de Jean Starobinski (*1920) qui constate que trois conditions doivent être remplies pour qu'un texte puisse être déclaré comme autobiographie : le narrateur et le héros de la narration doivent être identiques, il doit s'agir d'une narration et non d'une description, et le parcours ou le tracé d'une vie doivent être notés.⁸² Un peu plus tard, Philippe Lejeune (*1938) s'est consacré au genre de l'autobiographie, qu'il oppose au roman, c'est-à-dire qu'il oppose la réalité à la fiction. Selon lui, l'autobiographie est un récit rétrospectif qui raconte la vie et l'histoire individuelle d'une personne réelle.⁸³ Par le pacte autobiographique, le lecteur peut être sûr qu'il s'agisse d'un récit réel. L'auteur qui figure par son nom sur la couverture, est identique avec le narrateur du

⁷⁹ Cf. Schneider (2013), p. 7.

⁸⁰ Starobinski (1970) cité dans Miraux (2007), p. 15.

⁸¹ Cf. Miraux (2007), p. 10f.

⁸² Cf. Starobinski (1970) cité dans Miraux (2007), p. 15.

⁸³ Cf. Lejeune (1975), p. 14.

récit et le personnage principal dont le livre parle.⁸⁴ Selon Lejeune, cette identité est la caractéristique indispensable d'une telle autobiographie.

Pour les deux approches, celle de Starobinski et celle de Lejeune, une problématique s'est détachée : celle de savoir qui est le *je*. Starobinski remarque dans sa théorie que le *je actuel* (qui écrit sa biographie) est séparé du *je du passé*, et il propose comme solution de cette problématique le travail avec le style. L'auteur devrait essayer à réduire la distance entre les deux *je*, son style devrait s'adapter pour ne pas produire des falsifications ou déformations.⁸⁵ Lejeune lui aussi constate la question du *je*. Pour lui, mettre un nom résoudre le problème puisqu'un nom lui fournit une identité.⁸⁶

Nous avons ainsi effectué une définition de l'autobiographie. Cette dernière peut néanmoins être cachée dans un texte fictif, il s'agit ici de l'autofiction. Le terme de **l'autofiction** a été inventé par Serge Doubrovsky (1928–2017) qui utilise le mot *auto-fiction* pour la première fois sur la couverture de son livre *Fils*, paru en 1977, mais seulement dix ans plus tard, plusieurs théoriciens se sont prononcés à propos de ce sujet, avec des définitions qui divergent jusqu'à aujourd'hui.⁸⁷

Doubrovsky définit l'autofiction comme « fiction, de faits et d'événements strictement réels »⁸⁸ et explique que certes, l'autofiction contient l'homonymat auteur-narrateur-personnage comme l'autobiographie mais elle se distingue de cette dernière clairement. Dans une autobiographie, le *je du présent* (le *je* référent) raconte sa vie, donc la vie du *je du passé* (du *je* référé) ; l'énonciation et l'énoncé sont ainsi séparés. Dans une autofiction, en revanche, l'énonciation et l'énoncé sont simultanés. C'est-à-dire que le vécu n'est pas raconté en regardant dans le passé mais en se vivant.⁸⁹ L'autofiction est ainsi une sorte d'autobiographie romancée. Tels textes existaient bien avant Doubrovsky – comme *Nadja* (1982) d'André Breton ou *D'un château l'autre* (1957) de Louis-Ferdinand Céline – mais Doubrovsky a donné un nom à ce concept, contrairement à Philippe Lejeune, qui a établi en 1975 l'étude sur l'autobiographie, mais qui a appelé cette possibilité des « cases aveugles »⁹⁰. Des années plus tard, il a relativisé ses propos mais il tient à ses catégories du début, qui ne laissent pas de place pour le concept de l'autofiction.⁹¹

⁸⁴ Cf. Lejeune (1975), p. 24.

⁸⁵ Cf. Miraux (2007), p. 15.

⁸⁶ Cf. Lejeune (1975), p. 13.

⁸⁷ Cf. Gronemann (2002), p. 55.

⁸⁸ Doubrovsky (2010), p. 390, et Doubrovsky (1977), couverture du livre.

⁸⁹ Cf. Doubrovsky (2010), p. 387.

⁹⁰ Cf. Gronemann (2002), p. 50.

⁹¹ Cf. Gronemann (2002), p. 51.

Cependant, quand nous regardons la définition proposée par Doubrovsky de plus près, elle décrit surtout ses propres livres. Selon Doubrovsky, l'écriture elle-même doit caractériser l'autofiction. Le beau style étant réservé pour les autobiographies⁹², l'autofiction ne suit pas d'ordre chronologique comme une autobiographie. Au contraire, dans ses livres autofictifs, il n'y a pas d'ordre du tout – il renonce à l'interpunctio et à la syntaxe, et veut ainsi faire référence à sa propre vie disjointe et chaotique.⁹³ Non seulement son texte (le contenu) est fictif mais aussi l'écriture et l'expression.⁹⁴

Des définitions qui se distinguent de celle de Doubrovsky sont avant tout celle de Vincent Colonna dans sa thèse de 1989. Il constate que par une autofiction « l'écrivain se transforme en personnage imaginaire ». Cela reste beaucoup trop vague et pourrait être appliqué à chaque roman.⁹⁵ Nous tenons à la définition suivante, qui est le consensus dans la discussion. L'autofiction est une sorte de mélange entre roman fictif et autobiographie : d'un côté, elle comporte le critère autobiographique de l'identité du nom (auteur et narrateur), de l'autre, l'autofiction fait partie de la catégorie roman par un paratexte et / ou les commentaires métatextuelles.⁹⁶

S'il s'agit d'un nouveau genre ou pas, ceci reste une question ouverte. Selon des classifications des genres littéraires, il s'agit souvent d'une sous-catégorie du roman (donc un roman autofictif) difficile à distinguer du roman autobiographique.⁹⁷ Jacques Lecarme (1906–1986) parle ainsi des « pseudo-autobiographiques » ou des « étranges romans » ayant une homonymat auteur-narrateur-protagoniste.⁹⁸ Selon Doubrovsky, c'est le genre de l'autobiographie qui pose des problèmes parce que chaque autobiographie comporte une partie de fiction plus ou moins grande. Par conséquent, aucune autobiographie n'est entièrement authentique.

Ainsi, l'autofictionnalité de même que l'intertextualité sont des éléments de styles caractéristiques de l'écriture de Modiano. Il est alors nécessaire de présenter la biographie intellectuelle de Patrick Modiano, qui nous aide à saisir les références intertextuelles et autofictionnelles qu'il emploie.

⁹² Cf. Doubrovsky (1977), dos du livre.

⁹³ Cf. Doubrovsky (2010), p. 387.

⁹⁴ Cf. Gronemann (2002), p. 57.

⁹⁵ Cf. Gronemann (2002), p. 55.

⁹⁶ Cf. Gronemann (2002), p. 50.

⁹⁷ Cf. Schneider (2013), p. 7.

⁹⁸ Cf. Gronemann (2002), p. 55.

3. BIOGRAPHIE INTELLECTUELLE DE PATRICK MODIANO

Le chapitre de la biographie intellectuelle est partagé en trois parties. D’abord, nous allons regarder **l’accès de Modiano au monde littéraire** (3.1.) c’est-à-dire ses débuts comme écrivain et sa production littéraire jusqu’à aujourd’hui. Ensuite, nous étudierons quelles expériences de sa vie ont influencé le contenu de ses livres, notamment pourquoi **la mémoire** (3.2.) et **l’identité** (3.3.) sont devenus deux de ses sujets centraux. En même temps, ces deux concepts sont renforcés par des stratégies intertextuelles et autofictionnelles que Modiano emploie : il insère dans ses livres des intertextes et des éléments autofictifs pour parler de la mémoire et de l’identité.

3.1. L’accès de Modiano à la littérature

Très jeune, pendant sa scolarité, Patrick Modiano commence à s’intéresser aux livres et y passe beaucoup de temps.⁹⁹ Il a accès à la bibliothèque de son père et fait par sa mère la connaissance de plusieurs écrivains. Il rencontre ainsi Jean Cau, qui fut le secrétaire de Sartre, et le poète Raymond Queneau. Le premier écrira plus tard la préface de son premier roman, le second sera le témoin de son mariage avec Dominique Zehrfuss en 1970.

Adolescent, Modiano a exprimé son intérêt pour la littérature et il a donc commencé assez tôt à écrire lui-même. C’est en 1967 que Modiano écrit son premier roman – *La place de l’étoile* – qui est publié en 1968 avec un succès immédiat. Les critiques étaient impressionnés par le talent d’un si jeune homme. Dans cet ouvrage, la date de naissance inscrite était 1947 au lieu de 1945, et c’est la raison pour laquelle pendant dix ans, tout le monde a cru que Modiano avait à peine 21 ans en publiant son tout premier livre.¹⁰⁰

Jusqu’à aujourd’hui, Modiano a écrit une trentaine de livres dont *Remise de peine* (1988), *Un cirque passe* (1992), *La Petit Bijou* (2001) et *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007). Ses derniers livres, *Souvenir dormants* et *Nos débuts dans la vie*, sont publiés en 2017. Les romans sont tous plutôt courts (autour de 200 pages) et le plus souvent écrits à la première ou troisième personne, avec la perspective d’un protagoniste masculin. Parmi les livres qu’il a publiés jusqu’à aujourd’hui, il y a également une autobiographie, *Un pedigree* (2005), et deux romans fortement autofictifs, *Livret de famille* (1977) et *Remise de peine* (1988). Grâce à ces textes, le public a pu découvrir de mieux en mieux en Modiano, un auteur très introverti. Il

⁹⁹ Cf. Modiano (2005), p. 40.

¹⁰⁰ Plus tard, Modiano en a donné une explication. En tant d’adolescent, il avait falsifié sa date de naissance sur son passeport pour avoir l’âge de la majorité, et a changé 1945 en 1943. Des années plus tard, il voulait recorriger son passeport mais il a transformé le 3 en 7 parce que cela lui a semblé plus facile que de changer le 3 par un 5. Ainsi, ce mensonge de longue durée était né. Cf. Cosnard (2010), p. 13.

donne rarement des interviews, se montre gêné et embarrassé en parlant face à une caméra ou un micro, et se met souvent à bégayer.

Néanmoins, ses textes sont d'un langage clair, neutre et pertinent, et son style est sobre, prégnant et souvent troublé. Par son expression et le choix de syntaxe, il réfère au contenu et aux sujets centraux de ses livres, qui sont avant tout les années noires, l'errance, la mémoire, la recherche de l'identité et la reconstruction du passé, des thèmes qu'il traite d'une manière vaste et profonde. C'est pour cela que Modiano a été couronné par les prix littéraires les plus prestigieux, dont le prix Roger Nimier pour *La place de l'étoile* (1968), le prix Goncourt pour *Rue des Boutiques Obscures* (1978) et le grand prix national des Lettres pour l'ensemble de son œuvre, en 1996.¹⁰¹ En 2014, Modiano a reçu le prix Nobel de littérature « pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation »¹⁰². Dans son discours de réception du prix Nobel, il se montre d'accord avec cette explication, en constatant qu'en tant qu'« enfant de la guerre », cette période historique l'a toujours obsédé, et que particulièrement la ville de Paris sur l'Occupation allemande joue un rôle important dans son œuvre.¹⁰³

Outre ses romans, Modiano a également écrit des pièces des théâtres comme *La Polka* (début 1974) et il a participé aux scénarios de films, comme *Lacombe, Lucien* (fin 1974) de Louis Malle, *Le Fils de Gascogne* (1995) de Pascal Aubier et *Bon Voyage* (2003) de Jean-Paul Rappeneau. Tout ceci souligne l'intérêt que Modiano porte à la cinématographie. Il a même joué le petit rôle d'un écrivain dans le film *Généalogies d'un crime* (1997) de Raoul Ruiz. En 2000, il était membre du jury du Festival de Films à Cannes.¹⁰⁴ Parallèlement, quelques romans de Modiano ont été adaptés pour le cinéma : *Une jeunesse* (1983), *Le Parfum d'Yvonne* (1994, d'après *Villa Triste*), *Te quiero* (2001, d'après *Dimanches d'août*), *Charell* (2006, d'après *De si braves garçons*) et *Des gens qui passent* (2009, d'après *Un cirque passe*).¹⁰⁵

Modiano s'intéresse aussi à la photographie et introduit souvent des clichés (décrits) dans ses romans, en particulier dans *Chien de printemps* (1993), l'histoire d'un jeune photographe. En outre, il a collaboré en tant qu'auteur à des livres de photos, par exemple *Paris Tendresse* (1990), un album de photos parisiennes prises par le photographe Brassäi qu'il a

¹⁰¹ Cf. Blanckeman (2009), p. 177.

¹⁰² https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html [11.7.2018]

¹⁰³ Cf. https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html [11.7.2018]

¹⁰⁴ Cf. Nettelbeck (2006), p. 37.

¹⁰⁵ Cf. <http://lereaseaumodiano.blogspot.com/p/modiano-et-le-cinema.html> [25.10.2018]

commentées.¹⁰⁶ Il a aussi rédigé la préface de plusieurs livres de photographies, comme l'album *Mes années 60* (1999) et *100 photos de Jean-Marie Périer pour la liberté de la presse* (2015), les deux réalisés par Jean-Marie Périer, ainsi que la préface de l'album *Paris photographie, cent histoires extraordinaires* (2003) de Virginie Chardin, qui contient 100 photographies prises à Paris.¹⁰⁷ Modiano exprime ainsi son intérêt pour la photographie mais aussi pour les sujets évoqués dans ses livres (comme la ville de Paris et son histoire).

Nous avons donc vu la vaste production littéraire de Modiano. Nous allons désormais présenter deux sujets dominant son œuvre – la mémoire et l'identité – qui sont particulièrement intéressants pour notre travail parce qu'ils sont renforcés par des stratégies intertextuelles et autofictionnelles.

3.2. La mémoire chez Modiano, en lien avec l'intertextualité

Le premier sujet central chez Modiano est la mémoire en combinaison avec les souvenirs au passé, notamment à la Deuxième Guerre mondiale. Cette période est omniprésente dans son œuvre, cependant, comme Jean Patrick Modiano a vu le jour en banlieue parisienne, à Boulogne-Billancourt, le 30 juillet 1945,¹⁰⁸ cela exclut qu'il puisse se souvenir d'une guerre qu'il n'a pas vécue. Il éprouve néanmoins un lien avec la génération d'avant à travers le traumatisme de cette dernière. Comment est-ce possible ? D'un côté, l'année de sa naissance est pour Modiano l'année où « beaucoup d'amis » sont morts à cause de la guerre¹⁰⁹, et il se sent ainsi proche de cette période. De l'autre, Modiano trouve que sa mémoire précédait sa naissance : « J'étais sûr par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation »¹¹⁰. Cela est possible parce que les expériences qu'ont faites les personnes pendant la guerre, lui ont été transférées comme à d'autres personnes de sa génération, comme l'explique Marianne Hirsch (*1949) dans son étude sur la mémoire, *The Generation of Postmemory* (2012). Certes, ce qui s'est passé a eu lieu dans le passé mais les effets continuent d'influencer le présent d'une façon profonde, « so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right »¹¹¹. C'est pourquoi Modiano peut écrire sur la mémoire dans ses livres comme s'il avait fait l'expérience de la guerre lui-même.

¹⁰⁶ Cf. <http://lereseaumodiano.blogspot.co.at/2011/11/paris-tendresse.html> [17.4.2018]

¹⁰⁷ Cf. <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/12/modiano-preface-paris-et-la.html> et <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2015/07/cent-photos-de-jean-marie-perier.html> [les deux 17.4.2018]

¹⁰⁸ Cf. Blanckeman (2009), p. 175.

¹⁰⁹ Cf. Modiano (1997), p. 98.

¹¹⁰ Modiano (1977), p. 96.

¹¹¹ Hirsch (2012), p. 3 (c'est Hirsch qui souligne).

Lorsque Modiano évoque dans ses textes les souvenirs d'une société ou d'un groupe, il s'agit de la mémoire collective.¹¹² Cette dernière influence la mémoire individuelle de chacun, qui n'est jamais « entièrement isolée et fermée »¹¹³, comme le sociologue Maurice Halbwachs (1877–1945) l'a constaté. Ce point exposé par Halbwachs est important pour comprendre l'écriture de Modiano :

Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire **appel aux souvenirs des autres**. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. [...] Je porte avec moi un bagage de souvenirs historiques, que je peux augmenter par la conversation ou par la lecture. Mais c'est là **une mémoire empruntée** et qui n'est pas la mienne.¹¹⁴

C'est donc exactement ce que Modiano fait quand il présente au lecteur des souvenirs d'un passé qui n'était pas le sien ; pour reconstruire le passé, il emprunte la mémoire des autres, qu'il reçoit soit par la conversation soit par la lecture des différents récits. Ces récits sont chez Modiano souvent le résultat de longues recherches qu'il a effectuées. Ainsi, pour reconstruire le passé, il étudie des actes de naissance, des cartes de visite, des documents officiels, des lettres, des journaux, etc. Grâce à tous ces documents, Modiano apprend le passé, et en même temps, il les insère dans ses livres pour les rappeler au lecteur. Il utilise donc la stratégie intertextuelle pour pouvoir parler de la mémoire et du passé.

En revenant à Marianne Hirsch, elle souligne que la « génération d'après », dont Modiano fait partie, apprend le passé à travers non seulement les documents écrits et les témoignages oraux mais aussi par les photographies.¹¹⁵ Les photos relient les deux générations. Un cliché ouvre la porte pour le passé et nous fait poser de nouvelles questions, comme Modiano le fait souvent¹¹⁶ (qui a pris cette photo ? à quelle époque ? pour quelle raison ? et ainsi de suite). Les images de la Deuxième Guerre mondiale ont frappé Modiano la première fois à l'âge de 13 ans, lorsqu'il est allé au cinéma avec son père pour regarder un documentaire sur les procès de Nuremberg : « Quelque chose a changé, pour moi, ce jour-là. Et mon père, que pensait-il ? Nous n'en avons jamais parlé ensemble »¹¹⁷. À partir de ce moment-là, Modiano a commencé à s'interroger sur le passé et il a par la suite, en tant qu'écrivain, intégré des clichés dans ses livres. Ainsi, la photographie est chez Modiano devenue partie intégrante de

¹¹² Cf. Halbwachs (1950), p. 6.

¹¹³ Cf. Halbwachs (1950), p. 24.

¹¹⁴ Halbwachs (1950), p. 26 (c'est nous qui soulignons).

¹¹⁵ Cf. Hirsch (2012), p. 36f.

¹¹⁶ Par exemple dans *Dora Bruder*, cf. le chapitre 4.2.3. de ce travail (« Raviver la mémoire par des photographies »).

¹¹⁷ Modiano (2005), p. 57.

l'intermédialité pour parler de mémoire, puisque la photographie fige une action présente à jamais et devient ainsi un support de mémoire.

3.3. L'identité chez Modiano, en lien avec l'autofictionnalité

Le deuxième thème capital chez Modiano est la recherche de l'identité. Elle est fortement liée aux propres expériences de Modiano, au contexte historique dans lequel il a grandi ainsi qu'au contexte historique de ses parents.

L'absence de ses parents pendant son enfance a rendu difficile pour lui de s'identifier avec son père ou sa mère, de trouver sa place. La mère, Luisa Colpen, était une actrice native des Pays-Bas souvent partie en tournée et qui n'avait pas beaucoup de temps à lui consacrer. C'est pour cela que Modiano et son frère Rudy, né deux ans après lui, ont passé une partie de leur enfance chez d'autres personnes notamment leurs grands-parents maternels ou une amie de leur mère.¹¹⁸ Cette amie ayant été arrêtée pour des cambriolages, ils ont dû retourner vivre chez leurs parents, 15 quai de Conti, Paris, une adresse qui va resurgir plus tard dans plusieurs romans de Modiano. Son frère cadet était la seule personne avec qui Modiano avait un lien fort, la seule personne stable de son enfance. Lorsque ce dernier meurt de leucémie à l'âge de dix ans¹¹⁹, Modiano éprouve un grand choc : « À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur »¹²⁰. Le sentiment de solitude s'aggrave à partir de ce moment. L'adolescence se développe comme une période difficile pour Modiano. Il a l'impression que ses parents voulaient s'éloigner de lui (il utilise le mot « se débarrasser »)¹²¹ lorsqu'ils l'inscrivent à partir de ses onze ans, dans des pensionnats ou internats où il ressent beaucoup d'abandon. C'est pourquoi il commence à fuguer.

Le sujet d'identité chez Modiano est également lié à la relation difficile qu'il a entretenue avec son père, Albert Modiano. Ce dernier, Juif d'origine italienne avait utilisé d'autres identités pour survivre à la Deuxième Guerre mondiale. Il avait aussi trafiqué dans le marché noir et même collaboré avec les nazis pour pouvoir échapper à son destin. Il était donc à la fois juif et collaborationniste¹²², et ainsi une personne ambiguë pour Modiano, comme nous pouvons lire dans *Un pedigree* : « Je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins

¹¹⁸ Cf. Modiano (2005), p. 32 et p. 35.

¹¹⁹ Cf. Cosnard (2010), p. 22.

¹²⁰ Modiano (2005), p. 44.

¹²¹ Cf. Modiano (2005), p. 66.

¹²² Cf. Cosnard (2010), p. 51.

un héritier »¹²³. Ce problème d'identification¹²⁴ avec son père fut le point de départ d'une interrogation sur la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Ainsi, Patrick Modiano a commencé à traiter des questions autour de la guerre et de la recherche de l'identité dans son écriture, des thèmes qui sont devenus omniprésents. Il invente des personnages qui représentent des personnes solitaires, fugitives ou enracinées, qui n'appartiennent pas à une collectivité identifiable¹²⁵, et qui sont souvent en lien avec les événements des années 30 et 40. Modiano renforce ces sujets par des stratégies autofictionnelles. Dû à ses propres expériences, aux difficultés pour trouver quelqu'un avec qui il puisse s'identifier, il rajoute des éléments de sa propre vie aux romans fictifs afin de souligner la problématique de l'identité. Cette dernière est donc devenue un sujet-clé dans son œuvre, renforcé par l'autofictionnalité.

Nous avons ainsi dessiné d'un côté **les bases théoriques** de l'intertextualité et de l'autofictionnalité qui sont caractéristiques de l'œuvre modianesque (chapitre 2), et de l'autre **la biographie intellectuelle** de Modiano construite autour des concepts de la mémoire et de l'identité (chapitre 3). La connaissance des bases théoriques et de la biographie intellectuelle de l'auteur sont indispensables pour pouvoir effectuer l'analyse littéraire des trois livres de Patrick Modiano, dans la partie suivante (chapitre 4).

¹²³ Modiano (2005), p. 7.

¹²⁴ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 92.

¹²⁵ Cf. Blanckeman (2009), p. 101.

4. ANALYSE LITTÉRAIRE

Le corpus de notre analyse repose sur trois livres (entre parenthèse la date de la première parution) :

- *La place de l'étoile* (1968)
- *Dora Bruder* (1997)
- *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014)

Nous allons utiliser les abréviations PE, DB et PPQ dans le texte lorsque nous citons une idée directement ou indirectement. Nos citations sont prises de la version originale de *Dora Bruder* et de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (respectivement 1997 et 2014). Pour l'analyse de *La place de l'étoile*, nous avons utilisé la version de 2009, sauf indiqué contrairement, parce que la version originale a été retravaillée, et celle de 2009 est la version actuelle la plus pertinente. Nous justifions notre choix de ces trois livres du fait qu'ils contiennent un grand nombre d'intertextes qui nous permettent d'observer le développement de l'usage de l'intertextualité dans l'œuvre de Modiano à travers le temps, de son premier roman en 1968 à un de ses derniers datant de 2014.

Pour chaque livre (chapitre 4.1., 4.2. et 4.3.), nous allons présenter de manière séparée ... :

- la structure et le contenu du récit,
- les fonctions de l'intertextualité et
- l'intensité de l'intertextualité

... avant de comparer les résultats dans la conclusion qui suit au chapitre 5.

La présentation **de la structure et du contenu** du récit est nécessaire afin de pouvoir étudier les livres de plus près.

L'analyse des **fonctions de l'intertextualité** est partagée en plusieurs sous-chapitres. Pour cela, nous nous appuyerons sur l'approche de Genette qui distingue cinq références transtextuelles. Nous en retiendrons quatre qui sont l'architextualité, la paratextualité et l'inter- et l'hypertextualité¹²⁶ que nous avons précédemment définies (cf. chapitre 2.1.2. de ce travail), et les compléterons par l'autotextualité. Nous parlons de cette dernière quand nous sommes confrontés aux renvois entre les œuvres d'un seul auteur. Elle se distingue du terme de l'intratextualité que nous employons, en revanche, seulement lorsqu'il s'agit de renvois dans un seul texte (cf. chapitre 2.1.5.).

¹²⁶ L'inter- et l'hypertextualité sont traitées ensemble parce qu'il y a des interférences dans le contenu des deux.

Cependant, nous n'utiliserons pas le terme « transtextualité » de Genette mais « intertextualité » si nous voulons parler globalement de toutes les relations d'un texte à un autre (terme générique). Nous ne parlerons pas non plus d'hypo- et d'hypertexte, comme Genette, mais de pré-texte (le texte antérieur) et de métatexte (le nouveau texte qui contient des traces intertextuelles), termes utilisés par Pfister et Broich.

Quant aux renvois autofictionnels que nous prenons en charge et qui complètent l'étude des renvois intertextuels, nous appliquerons les définitions suivantes : L'autofiction est un récit fictif avec des éléments réels faisant référence à l'auteur (Serge Doubrovsky), et elle se distingue de l'autobiographie, qui est un récit rétrospectif de la vie d'une personne réelle (Philippe Lejeune ; cf. chapitre 2.2.).

En parallèle, afin de constater l'effet produit des références intertextuelles sur le lecteur, nous nous appuyerons sur les études de Riffaterre et Lachmann, qui soulignent l'importance de la lecture et du lecteur dans la détection et l'interprétation de l'intertextualité (cf. chapitre 2.1.3.). Par ailleurs, le terme d'intermédialité est traité comme concept séparé de celui de l'intertextualité ; dans notre analyse, nous allons parler surtout des phénomènes d'ekphrasis et d'images textuelles, c'est-à-dire de citations d'une image (cf. chapitre 2.1.6.).

À la fin de chaque analyse, nous synthétisons les approches intertextuelles à travers le prisme de **l'intensité de l'intertextualité** grâce au modèle proposé par Pfister et Broich, qui est basé sur des critères quantitatifs et qualitatifs (cf. chapitre 2.1.4.).

Le but de notre analyse est non seulement de présenter les intertextes et les pré-textes avec leurs auteurs originaux, mais surtout de découvrir la fonction de la référence intertextuelle et autofictionnelle, c'est-à-dire de montrer leur rôle dans le récit, pour l'auteur et l'effet (esthétique et littéraire) sur le lecteur. Il est à noter qu'une analyse sur l'intertextualité ne peut pas consister à localiser *toutes* les influences qui ont affecté le métatexte. Il s'agit plutôt de montrer comment à l'aide d'exemples paradigmatiques le texte traite d'un pré-texte et quelle est la fonction des références textuelles. Au regard de cette mosaïque d'intertextes, nous allons concentrer notre analyse sur les références les plus présentes et caractéristiques qui s'intègre dans notre sujet.

4.1. Analyse de *La place de l'étoile*

Pour pouvoir faire l'analyse littéraire de *La place de l'étoile*, nous commençons par la présentation de la structure et du contenu du livre. Ensuite, nous allons effectuer l'analyse intertextuelle (architextualité, paratextualité, inter- et hypertextualité), avant de pouvoir détailler l'intensité de l'intertextualité.

4.1.1. Présentation de la structure et du contenu

La place de l'étoile (1968) est l'histoire d'un jeune homme, Raphaël Schlemilovitch, qui cherche à comprendre son identité juive. Le roman est divisé en quatre parties et situé entre plusieurs couches temporelles. Le protagoniste est né après la Deuxième Guerre mondiale et l'histoire se déroule d'abord dans les années 60 mais le récit ne suit pas d'ordre chronologique et des sauts de temps perturbent le lecteur. Ainsi, Raphaël raconte des événements qu'il a vécus pendant la guerre mais qui sont impossibles puisqu'il est né après. Le mélange des différentes époques est combiné aux différents lieux. Le protagoniste entreprend de nombreux voyages et se retrouve ainsi à Genève, Paris et Bordeaux, en Savoie et en Normandie, à Vienne et Tel-Aviv. Souvent, la rapidité du changement spatial cause une confusion chez le lecteur qui perd le fil conducteur du récit. Temps et espace deviennent flous. Notre analyse en reparlera plus en détails. De même, l'alternance des voix qui parlent soulignent la discontinuité du récit. Le livre est écrit à la première personne, *je*, mais Modiano rajoute des passages en deuxième personne, *tu* (par exemple au moment où Raphaël passe de Vienne à Trieste, PE p. 160).

Dans le premier chapitre, le roman commence par des articles de journaux dans lesquels des journalistes antisémites reprochent à Raphaël son comportement « de la poisse juive » (PE p. 13). Ensuite, Raphaël adulte raconte son enfance durant laquelle sa mère – une actrice d'un théâtre de boulevard – était souvent en tournée, pendant que des gouvernantes anglaises s'occupaient de son éducation. Raphaël habite désormais à Genève où il fait la connaissance d'un jeune aristocrate, Jean-François Des Essarts. Ce dernier lui raconte qu'il a dû quitter la France parce qu'il ne voulait pas faire le service militaire. Raphaël l'aide à acquérir de faux papiers, et il reçoit aussitôt une nouvelle identité sous le nom de Jean-François Lévy. Raphaël s'amuse en écrivant un article dans des journaux signé par « Jacob X » ; l'article est une sorte de confession de sa désertion : il explique qu'il ne comprend pas pourquoi la police le cherche à cause de sa désertion – puisque Alfred Dreyfus, un homme juif comme lui-même, n'avait pas le droit d'entrer dans l'armée française à cause de sa religion juive. « En attendant que

l'on m'éclaire sur cette contradiction, je me refuse à servir comme soldat de seconde classe dans une armée qui [...] n'a pas voulu d'un maréchal Dreyfus » (PE p. 24).

Au bar de l'hôtel, Des Essarts et Schlemilovitch font la connaissance de Maurice Sachs, et plus tard de Robert Brasillach, pour lequel Raphaël veut rédiger un article, publié dans le journal antisémite *Je suis partout* (PE p. 35). Entre temps, il fait la connaissance d'une polonaise juive qui devient son amante, Tania Arcisewska, mais cette dernière a peur de la Gestapo et met fin à ses jours.

Maurice Sachs part en Orient. Raphaël et Des Essarts retournent en France et dévalisent la banque du casino d'Aix-les-Bains. Raphaël donne ensuite une interview à l'hôtel Splendid et constat qu'il aime son nouveau rôle de milliardaire. Il achète un yacht qu'il transforme en maison close de luxe. Après avoir écrit une tragi-comédie pour le théâtre, qui fut un échec, Raphaël se rappelle de son père qui habite en Amérique et qui a fondé la société « Kaleidoscope Ltd », se trouvant en faillite.

Dans le deuxième chapitre, Raphaël propose à son père de venir à Paris et c'est ce que ce dernier entreprend. Plus tard, Raphaël décide de quitter Paris pour Bordeaux parce qu'il veut passer quelques temps en province ; son père l'accompagne. Pour le lecteur, l'âge de Raphaël n'est pas clair à ce moment du texte. Les couches temporelles sont mélangées. Dans ce chapitre, le protagoniste devrait être un adolescent puisqu'à Bordeaux, il s'inscrit au lycée, en classe de Lettres Supérieures. Mais ce saut de temps n'est pas expliqué dans le texte. Plus tard, son père rentre à New York. Plusieurs élèves harcèlent le professeur de Lettres, Adrien Debigorre. Raphaël décide alors de devenir son gardien. Il envoie trois garçons au tapis et doit quitter le lycée. Après son départ, il rencontre le vicomte Charles Lévy-Vendôme qui travaille dans la traite de jeunes femmes. Il veut que Raphaël aille lui chercher des filles, pour devenir leur proxénète.

Dans le troisième chapitre, Raphaël prend le train pour aller au lac d'Annecy, en Savoie, pour aller chercher une fille. Peu après, il fait la connaissance de la nièce d'un abbé et la livre au vicomte. Raphaël part ensuite en Normandie, dans une petite ville où se trouve un château du XVIIe siècle, habité par la châtelaine seule, la marquise Véronique de Fougeire-Jusquiamès. Raphaël feint de se jeter devant la voiture de son chauffeur Gérard, qui freine au dernier moment. Véronique emmène Raphaël ensuite chez elle où il restera plusieurs semaines. Véronique lui parle de son chauffeur Gérard, qui a été surnommé Pompes Funèbres ou Gérard le Gestapiste pendant l'Occupation. Raphaël se rappelle que son père a bien connu Gérard aussi : Gérard voulait vérifier les papiers de Schlemilovitch père, juif, et l'envoyer à Drancy,

mais le père s'est arraché de ses mains au dernier moment. Pour venger son père, Raphaël tue Gérard. Plusieurs semaines après, le vicomte Charles Lévy-Vendôme arrive au château. Il veut que Raphaël parte à Vienne, Constantinople et sur les bords du Jourdain.

Dans le quatrième chapitre, Raphaël arrive à Vienne. Au café, il fait la connaissance de l'austro-allemande Hilda Müzzuschlag. Raphaël pense aux femmes qu'il connaît et prétend être l'amant d'Eva Braun. À Noël, un policier arrête Raphaël, et lui donne un billet pour Israël pour que Raphaël puisse être parmi des Juifs. Raphaël quitte donc Vienne. À Tel-Aviv, l'amiral Lévy l'arrête, et le policier Elias Bloch l'emmène en voiture « au dépôt des juifs étrangers » (PE p. 181). Deux jours plus tard, il est interrogé par une jeune femme, Rebecca, qui lui dit aussitôt qu'elle veut l'aider parce qu'elle l'aime et qu'elle a un plan pour le sauver. Elle emprunte un camion militaire sous prétexte de se rendre à Tel-Aviv. Elle emmène Raphaël et lui donne l'uniforme et des papiers de l'officier Lévy.

Ils arrivent à Tel-Aviv mais sont découverts par Elias Bloch pendant une razzia. D'un seul coup, sans transition, Raphaël et Rebecca se retrouvent à Paris, entourés par des personnes que Raphaël connaît : la marquise Fougeire-Jusquiamas, le vicomte Lévy-Vendôme, Céline, Rousseau, etc. Ensuite, Bloch propose une balade au bois de Boulogne. Après, ils le conduisent jusqu'à la Place de l'Étoile. Raphaël tremble et tombe par terre. Finalement, Bloch prend son revolver et le tue.

Raphaël se réveille et se trouve à Vienne chez le docteur Sigmund Freud qui lui explique que la police l'a ramassé cette nuit sur le Franz-Josefs-Kai. Le livre se termine par les mots de Raphaël, en expliquant au docteur qu'il est bien fatigué. Il n'y a pas d'autres explications pour que le lecteur comprenne mieux la fin et le changement abrupt de lieu.

Nous allons maintenant analyser le genre de *La place de l'étoile* comme premier pas de notre analyse intertextuelle.

4.1.2. Les fonctions de l'architextualité

En ce qui concerne le classement de genres, le livre est situé entre un roman historique, un roman fantastique et un roman autofictif. Chaque genre possède des caractéristiques propres, et le lecteur les reconnaît par sa forme d'écriture, la longueur, le style, etc. Mais ce sont aussi les références intertextuelles qui forment un genre – et ce phénomène s'appelle l'architextualité (cf. chapitre 2.1.2.). Nous allons donc regarder pourquoi et quels renvois intertextuels forment tel ou tel genre.

Une écriture historique

Tout d'abord, le lecteur est tenté à classer le livre comme « roman historique » puisqu'il contient beaucoup de références historiques. Un tel roman est – par rapport à un livre d'histoire ou un écrit savant – un mélange entre la littérature et l'histoire : c'est une œuvre de fiction qui contient des traces d'histoire vraie.¹²⁷ Ces traces sont présentes dans *La place de l'étoile* sous forme des nombreux renvois à des personnes historiques, des écrivains et penseurs français connus, qui ont vécu pendant et/ou juste après la Seconde Guerre mondiale. En citant leurs œuvres et idées, *La place de l'étoile* devient donc un livre qui parle de la vraie histoire et des événements autour de la guerre. Modiano dépeint ainsi la période de l'Occupation allemande en France jusqu'aux années 70.

Il est à noter que Modiano n'utilise pas le passé comme décor mais il entretient un véritable questionnement sur le passé et sur l'histoire.¹²⁸ Avec *La place de l'étoile*, Modiano a participé à une approche historique sur cette période du passé, à « un mouvement de réinterprétation »¹²⁹ de la période de l'Occupation. Il a fait de même par ses deux livres qui suivent, *La Ronde de nuit* (1969, un an après *La place de l'étoile*) et *Les Boulevards de ceinture* (1972), où il a continué de parler des années noires. En traitant le même sujet, ces trois romans sont souvent appelés la trilogie de l'Occupation.¹³⁰ Modiano les a rédigés à la fin des années 60, et c'était en fait le début d'une période de résurgence de la mémoire de la Shoah.¹³¹ Avant, il n'existait pas d'historiographie française sur le temps de l'Occupation.¹³² La nouvelle approche de Modiano consiste dans le fait qu'il a écrit la trilogie de l'Occupation d'une manière littéraire et non historiographique¹³³ – parce qu'il construit le passé à travers la littérature. Le livre peut donc être classifié dans la catégorie de la nouvelle écriture historique.¹³⁴

Un roman fantastique

Parallèlement, nous détectons plusieurs éléments fantastiques dans *La place de l'étoile*. Le roman fantastique est caractérisé par l'usage du surnaturel et du naturel, c'est-à-dire de l'impossible et du possible. Le héros et le lecteur, qui vivent dans un monde ayant des lois naturelles, hésitent entre une explication illogique et une explication logique pour des

¹²⁷ Cf. Schneider (2013), p. 10.

¹²⁸ Cf. Arend (2008), p. 21.

¹²⁹ Cf. Decout (2015), p. 125.

¹³⁰ Cf. Blanckeman (2009), p. 52.

¹³¹ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 23.

¹³² Cf. Rosenman (2010), p. 30.

¹³³ Cf. Decout (2015), p. 126.

¹³⁴ Cf. Arend (2008), p. 22.

événements surnaturels du récit.¹³⁵ Ils pourraient soit croire qu'il s'agit d'une illusion de sens ou d'un produit de leur imagination, soit qu'il s'agit d'un événement rédigé « par des lois inconnues »¹³⁶ de notre monde.

Dans *La place de l'étoile*, l'impossible se manifeste surtout dans la structure du roman : les sauts de temps et d'espace que Raphaël entretient ne suivent pas de logique. En même temps, il fait de nombreuses références à des personnes d'autres époques qu'il prétend avoir connues. Par exemple, Raphaël, qui est d'abord présenté comme jeune homme né après la Deuxième Guerre mondiale, prétend avoir été l'amant d'Eva Braun pendant les années 30. Il y a ici un saut temporel illogique, qui rappelle une nouvelle fantastique. En outre, Raphaël est présenté comme « héros halluciné » (PE p. 7) ce qui renforce le côté fantastique et rêveur du récit, souligné dans le récit par plusieurs références au fameux psychothérapeute Sigmund Freud, le fondateur de la psychanalyse, connu également pour son travail sur l'interprétation de rêves. Notamment à la scène finale quand Raphaël se réveille chez le docteur Freud, toute l'histoire qui s'est passée avant ne semble plus « réelle » mais comme s'il s'agissait d'un grand rêve. C'est un peu comme si Raphaël avait souffert tout au long du récit d'une maladie mentale – la schizophrénie¹³⁷ ou la folie – et tout le livre est en fait une séance de psychanalyse chez Freud.

Une autofiction

En intégrant des références à l'auteur lui-même, Modiano crée un texte fictif mélangé avec des faits réels. Ainsi, le livre s'inscrit aussi dans le genre littéraire du roman autofictif. Avant tout, Modiano fait beaucoup de références à son père qui a influencé la figure du père de Raphaël. Son père était quelqu'un d'absent, de lointain, comme pour Raphaël, dont le père habite en Amérique.

Il fait aussi allusion à sa mère. La mère de Raphaël est décrite ainsi :

J'ai pensé à ma mère qui faisait souvent des tournées en province. Les tournées Carinthy, théâtre de boulevard garanti. Comme elle parlait le français avec un accent balkanique, elle jouait les rôles de princesses russes, de comtesses polonaises et d'amazones hongroises. (PE p. 52)

Nous voyons deux parallèles entre la mère de Raphaël et celle de Modiano : les deux jouaient au théâtre et venaient de l'Europe de l'est. En outre, Modiano rajoute des détails de sa propre

¹³⁵ Cf. Todorov (1970), p. 29.

¹³⁶ Todorov (1970), p. 29. Todorov distingue encore entre le fantastique-étrange (avec une solution rationnelle à la fin du récit) et le fantastique-merveilleux (le surnaturel existe tout au long de l'histoire sans explication ni pour le lecteur ni pour le héros) bien que les frontières entre ces catégories restent floues, cf. Todorov (1970), p. 49f et p. 57.

¹³⁷ Cf. Zard (2010), p. 78.

enfance, qu'il mélange avec l'enfance de Raphaël. L'enfance de ce dernier « est peuplée de gouvernantes anglaises et se déroule avec monotonie sur des plages frelatées » (PE p. 18). Modiano lui aussi, a passé la plupart de son enfance loin de sa mère. Comme le personnage de Miss Evelyn dans le livre, c'étaient souvent d'autres personnes, comme des ami(e)s à sa mère, qui se sont occupés de Modiano enfant.¹³⁸ En outre, la mère de Raphaël habite dans un appartement au quai Conti (PE p. 19) comme la famille Modiano, et Modiano rajoute dans une subordonnée que « trois photos de Lipnitzki » encombrant comme accessoires son enfance. Des photographies de Patrick Modiano nourrisson prises par le photographe Boris Lipnitzki existent bel et bien.¹³⁹

Les références à Modiano ne s'arrêtent pas ici. Raphaël pèse « quatre-vingt-dix kilos » et mesure « un mètre quatre-vingt-dix-huit » (PE p. 78) comme Modiano lui-même.¹⁴⁰ Il est placé dans un pensionnat (PE p. 74) comme l'était Modiano, qui se souvient particulièrement des dortoirs dont il ne garde pas que des bons souvenirs.¹⁴¹ La marquise demande à Raphaël s'il est « né à Boulogne-Billancourt ? » (PE p. 128), donc l'endroit natal de Patrick Modiano.¹⁴² Le faux passeport que Des Essarts reçoit de Raphaël indique la date de naissance avec « 30 juillet 194.. » (PE p. 23) – il s'agit là du jour de naissance de Modiano. Même les origines de Modiano se trouvent mélangées avec l'histoire de Raphaël : « À Salonique, berceau de ta famille, tu remarquas la même désolation » (PE p. 160). Nous savons que le grand-père de Modiano est né à Salonique, il s'agit donc d'une nouvelle référence à sa propre vie.¹⁴³ Modiano mentionne même l'éditeur de son premier texte, comme Raphaël dans l'histoire : « Un après-midi, nous frapperons le cœur battant à la porte de Gaston Gallimard » pour lui présenter ses premiers essais (PE p. 61).

D'une part, ces références autofictives ont pour fonction l'affrontement et la remise à neuf de l'auteur avec sa propre vie. Il s'agit de son première livre qu'il a rempli avec ses propres expériences. D'autre part, Modiano s'amuse en jouant à une sorte de cache-cache avec son lecteur qui peut trouver des informations sur lui entre les lignes. Néanmoins, le livre reste un texte hybride regroupant plusieurs genres littéraires.

¹³⁸ Cf. Modiano (2005), p. 35

¹³⁹ Cf. Cosnard (2010), p. 55.

¹⁴⁰ Cf. Edl (2010), p. 166.

¹⁴¹ Cf. Modiano (2005), p. 70f.

¹⁴² Cf. Blanckeman (2009), p. 175.

¹⁴³ Cf. Cosnard (2010), p. 15.

4.1.3. Les fonctions de la paratextualité

Par le premier paratexte du livre, Modiano rajoute encore un élément personnel qui renvoie à lui-même, ce qui renforce ainsi le caractère autofictif du livre. Il s'agit d'une **dédicace** : « Pour Rudy Modiano » (PE p. 9). Cette référence marque la transition entre l'architextualité (la création du genre « roman autofictif » par des renvois à la vie de l'auteur) et la paratextualité. Comme mentionné au début de ce travail, Rudy était le frère cadet de Modiano, mort à l'âge de neuf ans quand Modiano en avait onze. Pendant l'enfance chaotique de Modiano, Rudy fut la seule personne constante et proche dans le va-et-vient des gens dans l'appartement de ses parents. La mort de Rudy fut alors un grand choc pour Modiano, et il lui a donc dédié son premier livre et les livres suivants.¹⁴⁴ Ainsi, il veut garder son frère dans sa mémoire (c'est une sorte de travail de mémoire) et ne pas le faire oublier. Cette référence a plutôt une fonction personnelle pour l'auteur qu'une fonction pour le lecteur comme c'est souvent le cas dans le cadre d'une dédicace.

À part la dédicace, trois autres paratextes d'origines différentes entourent *La place de l'étoile*. Intéressons-nous d'abord à la **préface**. C'était la mère de Modiano qui a demandé à son ami Jean Cau de rédiger une préface pour *La place de l'étoile*¹⁴⁵ parce qu'il était un journaliste influent.¹⁴⁶ Ce paratexte a une longueur d'environ deux pages dont Cau fait une sorte d'avertissement au lecteur :

Ô lecteur, je te préviens que ce livre, comme un chat fou de douleur, va te bondir au visage et te griffer jusqu'au sang. De cet assaut tu porteras les marques et l'on dira, en voyant ton visage labouré : « Ce type-là a dû lire *La place de l'étoile*. Il n'est que de voir ses cicatrices. »¹⁴⁷

Il souligne aussi le fait que l'auteur Modiano est un jeune homme de vingt ans seulement, comme s'il s'agissait d'un génie précoce. Le but de ce pré-texte était de susciter la curiosité du public, pour mieux vendre le livre. De plus, la préface est annoncée par un autre paratexte juste après le titre (infratitulaire) à la première page, en majuscule : « PRÉFACE DE JEAN CAU ». L'importance d'avoir la préface d'une personnalité connue à l'époque devient ainsi encore plus évidente.

Ensuite, nous trouvons une citation d'une « histoire juive » **en exergue** :

¹⁴⁴ Cf. Cosnard (2010), p. 22f.

¹⁴⁵ Cf. Lecarme (2010), p. 94.

¹⁴⁶ Cf. Edl (2010), p. 163.

¹⁴⁷ Cau (1968), p. 3.

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.) (PE p. 11)

Le lecteur pense d'abord qu'il s'agit de la Place de l'Étoile située à Paris et du quartier général des divers organes de la Collaboration.¹⁴⁸ Mais en vérité, Modiano cache un double sens dans cette citation puisqu'il parle de l'étoile jaune juive. C'est à ce moment-là que le lecteur se rend compte que le titre est écrit en minuscule et non en majuscule, pour marquer la différence entre la Place historique et l'endroit où l'étoile jaune en tissu a été cousue. Par ce paratexte, Modiano pose indirectement la question de savoir où se trouve aujourd'hui la place de l'étoile : quelle est la place d'un Juif dans la France aujourd'hui ?¹⁴⁹ Et également : comment un Juif français peut-il vivre à Paris, cette ville « coupable » ?¹⁵⁰ Trouver son lieu et trouver son identité – l'histoire juive citée par Modiano s'inscrit dans cette problématique de Raphaël qui fait une série de métamorphoses pour trouver son identité.¹⁵¹ Les fonctions de ce paratexte sont donc de compléter la question juive, ainsi que de mieux impliquer le lecteur dans les sujets du livre et le rendre plus sensible aux allusions cachées et aux mots ou noms ayant un double sens dans l'histoire qui suit.

Un autre paratexte d'une demi-page existe depuis la deuxième édition du livre : « Le narrateur, Raphaël Schlemilovitch, est un héros halluciné. À travers lui, en trajets délirants, mille existences qui pourraient être les siennes passent et repassent dans une émouvante fantasmagorie [...] » (PE p. 7). C'est **une sorte d'explication** avant le début du récit, qui sert de clé pour mieux comprendre le livre. Ainsi, avant de lire, le lecteur sait déjà qui est le protagoniste, quel est son nom et qu'il va retrouver « des personnages réels ou fictifs [...] tournant follement dans l'espace et le temps » (PE p. 7), et cette connaissance aide sa lecture.

4.1.4. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité

Dans ce chapitre, nous allons présenter les différentes fonctions principales de l'inter- et de l'hypertextualité, dont nous en avons retenu sept. Nous verrons que Modiano fait des références notamment à **Céline**, **Rebatet**, **Sartre** et **Proust**, c'est pourquoi nous analyserons plus en détail ces auteurs et leurs ouvrages respectives, qui fonctionnent comme pré-textes pour Modiano. Ces écrivains ont des points communs ; ainsi, il s'agit des fameux auteurs français qui font partie de la littérature canonique à partir des années 20 et 30. Hormis Proust,

¹⁴⁸ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 184.

¹⁴⁹ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 14.

¹⁵⁰ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 184.

¹⁵¹ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 14.

mort en 1922, ils ont publié des textes (livres et articles) avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale, c'est-à-dire la période à laquelle Modiano se réfère dans *La place de l'étoile*. Cependant, leur position politique était une autre. Céline et Rebatet étaient féroce­ment antisémites contrairement à Sartre. Quant à Proust, il était entre les deux ; nous ne pouvons pas parler d'un antisémitisme de sa part mais il a pourtant nié ses origines juives. Dans l'analyse qui suit, nous verrons comment Modiano utilise les textes de ces écrivains, quelles fonctions ils ont dans le livre et quels effets sont produits au lecteur.

Parallèlement, Modiano exerce du « name-dropping » en citant beaucoup d'autres noms très connotés, comme Brasillach, Maurras, Drieu la Rochelle, Heine, Dreyfus, Kafka ou Freud. Ces derniers sont immédiatement reconnus par chaque lecteur, qui n'a pas besoin d'être un spécialiste de la culture française. Le lecteur est ainsi submergé par toutes ces personnes ; il reconnaît le contexte ou leur engagement politique (antisémite ou pas, juif ou pas) et il comprend que Modiano ne fait pas seulement des renvois intertextuels littéraires mais aussi historiques.

Il est également à noter que Modiano ne se limite pas aux penseurs français mais il mentionne aussi des personnes ayant une autre nationalité ou étant binational (comme Heine qui a quitté l'Allemagne pour la France). Ainsi, il souligne que les sujets qu'il évoque – la Deuxième Guerre mondiale, l'antisémitisme et l'identité juive – ne se limitaient pas à la France.

La dénonciation des auteurs antisémites

Nous commençons par les fonctions des références à Céline parce que l'influence de Céline sur *La place de l'étoile* est visible dès les premières pages du livre. **Louis-Ferdinand Céline** (1894–1961) était un écrivain français à caractère fortement antisémite, connu par son roman *Voyage au bout de la nuit* (1932) et son pamphlet *Bagatelles pour un massacre* (1937).¹⁵² L'intertextualité avec Céline se manifeste d'abord en imitant son style. Les premières lignes de *La place de l'étoile* ressemblent à la prose célinienne : des phrases sans syntaxe, avec des points de suspension, points d'exclamation, mais aussi des onomatopées et des interjections :

« ...Schlemilovitch ? ... Ah ! la moisissure des ghettos terriblement puante ! ... pâmoison chiotte ! ... Foutriquet prépuce ! ... arsouille libano-ganaque ! ... rantanplan ... Vlan ! ... Contemplez donc ce gigolo yiddish ... cet effréné empaffeur de petites Aryennes ! ... avorton infiniment négroïde ! ... cet Abyssin frénétique jeune nabab ! ... A l'aide ! qu'on l'étripe ... le châtre ! ... Délivrez le docteur d'un pareil spectacle ... qu'on le crucifie, nom de Dieu ! ... » (PE p. 14)

¹⁵² Cf. Autrand / Bersani (1970), p. 369.

Comparons ce paragraphe avec un extrait des *Bagatelles* (1937) de Céline :

« Il aime pas les Juifs Hitler, moi non plus ... Y a pas de quoi de frapper pour si peu ... C'est pas un crime qu'ils vous répugnent ... Je les répugne bien moi, intouchable ! ... Les Juifs à Jérusalem, un peu plus bas sur le Niger, ne me gênent pas ! ils me gênent pas du tout ! Je leur rends moi tout leur Congo ! toute leur Afrique ! ... Le Libéria, je la connais, leur République nègre, ça ressemble foutrement à Moscou. A un point que vous ne pourriez croire ... »¹⁵³

Tous les deux paragraphes contiennent des injures formulées par la même façon, en utilisant des phrases courtes et disloquées, des points d'exclamation et de suspension. Céline était très connu pour son « style à trous, le style dentelle »¹⁵⁴. Il a créé un certain rythme pour souligner ses propos antisémites, qui ressemblent ainsi à des insultes et des cris, renforcés par l'utilisation de points d'exclamations. En imitant Céline et en exagérant son style, Modiano se moque de lui et critique ainsi son antisémitisme.

À part l'imitation du style, Modiano fait apparaître un personnage dans son roman, qui fait référence au protagoniste du roman célinien *Voyage au bout de la nuit*. Modiano parle d'un « docteur Bardamu » et d'un pré-texte fictif qu'il a écrit, qui s'appelle *Bardamu démasqué* (PE p. 15). Il s'agit ici d'une référence au protagoniste Bardamu de Céline. Le livre de Céline est en effet fortement antisémite ; Céline exprime au travers de son personnage ses propres idées antisémites violentes, il masque ses idées derrière le protagoniste.¹⁵⁵ C'est pourquoi Modiano parle de *Bardamu démasqué* : Le docteur Bardamu dans *La place de l'étoile* personnifie Céline qui avait un diplôme de médecin. Modiano relève donc son identité, il le démasque.¹⁵⁶ En utilisant le pastiche et la parodie, Modiano veut dénoncer et mettre en accusation l'œuvre antisémite de Céline.

Modiano souligne l'allusion à Céline en citant trois autres romans : *Le Voyage de Bardamu*, une allusion au *Voyage au bout de la nuit* de Céline ; le livre fictif *Les Enfances de Louis-Ferdinand*, une allusion à Céline lui-même (PE p. 15) ; et le livre réel *Bagatelles pour un massacre* (PE p. 57). Modiano montre ainsi qu'il s'agit d'un écrivain célèbre qui a publié des nombreux ouvrages mais malgré tout, sa réussite littéraire ne le dédouane pas d'avoir été un homme fortement antisémite.

Par ailleurs, Modiano tourne en dérision la parole antisémite en incriminant Céline d'être juif lui-même. Raphaël dit que Céline est le plus grand écrivain juif de tous les temps (PE p. 15)

¹⁵³ Céline (1937) cité dans Autrand / Bersani (1970), p. 369.

¹⁵⁴ Autrand / Bersani (1970), p. 377.

¹⁵⁵ Cf. Autrand / Bersani (1970), p. 377.

¹⁵⁶ Cf. Lagarde / Michard (1973), p. 498.

ce qui est le summum de l'absurdité.¹⁵⁷ Nous assistons ici à un renversement des rôles qui met en valeur l'aspect satirique et ironique qui fait rire le lecteur parce que les clichés sont présentés d'une façon si exagérée qu'ils deviennent ridicules et absurdes. Parallèlement, c'est aussi le protagoniste qui va rire : à la fin du roman ce dernier est sauvé en tournant les choses en ridicule.¹⁵⁸ Rire sur les préjugés raciaux sauve le narrateur quand le commandant Bloch est en train de le tuer : « Je rassemble mes dernières forces. Un rire nerveux, malingre » (PE p. 208) – il ne meurt pas mais se réveille vivant. Le rire peut exprimer le fait que Raphaël, un Juif stigmatisé, ne peut plus pleurer ; les pleurs sont taris et il ne reste que le rire, qui exprime une tristesse et une douleur indicible.

Modiano utilise, à travers son protagoniste Raphaël, la même stratégie que pour se moquer d'un autre écrivain antisémite : **Lucien Rebatet** (1903–1972), l'auteur du pamphlet antisémite *Les Décombres* (1942). Dans *La place de l'étoile*, Modiano parle d'un certain Léon Rabatête (PE p. 13) et réfère ainsi à Lucien Rebatet. Nous pouvons aussi imaginer un effet acoustique pour le lecteur à cause du calembour créé avec ce nom de Rabat-Tête, qui veut dire baisser la tête. Dans *Les Décombres*, Rebatet écrit que les Juifs « n'avaient rien acquis que par le vol et la corruption »¹⁵⁹, qu'ils « savouraient toutes les délices, chair, vengeance, orgueil, pouvoir. Ils couchaient avec nos plus belles filles. [...] Ils tenaient dans leurs mains nos banques, les titres de nos bourgeois, les terres et les bêtes de nos paysans »¹⁶⁰. Nous trouvons des paraphrases délirantes¹⁶¹ de ce texte tout au début du roman : le personnage de Rabatête insulte Raphaël et les Juifs dans le journal fictif antisémite *Ici la France*. Il demande : « Jusqu'à quand faudra-t-il se laver perpétuellement les mains, à cause de la poisse juive ? » (PE p. 13) – ce qui est une référence à Rebatet qui parle du « microbe juif »¹⁶² et d'un « virus juif [...] Le bacille juif est prompt. Il s'attaquait à un corps singulièrement dégénéré : la tuberculose sur un vérolé »¹⁶³. Rebatet dessine ainsi l'image d'un peuple malsain. Modiano se réfère à cette idée, il reprend l'expression des « épilepsies juives » (PE p. 13).¹⁶⁴ Au niveau du style, il persifle le pamphlet de Rebatet en parlant comme lui et en jouant sur l'exagération. Ainsi, Rebatet, qui représente ce que Modiano veut caricaturer, est tourné en dérision et devient de fait, par le nom choisi, quelqu'un à la tête baissée, qui se sent inférieur et honteux de ses opinions. Cela apparaît en contraste avec le statut du Juif pendant la guerre, qui était

¹⁵⁷ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 16.

¹⁵⁸ Cf. Zard (2010), p. 78.

¹⁵⁹ Rebatet (1942), p. 60.

¹⁶⁰ Rebatet (1942), p. 59.

¹⁶¹ Cf. Lecarme (2010), p. 93.

¹⁶² Rebatet (1942), p. 335.

¹⁶³ Rebatet (1942), p. 330.

¹⁶⁴ Cf. Rebatet (1942), p. 249 et p. 342.

considéré comme un sous-homme. Il y a ici une inversion des rôles, et les références intertextuelles à Rebatet sont une sorte de revanche sur la persécution antisémite. Le style littéraire est burlesque, c'est-à-dire qu'un sujet grave est traité sur un ton léger.

La revanche illustrée par la caricature du discours de l'antisémite est pour Modiano une motivation personnelle. Ainsi, Modiano explique dans *Dora Bruder* qu'en se moquant des personnes littéraires et politiques antisémites, il peut « répondre à tous ces gens dont les insultes [l]'avaient blessé à cause de [son] père » (DB p. 71). Il veut donc répondre à la violence tragique par une violence ironique¹⁶⁵ pour rompre le silence et les tabous de son époque¹⁶⁶, pour se venger à la place de son père et d'autres victimes de la guerre. Nous reparlerons de cette autocitation dans le chapitre 4.2.4. de l'analyse de *Dora Bruder*.

Nous constatons ainsi que les nombreuses références intertextuelles aux auteurs antisémites Céline et Rebatet ont pour but de tourner leur discours en ridicule et de faire une sorte de revanche. Ceci est fait sous forme de parodie et de pastiche. Le lecteur est à la fois confronté à un style ironique et indigné par la violence des mots. En effet, Modiano introduit le sujet antisémite en plaçant des renvois à Céline et Rebatet en début de livre. Une fois cela fait, il continue d'explorer le sujet de l'antisémitisme en référençant les idées de Sartre dans *La place de l'étoile*.

Montrer les stéréotypes juifs et la réflexion sur l'antisémitisme

Modiano utilise un livre du grand philosophe et romancier français **Jean-Paul Sartre** (1905–1980) comme pré-texte omniprésent tout au long du livre, qui a comme fonction de souligner le sujet de l'antisémitisme. Il s'agit de *Réflexions sur la question juive* (1946) qui contient des réflexions de l'après-guerre sur la judéité. Modiano cite ce texte une fois par le titre complet, à la fin du livre (PE p. 209), mais il s'y réfère aussi par de nombreuses allusions dont nous allons présenter les plus importantes. Étant donnée la grande influence de ce texte, nous allons l'étudier de plus près pour mieux comprendre sa fonction de pré-texte pour Modiano.

Sartre divise les hommes en deux groupes : les authentiques et les inauthentiques.¹⁶⁷ Ces catégories s'appliquent aussi aux Juifs. Être inauthentique veut dire nier la condition de Juif ou essayer à y échapper. Un tel Juif veut, selon Sartre, s'assimiler et absorber « toutes les connaissances avec une avidité »¹⁶⁸. Raphaël fait partie de cette catégorie lorsqu'il dit de lui-même : « J'ai pris la résolution d'être un juif collaborateur » (PE p. 36) et qu'il commence à

¹⁶⁵ Cf. Blanckeman (2009), p. 63.

¹⁶⁶ Rosenman (2010), p. 33.

¹⁶⁷ Cf. Sartre (1954), p. 110.

¹⁶⁸ Sartre (1954), p. 118.

travailler pour le journal antisémite *Je suis partout* (PE p. 35) ; il veut donc oublier ses origines juives. Sartre continue à expliquer qu'un Juif veut « rompre tous les liens avec la communauté juive »¹⁶⁹ mais il ne peut pas couper ses racines d'une manière totale parce qu'il peut encore ressentir les humiliations que d'autres Juifs doivent supporter, ce que nous trouvons aussi dans le roman. Modiano fait un renvoi intertextuel à ce paradoxe du Juif antisémite décrit par Sartre dans le passage où Raphaël rencontre une femme juive polonaise, Tania Arcisewka (PE p. 42). Elle a peur devant la Gestapo et Raphaël comprend ses peurs, il veut la rassurer : « J'ai des amis haut placés. Je ne me contente pas des petits farceurs de la Collabo parisienne. Je tutoie Goering ; Hess, Goebbels et Heydrich me trouvent fort sympathique. Avec moi, elle ne risque rien » (PE p. 43). L'antisémitisme de Raphaël connaît donc ses limites ; Raphaël, un Juif inauthentique selon Sartre, se sent proche d'une autre personne juive, bien qu'il essaie de tout nier en ce qui concerne sa religion.

Une autre référence intertextuelle à Sartre peut être trouvée lorsque Raphaël se balade avec son père, et les gens se retournent après eux : « Le juif n'existerait pas si les goys ne daignaient lui prêter attention. Il faut donc attirer *leurs* regards au moyen d'étoffes bariolés » (PE p. 66).¹⁷⁰ Modiano fait référence à la phrase connue de Sartre qui a dit que « si le Juif n'existait pas, l'antisémite l'inventerait »¹⁷¹. Par cette allusion, Modiano prend position sur les réflexions et sur la judéité en critiquant l'idée de Sartre, que le Juif se définit uniquement par l'antisémite et sa négative. L'identité juive est beaucoup plus que cette réduction ; il ne faut pas nier l'héritage historique et intellectuel de la population juive.¹⁷² La critique de Modiano envers Sartre est confirmée dans la façon sarcastique avec laquelle il le surnomme : « Schweitzer de la Sarthe » (PE p. 209).

Dans deux autres phrases prononcées ironiquement par Raphaël, nous pouvons constater un renvoi à Sartre, qui réfute les allégations absurdes des antisémites¹⁷³ : « J'eus envie de répondre au proviseur que, malheureusement, j'étais juif. Par conséquent : toujours premier en classe » (PE p. 67) et « je suis JUIF. Par conséquent, seuls l'argent et la luxure m'intéressent » (PE p. 47). En effet, dans les *Réflexions sur la question juive*, Sartre critique l'ambivalence des antisémites qui se décrivent comme médiocres, et qui valorisent cette médiocrité jusqu'à une création d'une « élite des médiocres »¹⁷⁴ (c'est-à-dire qu'ils sont fiers d'être « ordinaires ») pendant que l'intelligence du Juif est considérée paradoxalement comme

¹⁶⁹ Sartre (1954), p. 129.

¹⁷⁰ Les « goyes » sont les Chrétiens (c'est Modiano qui souligne).

¹⁷¹ Sartre (1954), p. 14.

¹⁷² Cf. Decout (2011), p. 49.

¹⁷³ Cf. Sartre (1954), p. 22f.

¹⁷⁴ Sartre (1954), p. 26.

dangereuse. Par l'ironie, Modiano discrédite cette idéologie des antisémites, qui pensent que le Juif est intelligent et travailleur et, en même temps, dangereux.¹⁷⁵

Notons une dernière référence aux *Réflexions sur la question juive* qui se trouve dans les renvois à Maurice Sachs. **Maurice Sachs** (1906–1945) était un écrivain français juif qui avait collaboré avec les nazis. Dans le roman, il ressurgit avec son vrai nom, appelé Maurice ou Sachs. Il est décrit comme Juif ambivalent ayant des « mœurs douteuses » (PE p. 29). Raphaël fait la connaissance de ce personnage dans un bar à Genève où Sachs lui raconte qu'après sa prétendue disparition, il a fini par s'installer en Suisse. Il explique le fait qu'il a survécu à la Deuxième Guerre mondiale par son « endurance des rats » (PE p. 29), trait de caractère considéré typique pour des Juifs. Par cette phrase, Modiano joue avec les stéréotypes des Juifs, qui, eux, sont considérés comme tenaces. Modiano critique le fait que Sachs, juif lui-même, s'est adapté aux faits historiques, c'est-à-dire qu'il a refusé ses origines juives. Dans le roman, Modiano le laisse dire :

On oublie très vite ses origines, vous savez ! Un peu de souplesse, que diable ! On peut changer de peau à loisir ! De couleur ! Vive le caméléon ! Tenez je me fais chinois sur l'heure ! apache ! norvégien ! patagon ! Il suffit d'un tour de passe-passe ! Abracadabra ! (PE p. 42)

Il lui rapproche ainsi son comportement ambigu et inauthentique décrit par Sartre.¹⁷⁶ En outre, Modiano joue avec d'autres histoires autour de Sachs, rassemblées dans le livre *La Chasse à courre* (1949) que Modiano a sans doute lu puisque ce livre se trouvait dans l'appartement de ses parents. En fait, Sachs était un ami de la famille de Modiano, et il a vécu dans le même appartement, avant l'arrivée de la mère de Patrick.¹⁷⁷ Modiano fait référence aux rumeurs qui existent autour de la mort de Sachs et faisant Sachs raconter « ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition » (PE p. 28) parce que sa mort exacte reste inconnue.¹⁷⁸

À part le texte de Sartre, Modiano complète le sujet de la haine et les préjugés visant les Juifs par les antisémites par d'autres intertextes. Ainsi, il cite deux fois le poème *Dona Clara* de **Heinrich Heine** (1797–1856) et Modiano n'a pas choisi ce poète romantique du XIXe siècle par hasard. En effet, il s'agit d'un poète et polémiste qui s'est souvent engagé sur la politique de son époque. Dans son poème, cité entièrement dans *La place de l'étoile* (PE p. 40f), la fille d'un inquisiteur tombe amoureuse d'un chevalier dont elle ne sait ni le nom ni les origines. Elle s'adresse à lui et se plaint des Juifs qu'elle déteste comme des moustiques en été, et elle

¹⁷⁵ Cf. Sartre (1954), p. 25.

¹⁷⁶ Cf. Sartre (1954), p. 110.

¹⁷⁷ Cf. Cosnard (2010), p. 27.

¹⁷⁸ Il est probablement tué par un S. S. mais il se dit aussi qu'il aurait survécu. Cf. Cosnard (2010), p. 28f.

qualifie les Juifs de sales et maudits. En même temps, elle lui jure son amour. À la fin du poème, le chevalier révèle finalement qu'il est juif. Nous voyons que le simple fait d'être juif crée un conflit intérieur parce que les Juifs savent qu'il suffit de révéler leur identité pour être accusé.

Modiano nous rappelle aussi l'histoire politique d'**Alfred Dreyfus** (1859–1935) qui a dû rester en prison par le simple fait d'être juif, même après avoir prouvé qu'il était innocent. Dreyfus a été accusé d'avoir donné des informations secrètes à l'ennemi l'Allemagne.¹⁷⁹ La référence à Dreyfus est évidente pour le lecteur : non seulement son nom est mentionné plusieurs fois dans le livre, mais nous trouvons encore une allusion. L'article de journal que Raphaël a rédigé sur le nom de Jacob X est écrit dans le même style que l'article « J'accuse ... ! » d'Émile Zola (paru le 13 janvier 1898 dans le journal *L'Aurore*), une lettre ouverte qui parle de l'affaire Dreyfus.¹⁸⁰

Nous avons étudié la mise en avant du pré-texte *Les Réflexions* de Sartre pour traiter de la question juive, et cela tout au long du récit (rien que le nom Sartre ou Sarthre est mentionné onze fois). Les renvois sont présentés sous forme d'allusion ou de citation, parfois avec un ton ironique. Parallèlement, les références historiques à Maurice Sachs décorent ses propos parce qu'il est représenté comme ayant un comportement ambigu. Enfin, les stéréotypes juifs sont soulignés par les références aux poèmes de Heine et à l'affaire Dreyfus.

La représentation de l'intelligence juive et du savoir littéraire

En dehors de Céline, Rebatet et Sartre, Modiano fait souvent des renvois à beaucoup d'autres auteurs, intellectuels ou personnes connues, non-juifs et juifs. Parfois, il les présente dans une énumération en citant leurs noms, par exemple lorsque Raphaël impressionne le proviseur du lycée par son savoir :

Le proviseur s'étonna. Ignorait-il la vivacité, l'intelligence juives ? Oubliait-il que nous avions donné de très grands écrivains à la France : Montaigne, Racine, Saint-Simon, Sartre, Henry Bordeaux, René Bazin, Proust, Louis-Ferdinand Céline ... (PE p. 67)

La référence aux intellectuels de différentes positions a comme fonction de mélanger les catégories – mélanger les non-juifs et les juifs, les antisémites et ceux qui ne le sont pas, les bons et les mauvais, ... – avec un effet ironique et provocateur à destination du lecteur. Cet amalgame montre l'arbitraire de ces catégories, faites uniquement par l'homme. En outre, par la manière exagérée de mentionner des écrivains, Modiano exerce un certain « name-dropping » : le lecteur est abasourdi par la quantité de personnes énumérées.

¹⁷⁹ Cf. Zard (2010), p. 74.

¹⁸⁰ Cf. Zola (2012), p. 4. Zola y pointe tous les aspects « injustes » de l'affaire Dreyfus.

Une autre fonction du « name-dropping » peut se trouver à la fin du livre, dans la scène où Raphaël est arrêté à Tel-Aviv. La police l'enferme dans une cellule, fouille ses bagages, et trouve plusieurs livres des écrivains juifs (PE p. 172 et p. 183). Raphaël, juif, lit donc des textes des écrivains connus, et est ainsi présenté comme cultivé. En même temps, la citation des auteurs juifs montre que les Juifs sont capables de comprendre, de participer et de produire la littérature française, ce qui est contraire à ce que les antisémites pensent et affirment. Modiano se réfère ainsi à **Charles Maurras** (1868–1952), un écrivain royaliste d'extrême-droite et membre de *L'Action française*¹⁸¹, qui a dit qu' « un Juif sera toujours incapable de comprendre »¹⁸² des vers de Racine. Selon Maurras, seulement les Français non-juifs « possèdent »¹⁸³ Racine et ainsi toute la culture française, qui est en revanche inaccessible pour les Juifs, qui ne pourraient jamais s'assimiler et jamais devenir Français.¹⁸⁴ Quand Modiano cite des écrivains juifs, il veut donc montrer le contraire de l'opinion condamnatrice de Maurras : être juif ne remet pas en cause la connaissance et l'appréciation à sa juste valeur de la culture française.

Modiano mentionne l'opinion de Maurras aussi pendant la scène où Raphaël discute avec son camarade du lycée, Saint-Thibault :

Mon petit Saint-Thibault, votre arrière-grand-oncle Charles Maurras écrivait qu'on ne peut pas comprendre Mme de La Fayette ni Chamfort si on n'a pas labouré pendant mille ans la terre de France ! À mon tour de vous dire ceci, mon petit Saint-Thibault : il faut mille ans de pogroms, d'autodafés et de ghettos pour comprendre le moindre paragraphe de Marx ou de Bronstein ... (PE p. 83f)

Cette référence à Maurras apparaît alors à nouveau comme une contestation par rapport à son antisémitisme. Elle est en outre soulignée par le fait que Raphaël, juif, passe son temps à lire et à écrire, ce qui montre donc sa capacité littéraire.¹⁸⁵ Au cours du récit, le jeune homme écrit neuf textes : le pamphlet *Bardamu démasqué* contre Céline ; la *Psychanalyse de Dreyfus* ; le projet d'une biographie romancée de la marquise, *Du côté de Fougeire-Jusquiamés* ; un article dans la presse de gauche signé Jacob X ; deux études sur des écrivains collaborateurs, *Drieu et Sachs, où mènent les mauvais chemins* et *Drieu et Brasillach* ; une pièce de théâtre ; l'autocritique *Un juif aux champs* et finalement le texte *Schlemilovitch au pays des femmes*. Cette vaste production littéraire de Raphaël exprime sa capacité à produire de la littérature de toutes sortes et genres – bien qu'il soit un Juif. Il prouve ainsi que « l'intelligence juive » (PE

¹⁸¹ Mouvement nationaliste qui a lancé un journal antisémite en 1908, cf. Joly (2006), p. 695, et Edl (2010), p. 180.

¹⁸² Sartre (1954), p. 27.

¹⁸³ Sartre (1954), p. 28.

¹⁸⁴ Cf. Joly (2006), p. 710.

¹⁸⁵ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 18.

p. 67 et p. 185) existe, contrairement à ce que Maurras a constaté. D'ailleurs, les textes écrits par Raphaël et mentionnés dans *La place de l'étoile* n'existent pas réellement, il s'agit des pré-textes fictifs. Cependant, ils contiennent des allusions à des personnes réelles : Céline, Proust, Dreyfus, Sartre, Sachs, Drieu et Brasillach. Raphaël se réfère alors aux hommes connus de l'époque, et veut montrer sa connaissance. En ce qui concerne Modiano, il est impressionnant de voir son savoir littéraire à un si jeune âge (il a rédigé le livre en 1966 / 1967). Quant au lecteur, celui-ci est ici à nouveau confronté à une énumération de beaucoup de noms et se sent en quelque sorte « agressé » par cette « orgie » de références, comme Jean Cau l'a abordé dans la préface du livre. Le livre traite après tout des sujets durs (étant donné l'omniprésence du racisme) ; le jeu de Modiano avec l'intertextualité demande beaucoup d'attention et pourrait troubler le lecteur, le « griffer jusqu'au sang »¹⁸⁶.

Toutefois, Raphaël n'est pas seulement caractérisé par le fait qu'il est écrivain ou qu'il s'intéresse à la littérature, ce que nous allons voir dans le sous-chapitre qui suit.

Caractériser le protagoniste qui voyage à travers le temps et l'espace

Modiano n'a pas choisi le nom du protagoniste – Raphaël Schlemilovitch – par hasard mais l'a rempli avec plusieurs références intertextuelles. Ce sous-chapitre éclaircit les fonctions intertextuelles du **prénom** pendant que le sous-chapitre suivant analyse les fonctions du nom de famille. Nous avons choisi cette séparation parce que nom et prénom accomplissent des fonctions différentes.

Tout d'abord, le prénom fait référence au Saint Raphaël qui est le patron des voyageurs.¹⁸⁷ Comme l'archange Raphaël, le Raphaël de *La place de l'étoile* voyage. Ces voyages incluent différentes destinations et époques à travers le temps. En même temps, Modiano a utilisé le personnage de Barnabooth pour créer Raphaël, qui était le protagoniste du livre *A. O. Barnabooth* de Valery Larbaud (1881–1957). Dedans, Barnabooth est décrit comme un « grand patriote cosmopolite » qui fait des voyages autour du monde parce qu'il s'ennuie.¹⁸⁸ Par le choix de ce prénom, Modiano dessine le portrait de son protagoniste au travers de connotations qui sont facile à deviner pour un lecteur qui connaît les pré-textes mentionnés. Raphaël n'est ainsi pas un personnage autonome, ni une invention nouvelle ou originale mais un mélange de différents figures et concepts préexistants.

Les voyages de Raphaël sont exprimés par des changements spatiaux et un mélange de différentes couches temporelles, souvent soulignées par des références intertextuelles. Quant

¹⁸⁶ Cau (1968), p. 3.

¹⁸⁷ Cf. Edl (2010), p. 165.

¹⁸⁸ Cf. Edl (2010), p. 169f.

aux **changements d'endroits**, Raphaël habite d'abord en Suisse (à Lausanne et à Genève), puis à Paris, et enfin à Bordeaux ; il part en Haute Savoie et en Normandie avant de visiter Vienne et Tel-Aviv. Les changements de lieux sont effectués souvent sans transition ou d'une manière brusque. Ainsi, après le séjour à Genève, le lecteur retrouve Raphaël soudainement à Paris avec son père (PE p. 53). Mais le protagoniste s'imagine aussi être dans plusieurs lieux en même temps, et le lecteur observe un mélange des lieux¹⁸⁹ : « Tu quittas Vienne et visitas tes cousins de Trieste, les fabricants de cartes à jouer. Ensuite, un petit crochet par Budapest. Plus de cousins à Budapest. Liquidés. À Salonique, berceau de ta famille, tu remarquas la même désolation. [...] À Istanbul, tes cousines Sarah, Rachel, Dinah et Blanca fêtèrent le retour de l'enfant prodige » (PE p. 160).¹⁹⁰ Tous les lieux évoquent des associations au lecteur. Paris, Vienne et Tel-Aviv font des références à la Deuxième Guerre mondiale et à l'Occupation allemande : Paris est souvent présentée par la rue Lauriston, le centre de la Gestapo française ; Vienne réfère au pays natal de Hitler ; Tel-Aviv représente Israël et le retour de Raphaël à ses origines juives. Les voyages à la campagne pourraient exprimer la tentative de Raphaël de découvrir la France – non seulement les villes mais aussi le paysage – pour s'assimiler, pour devenir un « vrai » Français. En même temps, le fait que Raphaël est errant et sans *Heimat*, sans mère-patrie, nous rappelle la diaspora du peuple juif.

Parallèlement, Raphaël effectue des **voyages temporels** en faisant des sauts dans le temps, exprimés par des références intertextuelles. Ainsi, Raphaël raconte qu'il a « connu Robert Brasillach à l'École normale supérieure » et qu'ils ont passé leur jeunesse ensemble (« c'était notre jeunesse », PE p. 34). Robert Brasillach (1909–1945) était un auteur fasciste, représenté dans le livre comme tel. Brasillach était le chef rédacteur du journal antisémite *Je suis partout* et a travaillé pour le journal d'extrême-droite *L'Action française* ; les deux journaux sont cités directement dans *La place de l'étoile* (PE p. 35). L'école normale supérieure dont laquelle Raphaël parle, est un sujet dans *Notre Avant-Guerre* de Brasillach.¹⁹¹ Raphaël, qui est né après la guerre, ne peut pas se souvenir d'une enfance dans les années 30 et 40 avec Brasillach, il n'a simplement pas vécu ce passé.¹⁹² Cet amalgame du passé et du présent peut être constaté aussi lorsque Raphaël se souvient des habitudes de Charles Maurras. Adrien

¹⁸⁹ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 13.

¹⁹⁰ Modiano était probablement inspiré par le poème « Voyageur » d'Apollinaire (« Un soir, je descendis dans une auberge triste [...] l'on jouait aux cartes et toi, tu m'avais oublié »), qui ressemble au paragraphe cité non seulement par le contenu du thème de voyage et par l'usage du *tu*. Nous pouvons aussi voir le parallèle avec les cartes à jouer, ainsi que l'ambiance triste qui nous rappelle les mots « Trieste » et « désolation » chez Modiano, cf. <https://www.poetica.fr/poeme-4051/guillaume-apollinaire-le-voyageur/> [8.7.2018]. Modiano, qui a lu les livres de Georges Perec, l'a probablement imité en pastichant Apollinaire dans *Un homme qui dort*. Cf. Decout (2011), p. 58f.

¹⁹¹ Cf. Lecarme (2010), p. 93.

¹⁹² Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 19f.

Debigorre, le professeur de lettres, remarque que Raphaël n'aurait pas pu connaître cette personne : « Mais vous n'étiez pas né, Raphaël ! » (PE p. 81). En outre, Modiano mélange passé et présent par l'usage des temps du récit d'une façon illogique ; il utilise par exemple l'imparfait et le présent à l'intérieur d'un seul paragraphe : « C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. [...] Je relis une dernière fois l'article que me consacra Léon Rabatête » (PE p. 13). Ainsi, le lecteur a le sentiment que les événements du passé ne sont pas parachevés, ils continuent jusqu'au présent. Il ne doit jamais oublier le passé pour que l'histoire tragique ne se répète pas.

La discontinuité spatiale et temporelle rend le récit fragmentaire. Le lecteur se sent ainsi, comme le protagoniste, perdu et il a l'impression de poursuivre une histoire illogique comme dans un rêve. Raphaël est bouleversé, tout comme le sont les limites spatio-temporelles. Il représente ainsi l'éternel Juif qui est complètement déboussolé. Le but est de montrer que le cliché du Juif perdure à travers l'espace et le temps. Un cliché que le lecteur doit mettre en question puisque Modiano joue avec l'exagération et l'ironie.

Le rôle du père et le refus de ses origines

Par le choix du **nom de famille** Schlemilovitch, Modiano exprime deux références. La première référence est littéraire : Schlemilovitch fait d'abord allusion à la figure Schlemihl dans le roman *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) d'Adelbert von Chamisso (1781–1838), un écrivain aristocratique.¹⁹³ Schlemihl est une expression juive et veut dire le perdant, malheureux, malchanceux ; un homme maladroit. L'histoire de Chamisso est une histoire de déracinement. Dedans, le protagoniste Peter fait un pacte avec le diable, il lui vend son ombre mais perd son identité, et ainsi il devient un homme suivi par le diable. Raphaël aussi est hanté et sans racines, il ne comprend pas son identité, il essaie de la cacher et de la chercher à tour de rôle. Tout au long du texte, Modiano évoque donc la figure de Peter Schlemihl. Dans la dernière scène de *La place de l'étoile*, la scène du réveil, le parallèle est évident : quand Raphaël Schlemilovitch se réveille dans le cabinet du docteur Freud qui lui explique que les Juifs n'existent pas, nous voyons la référence à la scène de la *Wundersame Geschichte* où Peter Schlemihl se réveille dans un hôpital et les gens le prennent pour un Juif.¹⁹⁴ Enfin, c'est le titre même qui crée un lien entre les deux livres : l'histoire de Peter est *wundersam*, c'est-à-dire étrange, de même que l'histoire *hallucinante* de Raphaël (un adjectif utilisé par Jean Cau dans la préface).

¹⁹³ Cf. Zard (2010), p. 70.

¹⁹⁴ Cf. Zard (2010), p. 70.

Puis, le nom contient une filiation, et cette référence n'est pas seulement littéraire mais aussi historique. Schlemilovitch est le fils de quelqu'un parce que le suffixe *-ovitch* veut dire fils. Raphaël Schlemilovitch est alors le fils de Schlemihl¹⁹⁵, le fils d'un Juif. Mais Raphaël n'arrive pas à s'identifier à son père parce que ce dernier est une personne absente et ambiguë. C'est ici que la problématique du père commence, qui n'est pas seulement exprimée par le choix du nom. Regardons la scène finale de la pièce de théâtre que Raphaël écrit (un pré-texte fictif). Dedans, un père et son fils s'affrontent ; le fils fait partie de la Gestapo et veut tuer son père qui est la victime (PE p. 36). Cette partie contient la problématique de la filiation : c'est la haine qui lie le fils à son père.¹⁹⁶ Le père de Raphaël est une personne éloignée ; il se souvient seulement qu'il a *un* père en Amérique mais il ne parle pas de *son* père (PE p. 52). La haine du fils vient alors principalement du sentiment d'avoir été abandonné, d'avoir perdu ses origines. Parallèlement, Raphaël trouve que son père est un minable puisque son entreprise est en faillite. Il ne pourrait jamais être un exemple pour lui. Pour ces raisons, il le déteste et veut le tuer.¹⁹⁷ Ceci est aussi mis en avant par la citation d'un texte fictif que Raphaël a lu, s'appelant *Comment tuer votre père* (PE p. 59). Néanmoins, cet assassinat n'aura pas lieu dans le livre.

Le père peut aussi être retrouvé dans la figure du Charles Lévy-Vendôme. Certes, Modiano a emprunté le nom de la *Recherche du temps perdu* de Proust à la duchesse de Vendôme¹⁹⁸, mais il utilise ce nom probablement pour une autre raison : « Vendôme » peut en effet être une allusion à « fantôme », le fantôme du père disparu, parti en Amérique.¹⁹⁹ C'est un signal intertextuel visible à la fois pour le lecteur mais aussi pour les personnages eux-mêmes. En outre, Raphaël traverse avec son père la place Vendôme à Paris juste au moment où il se rappelle du livre *Comment tuer votre père*.²⁰⁰

Une allusion à un autre texte de Sartre, *Saint Genet comédien et martyr* (1952), complète la problématique du père.²⁰¹ Raphaël invente une histoire fictive d'un jeune homme, s'appelant Jacob X. Ce dernier publie une « Confession de Jacob X » dans un hebdomadaire parisien (PE p. 24), où il explique qu'il a été adopté par une famille catholique, et qu'il a appris très tard que sa famille biologique était juive, ce qui fut une surprise pour lui (PE p. 25f). En publiant cette confession dans le journal, une discussion éclate. Le personnage s'appelant Sartre dans

¹⁹⁵ Cf. Zard (2010), p. 70.

¹⁹⁶ Cf. Rosenman, (2010), p. 31.

¹⁹⁷ Cette scène du théâtre peut aussi être vue comme une référence au héros de la mythologie grecque, Œdipe, qui a tué son père. Cependant, nous trouvons cette comparaison surinterprétée. Cf. Petit (2008), p. 789.

¹⁹⁸ Cf. http://proust-personnages.fr/?page_id=1068 [4.4.2018]

¹⁹⁹ Cf. Zard (2010), p. 72.

²⁰⁰ Cf. Zard (2010), p. 72.

²⁰¹ Cf. Decout (2011), p. 49.

le roman, exprime ensuite sa position dans un article fictif s'appelant « Saint Jacob X, comédien et martyr ». Nous voyons l'allusion au pré-texte réel de Sartre, et pouvons ainsi l'interpréter comme une critique de Modiano envers Sartre, une critique sur la manière dont Sartre voit le judaïsme²⁰² (vu plus haut dans le sous-chapitre « Montrer les stéréotypes juifs et la réflexion sur l'antisémitisme »). Néanmoins, il nous apparaît plus important de classer ce pré-texte dans la fonction d'exprimer la problématique du père. En effet, il s'agit ici d'un scénario d'adoption²⁰³ qui ressurgit plusieurs fois dans *La place de l'étoile*. Raphaël veut être le « bon juif » (PE p. 33) de l'écrivain Robert Brasillach, c'est-à-dire le fils d'un non-juif, et le fils spirituel de son professeur Debigorre (PE p. 77). Il refuse son géniteur biologique et cherche être le fils d'un père plus accepté socialement.

Nous voyons donc que la problématique du père et le refus de ses origines juives sont présentes tout au long du livre, soulignées par plusieurs intertextes littéraires et historiques, notamment par le choix du nom Schlemilovitch et Lévy-Vendôme et l'usage des pré-textes fictifs (*Comment tuer votre père* et « Sait Jacob X »). Remarquons, dans le sous-chapitre qui suit, que le détournement de son père pousse Raphaël à chercher une nouvelle identité.

L'identification et la recherche d'une nouvelle identité

En refusant son père et ses racines, Raphaël doit trouver une nouvelle place dans la société. Pourtant, la recherche de sa nouvelle identité n'est pas sans conséquence. Ainsi, il se compare des fois avec **Franz Kafka** (1883–1924), un écrivain juif : « Ma tuberculose ? Ne l'avais-je pas volée à Franz Kafka ? » (PE p. 165), et d'autres fois il se présente comme Juif collaborateur, en travaillant par exemple pour le journal antisémite *Je suis partout* (PE p. 34f). En outre, il est prêt à tout pour être accepté par les antisémites : il s'imagine devenir « le plus grand proxénète du IIIe Reich [...], citoyen d'honneur du IIIe Reich, le Juif Indispensable » (PE p. 148), le « juif officiel du IIIe Reich » (PE p. 151) et l'amant d'Eva Braun (PE p. 148). Modiano utilise l'exagération et l'ironie pour présenter ces renvois intertextuels. Bien que la question de l'identité soit un sujet compliqué, il provoque des sentiments ambivalents chez le lecteur, qui a du mal à saisir le comportement changeant de Raphaël tout au long du récit.

Néanmoins, nous trouvons une personne à qui Raphaël s'identifie de manière plus conséquente : l'écrivain français **Marcel Proust** (1871–1922), connu pour son œuvre *À la recherche du temps perdu*. Ses sujets principaux sont la mémoire, l'oubli, le temps et le passé, les mêmes sujets que Modiano traite dans son œuvre.²⁰⁴ Dans *La place de l'étoile*, Modiano

²⁰² Cf. Brydon (2010), p. 369.

²⁰³ Cf. Zard (2010), p. 74.

²⁰⁴ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 11.

fait d'un côté des références à Proust même, pour montrer qu'il est une sorte de modèle pour Raphaël. De l'autre, il imite le contenu et la structure de *La Recherche* dans plusieurs passages. Nous allons donc étudier ces constats plus en détail.

Tout d'abord, nous pouvons constater une allusion à Proust quand Raphaël évoque son enfance (PE p. 17f), une enfance qui « baigne dans la même atmosphère luxueuse et décadente, dans la même société mondaine que celle de Proust »²⁰⁵. Parallèlement, certains lieux de la vie de Proust sont mentionnés, par exemple Combray (PE p. 55), la ville fictive dans *La Recherche*.²⁰⁶ Ensuite, le narrateur constate : « Pour ma part, j'ai décidé de devenir le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis Ferdinand Céline » (PE p. 39). C'est une ambition démesurée de Raphaël qui se trouve également chez le narrateur proustien.²⁰⁷ Pour le lecteur, elle a un effet ironique. En même temps, Modiano fait dans cette phrase une allusion à l'idée que la France a connu en même temps un écrivain « Juif snob » comme Proust et un écrivain fortement antisémite comme Céline.²⁰⁸ « Juif snob » parce que Proust est considéré comme « Juif inauthentique » puisqu'il a essayé de nier ses origines et a cherché à s'assimiler.²⁰⁹ Par le pastiche, Modiano veut donc critiquer cette assimilation de Proust. Proust restera toujours un écrivain juif quoi qu'il fasse.

Plus tard, dans le chapitre du séjour chez la Fougeire-Jusquiamés, nous voyons que Raphaël imite Proust explicitement : il est en train de recopier *Du côté de chez Swann* (un tome de *La recherche*) en écrivant son texte *Du côté de Fougeire-Jusquiamés*. Le titre du livre et son auteur sont ici cités directement, et même la marquise demande à Raphaël s'il se prend pour Marcel Proust (PE p. 129). Dans ce chapitre, Raphaël essaie en fait de cacher ses origines juives et de faire la cour au grand monde.²¹⁰ Cela est, encore une fois, une référence à Proust qui, en tant que Juif, a voulu s'assimiler à la communauté non-juive. À part cela, Modiano a inventé une famille aristocratique (les Fougeire-Jusquiamés) comme Proust l'a fait (les Guermantes), et il a copié de la *Recherche* la scène d'église qui se retrouve dans *La place de l'étoile*, quand Raphaël fait la connaissance de la marquise. Nous trouvons ici la même description du vitrail, des yeux et du regard (PE p. 121–124)²¹¹ mais Modiano va encore plus loin en rajoutant des citations directes dans cette scène, presque mot par mot, seulement légèrement modifiées :

²⁰⁵ Schulte Nordholt (2005), p. 17.

²⁰⁶ Cf. Lagarde / Michard (1973), p. 219.

²⁰⁷ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 18.

²⁰⁸ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 15.

²⁰⁹ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 21.

²¹⁰ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 13.

²¹¹ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 22.

« Quelle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Jusquiamès, la descendante d'Aliénor d'Aquitaine, que j'ai devant moi ! [...] Glorieux dès avant Charlemagne, les Jusquiamès avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux. La marquise de Fougeire-Jusquiamès descend d'Aliénor d'Aquitaine. Elle ne connaît ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici. » (PE p. 122)

Dans l'original, Proust a écrit les mêmes phrases, juste « Guermantes » au lieu de « Jusquiamès » ; « Geneviève de Brabant » au lieu d' « Aliénor d'Aquitaine » ; et « la duchesse de Guermantes » au lieu de « la marquise de Jusquiamès ». ²¹² Ainsi, tout le chapitre qui se déroule en Normandie pastiche le roman de Proust ce qui crée un effet de moquerie. En effet, les citations ne s'insèrent pas de manière homogène dans le texte et leur introduction dans le contexte de Raphaël éveillent l'attention du lecteur. Dans ce passage normand, Raphaël se comporte différemment et cela met en lumière la problématique de recherche d'identité. Raphaël veut bien prendre une autre identité mais il ne peut pas être Proust ; il peut seulement jouer une sorte de comédie, prendre un nouveau rôle, imiter quelqu'un mais rester lui-même – son « vrai moi » pourrait être toujours découvert par les autres. ²¹³

Enfin, dans les scènes vers la fin du roman, Proust surgit à nouveau mais ici, l'identification de Raphaël avec lui est différente. Les policiers israéliens commencent à appeler Raphaël Marcel Proust (PE p. 174), et le narrateur conseille au lecteur : « Lisez donc Proust, cela vaut mieux » (PE p. 201). Ce sont alors les autres qui projettent l'image du Juif (du Proust) sur Raphaël, il ne prend pas cette identité lui-même comme dans l'histoire avant. Raphaël est donc devenu la proie des autres. ²¹⁴ Pour souligner cette protection d'une identité à quelqu'un d'autre, Modiano donne le nom Elias Bloch à un des membres de la Gestapo israélienne (PE p. 172). C'est également une référence à Proust parce que Bloch était un personnage juif de la *Recherche du temps perdu* ²¹⁵, qui s'est assimilé et voulait prendre un nom de famille non-juif. ²¹⁶ Dans *La place de l'étoile*, Modiano continue l'assimilation de Bloch, et en fait une « hyper-assimilation » : Bloch fait partie des gestapistes israéliens et agit contre les Juifs.

Nous avons ainsi vu le rapport étroit entre le livre de Modiano et l'œuvre de Proust. Les références intertextuelles (sous forme d'allusions, citations et pastiches) à cet écrivain sont évidentes tout au long du récit. Seul le nom Proust a 23 occurrences. Proust et *La Recherche* servent comme modèle pour le protagoniste de *La place de l'étoile* qui s'identifie avec le

²¹² Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 22.

²¹³ Malgré ses tentatives de devenir un autre, Raphaël connaît lui-même cette vérité : il restera un « misérable petit juif apatride » qui ne pourra jamais devenir Marcel Proust (PE p. 55).

²¹⁴ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 29.

²¹⁵ Cf. http://proust-personnages.fr/?page_id=398 [4.4.2018]

²¹⁶ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 27.

grand écrivain. En même temps, par le pastiche, Modiano prend position en critiquant le fait que Proust a voulu s'assimiler à la communauté non-juive.

Réécritures pour tempérer l'effet

Pour finir le chapitre des fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité, nous allons discuter le fait que *La place de l'étoile* a été retravaillé plusieurs fois, ce qui a un impact sur la quantité et la qualité intertextuelle du livre.

Jacques Lecarme, un professeur de littérature française, s'est consacré à la présentation des versions du livre dans son article « Quatre versions de *La place de l'étoile* (1968–2000) ». ²¹⁷ Le but de ces corrections et suppressions était de désamorcer l'histoire violente, comme le constate Lecarme. La réécriture du livre « correspond à un changement de l'opinion publique mais aussi de la communauté intellectuelle en France » ²¹⁸. Il est devenu peu acceptable de parler du sujet de la persécution des Juifs par la parodie. En outre, la loi Gayssot de 1972 (adapté en 1990) ²¹⁹ contre le racisme et l'antisémitisme est entrée en vigueur. Regardons l'exemple suivant, un passage que nous trouvons dans *La place de l'étoile* du 1968 :

Mon père avait compris que le sexe détermine souvent les opinions politiques. Après la Libération, tourna casaque. Il transforma le château en bordel pour femmes. Les intellectuelles de gauche affluèrent. Elles réclamaient du nègre, de l'Arabe, du juif, du prolétaire ! Simone et Marguerite étaient les plus enragées. (PE 1968 p. 95)

C'est un passage qui fait référence à Simone de Beauvoir et à Marguerite Duras. Il était complètement supprimé parce qu'il n'est pas seulement antisémite mais peut être interprété comme misogyne et sexiste. ²²⁰ En plus, les auteurs de gauche sont attaqués et la référence est trop évidente pour que le blasphème soit couvert par la parodie.

Enfin, il est possible que l'éditeur, Robert Gallimard, ait contribué à la décision de supprimer ou modifier certains passages. Il s'est rendu compte que la sortie du roman en livre de poche aiderait à un élargissement du lectorat et rendrait le roman encore plus connu ; et il voulait éviter des problèmes avec la nouvelle clientèle. Ainsi, la référence intertextuelle de l'*Avant-Guerre* de Brasillach, où Claude Roy est décrit comme « benjamin blond et bouclé de *Je suis partout* » (PE 1968 p. 24), n'apparaît plus dans les versions récentes. Cette phrase insinue le soupçon que l'écrivain Claude Roy (1915–1997) a collaboré avec les nazis. C'est vrai que Roy a travaillé pour le journal *Je suis partout* mais il a quitté l'hebdomadaire quand ce dernier

²¹⁷ Lecarme (2010), p. 87–109.

²¹⁸ Lecarme (2010), p. 88.

²¹⁹ Cf. <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000532990&categorieLien=id> [10.4.2018]

²²⁰ Cf. Lecarme (2010), p. 99.

est devenu trop violent, pour rejoindre les *Lettres françaises* clandestine. Roy a aussi été édité chez Gallimard ; de là la décision de l'éditeur de supprimer la référence à Roy.²²¹

La préface du Jean Cau a été supprimée aussi, en 1975. Après avoir obtenu le prix Roger Nimier, *La place de l'étoile* connaissait de plus en plus de public, et une préface d'un personnage connu est devenue superflue. En plus, Cau s'était orienté de plus en plus vers la droite et son style était trop violent. Modiano dénonce dans son livre les auteurs de droite ; avoir une préface d'un auteur de cette position politique semblait alors contradictoire et ne pouvait plus être toléré.²²²

Il y a donc, dans les réécritures, moins d'intertextualité que dans la version originale. D'autres renvois, facilement découvert par le lecteur des années 60 et 70, ne peuvent probablement plus être reconnus par le lecteur d'aujourd'hui. C'est-à-dire que l'intertextualité de *La place de l'étoile* a diminué par le fait que certaines citations étaient supprimées mais, parallèlement, elle continue encore à diminuer à cause du fait que le lecteur d'aujourd'hui reconnaît de moins en moins les renvois. Il n'a plus les mêmes connotations avec la Deuxième Guerre mondiale et ses acteurs que le lecteur des générations d'avant ; les affaires et débats de cette époque-là sont pour lui tout simplement plus lointaines et moins prégnantes. Cependant, l'intertextualité demande toujours une lecture adéquate sinon elle ne produit aucun effet. C'est aussi la raison pour laquelle des sortes d'explications ont été rajoutées aux éditions plus récentes, comme un résumé au début du livre ou une postface avec des commentaires, pour que le lecteur comprenne les citations et allusions (c'est par exemple le cas dans la version allemande de 2010)²²³ afin de saisir la richesse du livre.

4.1.5. L'intensité de l'intertextualité

La découverte des différentes fonctions de l'intertextualité dans les chapitres précédents, illustrées par plusieurs exemples, nous permet maintenant de constater l'intensité de l'intertextualité dans *La place de l'étoile*. Pour pouvoir le faire, nous allons regarder les critères quantitatifs et qualitatifs de l'intensité des références selon le modèle de Pfister et Broich (cf. le chapitre 2.1.4. de ce travail).

Quant aux critères **quantitatifs**, *La place de l'étoile* contient un grand nombre d'éléments intertextuels. Jean Cau parle dans la dédicace de la première édition du livre d'un « carnaval d'influences littéraires »²²⁴ et Elisabeth Edl, la traductrice du texte français vers l'allemand,

²²¹ Cf. Lecarme (2010), p. 96.

²²² Cf. Lecarme (2010), p. 94f.

²²³ Cf. Edl (2010), p. 163–190.

²²⁴ Cau (1968), p. 4.

constate également qu'elle a dû d'abord déchiffrer des nombreuses références pour pouvoir en faire la traduction. Il est quasiment impossible de dire le nombre exact des intertextes que Modiano a intégré au livre mais nous estimons d'être confrontés à au moins de 55 différents intertextes d'une grande densité : presque sur chaque page il se trouve une citation, une allusion ou un pastiche. En ce qui concerne le nombre et la densité de pré-textes, nous trouvons plus que 35 pré-textes ou renvois à des personnages réels. Modiano utilise parfois le même pré-texte deux ou trois fois ; les pré-textes de Céline, Proust et Sartre sont utilisés six fois en moyenne. Les pré-textes sont tous réels, sauf les références aux textes écrits de Raphaël, et au journal *Ici la France* (PE p. 13) : ces derniers ont des pré-textes fictifs (c'est-à-dire inventés par Modiano).

Intéressons-nous maintenant aux critères **qualitatifs**, tout d'abord à la référentialité. Elle aide à savoir si les caractéristiques du pré-texte ainsi que le contexte original du pré-texte sont mentionnées. Dans le livre, nous trouvons les deux. D'un côté, quelques citations sont marquées fortement. Le narrateur dit par exemple qu'« il y avait de beaux vers chez Spire » (PE p. 40) et cite ensuite un poème d'André Spire, marqué par une typographie différente. Il fait de même avec le poème de Heinrich Heine, dont il cite quelques vers en italique, rajoutant que « vers l'est on rencontre de plus fortes personnalités : Henri Heine » (PE p. 40). Ainsi, Modiano donne le contexte original de la citation, et il montre l'objet original de la citation : ces poèmes illustrent les préjugés contre les Juifs. D'autres références pourtant, s'intègrent harmonieusement dans le texte, sans montrer la caractéristique de la citation, ce qui veut dire que leur référentialité est moins forte. Quand Raphaël rencontre ses camarades au lycée, deux garçons lui parlent politique. L'un de lui dit que « le juif, d'ailleurs, ça n'existait pas, c'était une invention des Aryens » (PE p. 75). Après notre analyse des fonctions de l'intertextualité, nous savons que Modiano se réfère très souvent à Sartre et son texte *Réflexions sur la question juive*. Cette opinion du garçon mentionné est à nouveau une référence à Sartre qui a émis la thèse que les Juifs existaient seulement dans le regard de l'autre. Pourtant, la référence est complètement intégrée dans le nouveau texte, et le contexte original ou l'objet (le but) du pré-texte sont effacés. Il s'agit donc d'un exemple pour montrer que la référentialité selon Pfister et Broich n'est pas toujours donnée.

Pour le deuxième critère, la communicativité, il s'agit de savoir si l'auteur et le lecteur se rendent compte de l'intertextualité. Dans *La place de l'étoile*, la plupart des citations sont faciles à découvrir pour le lecteur, ce qui était prévu par l'auteur. Modiano utilise des différentes typographies pour les marquer, ou les mets entre guillemets. Les citations ont une grande communicativité parce que la connaissance des pré-textes est indispensable pour

comprendre le sens, le contenu. Modiano mentionne par exemple les journaux antisémites *Je suis partout* et *Action française* (PE p. 35). Il les met en une typographie en italiques pour que le lecteur le perçoive facilement. Il veut que le lecteur comprenne qu'il s'agit des vrais journaux. Donc, quand Modiano fait travailler le Juif Raphaël pour des journaux antisémites, il tourne cela en dérision, et pour comprendre ce jeu, il faut connaître la référence. Un autre exemple est la référence à Céline, lorsque Raphaël, au début de l'histoire, découvre des insultes sur lui dans un journal : « dans le même journal, le docteur Bardamu éruçait sur mon compte » (PE p. 13). Cet intertexte peut être découvert seulement par un lecteur connaissant le livre de Céline. Mais Modiano rajoute plus tard dans le texte la citation du titre du livre *Bagatelles pour un massacre* (PE p. 57 et p. 58) et il mentionne le nom de Céline ; c'est pourquoi même si le lecteur ne perçoit pas tout de suite la référence de la première page, il la découvre vite après, et il peut ainsi comprendre ce que Modiano voulait exprimer.

Nous trouvons aussi le troisième critère, l'autoréflexivité, dans le livre. Dans le paragraphe suivant, nous ne sommes pas seulement confrontés à des références intertextuelles mais la référence même est thématifiée :

Scott Fitzgerald a parlé mieux que je ne saurais le faire de ces « parties » où le crépuscule est trop tendre, trop vifs les éclats de rire et le scintillement des lumières pour présager rien de bon. Je vous recommande donc de lire cet écrivain et vous aurez une idée exacte des fêtes de mon adolescence. À la rigueur, lisez *Fermina Marquez* de Larbaud. (PE p. 20)

Raphaël décrit son adolescence excessive et donne deux exemples, des textes de Scott Fitzgerald et de Valery Larbaud, pour illustrer ses propos. Il conseille au lecteur de les lire pour mieux les comprendre. La référence intertextuelle n'est donc pas seulement marquée mais l'usage de l'intertextualité est aussi thématifié et justifié : le narrateur explique que les pré-textes de Fitzgerald et de Larbaud, qu'il cite, peuvent mieux dépeindre son adolescence que lui – ce pourquoi il se réfère à eux.

Au niveau de la structuralité, le quatrième critère selon Pfister, c'est Céline qui est un modèle pour Modiano. Quand Modiano fait la référence aux textes de Céline, aux premières pages de *La place de l'étoile*, les pré-textes sont intégrés syntagmatiquement dans le métatexte. De même l'œuvre *À la recherche de temps perdu* de Proust ; elle sert Modiano comme pré-texte pour décrire la scène à l'église, qui influence la syntaxe du métatexte.

Par contre, le degré du cinquième critère, celui de la sélectivité est faible puisque les références intertextuelles ne sont pas souvent ponctuelles. Modiano fait plus de références à des auteurs ou à des livres entiers qu'à un seul paragraphe ou une partie concrète et limitée. Il

se réfère notamment aux « grands maîtres » de la littérature française les plus importants pour lui²²⁵ (Proust et Céline) et à Sartre, et il se moque des écrivains antisémites ou juifs en général, souvent juste en citant leurs livres ou noms, sans utiliser des citations ponctuelles.

Enfin, le sixième critère est celui de la dialogicité. Elle est très présente dans *La place de l'étoile* parce que le pré-texte est souvent placé dans un nouveau contexte de signification. En parodiant des pré-textes, en tournant le sens original en dérision, Modiano crée ainsi une tension entre le pré-texte et le métatexte. L'intertextualité est donc intense.

Comme l'étude sur la graduation de l'intertextualité vient de montrer, *La place de l'étoile* est hautement intertextuel. Modiano est conscient du caractère intertextuel de son livre ; cette particularité est indispensable pour comprendre son contenu. L'intertextualité a une fonction clairement significative. Elle n'est pas seulement un accessoire mais une caractéristique essentielle pour le contenu du livre et sa structure. Sans l'intertextualité, ce livre n'existerait pas ; les références sont très nombreuses et sont présentes de manière très dense. Le livre est ainsi une sorte de collage de textes et de personnes historiques et littéraires. Les citations, allusions, pastiches et parodies font la substance du livre, et le ton souvent ironique et sarcastique de Modiano rajoute un élément ludique à la lecture.

4.2. Analyse de *Dora Bruder*

Dora Bruder (1997) contient divers renvois intertextuels : d'un côté, des références littéraires – des citations des livres et écrivains – et de l'autre, des références historiques – Modiano se réfère aux extraits de registres des autorités, aux articles de journaux, aux documents et rapports officiels, et à des photographies réelles. Nous présentons d'abord la structure et le contenu du livre, puis nous ferons l'analyse de l'architextualité, de l'inter- / hypertextualité et de l'autotextualité. Enfin nous serons capables de révéler l'intensité de l'intertextualité.

4.2.1. Présentation de la structure et du contenu

Dora Bruder est la vraie histoire d'une jeune fille juive morte pendant la Deuxième Guerre mondiale. Modiano essaie de reconstruire la vie de cette personne qui lui est inconnue. Avec *Des inconnues* (1999) et *La Petite Bijou* (2001), *Dora Bruder* fait ainsi partie de la trilogie des inconnus.²²⁶

Le livre est partagé en 28 chapitres non énumérés. Modiano mélange dans le récit de multiples couches temporelles : la période de la Seconde Guerre mondiale (pendant laquelle

²²⁵ Cf. Schulte Nordholt (2005), p. 14.

²²⁶ Cf. Böhm (2008), p. 235.

Dora et son père Albert Modiano ont vécu), le temps de sa propre enfance et adolescence, les années où il a commencé d'effectuer des recherches sur Dora, et le présent (le moment de la rédaction du livre).²²⁷

L'histoire commence en 1988, quand le narrateur (Patrick Modiano) découvre un avis de recherche dans un journal parisien, *Paris Soir*, datant du 31 décembre 1941. Une jeune fille, Dora Bruder, est recherchée. Le destin de Dora occupe le narrateur, et il décide de reconstituer sa vie. C'est le début d'une longue recherche. Il demande d'abord à la mairie et ensuite au Procureur de la République d'obtenir l'acte de naissance de Dora. Dedans, il trouve également des informations sur ses parents, Ernest et Cécile Bruder, dont il essaie de recomposer les vies. Par une nièce d'Ernest Bruder, le narrateur recueille des informations supplémentaires. Ainsi, il comprend qu'Ernest Bruder était originaire de Vienne, et Cécile Burdej était de Budapest. Les deux ont fait connaissance à Paris et ont habité dans un hôtel Boulevard Ornano, à côté d'un cinéma.

Les parents inscrivent Dora en mai 1940, à l'âge de 14 ans, dans le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie à la Rue de Picpus, dirigée par les Sœurs des Écoles chrétiennes de la Miséricorde. Le narrateur soupçonne que la raison était que leur chambre à Ornano était devenue trop petite pour trois personnes, mais aussi, pour cacher Dora.

Plus tard en 1940, à la suite d'une nouvelle loi, Ernest Bruder, en tant que Juif, doit déclarer sa femme et lui-même au commissariat. Il ne déclare pas sa fille Dora, internée à l'école.

Fin 1941, Dora fait une première fugue. Son père met l'avis de recherche dans les journaux, en prenant un risque puisqu'il ne l'a pas déclarée en tant que juive l'année d'avant. Par ce fait, il est interrogé par la police, où il subsiste une main courante dans le cahier du commissariat, que le narrateur a trouvé. Ernest Bruder est arrêté peu après, en mars 1942, et emmené au camp de Drancy (Île-de-France).

Grâce à une autre main courante du commissariat, le narrateur découvre que Dora, après sa fugue, est retournée chez sa mère en avril 1942. Cependant, il n'arrive pas à savoir ce que Dora a fait entre cette première fugue en décembre 1941, et son retour à la maison en avril 1942. Après cette date, elle a dû faire encore une ou plusieurs autres fugues étant donné qu'après d'un fichier de juin 1942, Dora a été rendu à sa mère le 15 juin de cette année-là. Seulement deux jours après, le 17 juin 1942, Dora est déportée aux Tourelles. Deux mois plus tard, elle est transférée à Drancy où elle retrouve son père. En septembre 1942, Ernest et Dora Bruder sont déportés et morts à Auschwitz. La mère de Dora meurt à Auschwitz peu après.

²²⁷ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 532.

Tout au long de l'histoire, des éléments autobiographiques de Modiano-narrateur complètent le récit, ainsi que des histoires d'autres hommes et femmes juifs qui ont perdu leur vie dans les années 40.

Nous avons ainsi présenté le contenu et la structure du livre, ce qui nous permettra de mieux mettre en relief les fonctions archi-, inter- et autotextuelles.

4.2.2. Les fonctions de l'architextualité

Nous commençons par la présentation des fonctions de l'architextualité parce qu'elles nous aident à classer le livre, avant de parler d'autres références intertextuelles.

Les opinions autour de la classification de *Dora Bruder* dans un certain genre littéraire diffèrent jusqu'au présent. Un paratexte infratitulaire (par exemple « biographie », « roman » ou « récit ») qui indiquerait le genre juste après le titre, manque. Ce sont des éléments intertextuels – des citations de documents réels et de faits historiques – qui font osciller le livre entre plusieurs genres. Surtout à la parution de l'édition originale, qui a été enveloppée par un bandeau de couverture sur lequel la date et le lieu de naissance de Dora ont été indiqués, les critiques ont jugé le livre comme une **biographie**. Ce paratexte était une sorte de preuve de l'authenticité du personnage réel Dora.²²⁸ Pourtant, le *je*-narrateur Modiano rajoute en même temps beaucoup de détails sur sa propre vie, et il mélange le tout dans un style romanesque, ce qui crée une sorte d'**autofiction** (ou roman autofictif). Les critiques n'y s'accordent pas non plus : Pour Annelies Schulte Nordholt, *Dora Bruder* n'est pas une autofiction puisque le style est « trop » romanesque, et il ne s'y trouve aucun fait inventé, c'est-à-dire aucune fiction.²²⁹ Pour Dervila Cooke par contre, les images ou métaphores prises d'autres textes fictifs de Modiano rajoutent à ce livre « biographique » un style fictif, et elle parle donc d'une **biofiction**.²³⁰ Une biofiction est une biographie (la vie d'une personne racontée par quelqu'un d'autre) mélangée avec des éléments fictifs.

Il nous semble important de souligner que *Dora Bruder* est plus qu'une biographie bien recherchée et que le côté autofictif occupe une place importante. Ainsi, contrairement à une biographie « classique », Modiano ne donne pas ou pas tout de suite la source des informations qu'il a trouvées et il utilise des expressions comme « d'après ce qu'on m'a dit » (DB p. 40) ou « j'ai appris que » (DB p. 60). L'intérêt pour Modiano d'écrire sur Dora Bruder n'était pas de reconstruire une simple documentation biographique mais a une autre raison : il s'est senti proche d'elle parce qu'il trouvait des points communs avec elle. Il a vécu dans les

²²⁸ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 94.

²²⁹ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 99.

²³⁰ Cf. Cooke (2005), p. 290.

mêmes rues de Paris, il a fait des fugues comme Dora l'a fait, il trouve qu'ils ont le même caractère rebelle et souffrent tous les deux d'une solitude²³¹ et d'un emprisonnement dans des internats.²³² Ainsi, il cite l'extrait du registre de l'internat de Dora, qu'il a trouvé : « Date et motif de sortie : 14 décembre 1941. Suite de fugue » (DB p. 36 et p. 55), et à la reconstruction des circonstances de cette première fugue de Dora, Modiano rajoute sa propre adolescence pendant lequel il avait fait des fugues en hiver lui aussi (DB p. 57 et p. 77f). Modiano s'identifie alors avec Dora.²³³ Par ces comparaisons et le rajout des épisodes de sa propre vie, le livre devient partiellement autofictif. En plus, *Bruder* veut dire *frère* en allemand, et c'est une sorte de fraternité que Modiano éprouve pour Dora. Il écrit alors un livre sur Dora, combiné avec sa force d'imagination et de rêves²³⁴ et le mélange avec sa propre expérience, en parlant des choses qui lient les deux.

Modiano se sent lié à Dora également à travers son père, Albert Modiano. Lorsqu'il cite indirectement la note du transfert de Dora du camp des Tourelles à celui de Drancy – « sur la fiche il était indiqué qu'elle venait du camp des Tourelles. Ce 13 août 1942 » (DB p. 60) –, il fait une comparaison avec l'arrestation de son père en 1942 (DB p. 62) qui a pu échapper à la police. Modiano se demande alors si Dora et son père se sont croisés à ce moment-là. Il mélange ici l'histoire de son père avec celle de Dora, et essaie ainsi de s'identifier à eux mais aussi de reconstruire la vie de son père pour mieux le comprendre. Par cette assimilation du père à Dora, Modiano commence à accepter la conduite d'Albert Modiano, qui a travaillé au marché noir et qui a collaboré avec les nazis. Il comprend qu'il était aussi une victime et qu'il voulait pour survivre (DB p. 64). Ainsi, Modiano se solidarise avec son père et légitime son comportement.²³⁵

Nous avons donc observé qu'il s'agit d'un livre hybride qui reste très difficile à classer. Golsan et Higgins proposent qu'il faille parler d'un mélange de trois genres pour le classer, qui sont l'**autobiographie**, la **vraie histoire** et le **texte littéraire** (fictif) : « In absence of any of these discourses, the story of Dora could not be retrieved and told »²³⁶. Nous remarquons que « l'autobiographie » peut être remplacée par **roman autofictif** puisque Modiano ne raconte pas sa vie d'une manière complète mais il rajoute seulement quelques éléments autobiographiques dans le récit, comme nous venons de montrer dans le paragraphe précédent. Golsan et Higgins constatent donc que Modiano réunit le travail d'un historien (il

²³¹ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 108.

²³² Cf. Cooke (2005), p. 288.

²³³ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 105.

²³⁴ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 529.

²³⁵ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 109.

²³⁶ Golsan / Higgins (2007), p. 322.

parle des Juifs morts ou poursuites pendant la Seconde Guerre mondiale, notamment de Dora Bruder), d'un écrivain de nouvelles romanesque (par son style littéraire et son imagination) et d'un autobiographe (il raconte des épisodes de sa propre vie). Ceci rend le livre riche, varié, unique.

4.2.3. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité

Dans ce chapitre, nous allons présenter et analyser les différentes fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité. Nous avons détecté quatre fonctions principales qui sont présentées avec leur(s) pré-texte(s) et auteur(s) et leur contexte respectif. Deux pré-textes apparaissent de manière évidente dans le texte : il s'agit de la reconstruction de l'enfance similaire à celle de Georges Perec et de la lutte contre l'oubli comme Serge Klarsfeld. Parallèlement, *Dora Bruder* contient des citations de documents et de photographies réels qui permettent de reconstituer le passé et le destin tragique de la jeune fille et d'autres victimes de l'époque (la période de l'Occupation allemande en France). Nous verrons que Modiano lie les uns aux autres par beaucoup de coïncidences.

La reconstruction d'une enfance

W ou le souvenir d'enfance de l'écrivain français Georges Perec (1936–1982), paru en 1975, est un des livres qui a fortement inspiré Modiano. À l'intérieur de ce texte, deux récits sont mélangés ; l'un parle du personnage fictif Gaspard Winckler, l'autre de la vie de Georges Perec. Nous allons regarder dans ce sous-chapitre les parallèles avec *Dora Bruder* et leur lien intertextuel.

Tout d'abord, *W ou le souvenir d'enfance* et *Dora Bruder* ont le même sujet principal : ils parlent d'une enfance inconnue pour le narrateur. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec essaie à reconstruire sa propre enfance dont il a perdu la mémoire, comme Modiano le fait pour Dora. Plus concrètement, il s'agit de la reconstruction de la vie d'un enfant juif (Perec-enfant dans l'un et Dora dans l'autre).²³⁷

Après, tous les deux récits ont deux protagonistes : ici le personnage Gaspard Winckler et le *je*-autobiographique ; là Dora et le *je*-narrateur-enquêteur qui est Modiano lui-même. Ainsi, ils sont tous les deux difficile à classer puisqu'ils contiennent une alternance entre autobiographie / autofiction et biographie.²³⁸

En même temps, les personnages partagent le même destin : celui de la disparition. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler disparaît en tant qu'enfant et adulte mais ce sont

²³⁷ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 118.

²³⁸ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 117.

aussi sa mère et une partie de sa famille qui disparaissent. Dora Bruder disparaît en faisant des fugues et par sa déportation à la fin, comme c'était le cas pour ses parents et des nombreux Juifs parisiens.²³⁹ Pour lutter contre la disparition, contre le vide et le blanc que les gens partis laissent derrière eux, les deux auteurs s'attachent aux lieux : Perec décrit minutieusement les lieux de son enfance qu'il ignore ; Modiano décrit les lieux pour se plonger dans le passé et pour le reconstruire.²⁴⁰

Un autre parallèle se retrouve en regardant la stratégie intertextuelle que Perec et Modiano appliquent. En effet, ils utilisent dans leurs récits un grand nombre de documents et de photos comme pré-textes.²⁴¹ Schulte Nordholt constate un « parallélisme frappant dans la nature des documents sur lesquels ils se basent pour en tirer les rudiments de l'histoire de leur protagoniste et des parents de celui-ci (ou de celle-ci, dans le cas de Dora) »²⁴². Ce qui est encore plus étonnant, c'est que Perec et Modiano n'utilisent pas seulement les mêmes sortes de pré-textes mais que le contenu de ces pré-textes contient des similarités. Regardons deux exemples. Premièrement, les actes de naissance cités dans *Dora Bruder* (DB p. 18f)²⁴³ et *W ou le souvenir d'enfance* : nous voyons que les deux personnes sont nées à la même heure (neuf heures du soir) avec presque exactement dix ans de différence (Georges Perec *1936 – Dora Bruder *1926), et que pour toutes les deux, la déclaration de la naissance à la mairie était faite par une autre personne que le père.²⁴⁴ Deuxièmement, il existe également un lien entre la mère de Dora et celle de Perec. Quand Modiano raconte dans *Dora Bruder* la déportation de la mère de Dora à Auschwitz, la date qu'il mentionne est la même que Perec mentionne dans *W ou le souvenir d'enfance* pour raconter la mort de sa mère à lui. En fait, la mère de Dora et la mère de Perec ont été déportées à Auschwitz par le même convoi, le même jour, le 11 février 1943. De plus, elles portent le même prénom : Cécile.²⁴⁵

Le lien intertextuel entre *Dora Bruder* et *W ou le souvenir d'enfance* se renforce dans les scènes qui se jouent à Vienne puisqu'elles montrent encore un parallèle, comme le constate Dervila Cooke.²⁴⁶ Modiano découvre que le père de Dora, Ernest Bruder, est né à Vienne, et à cette occasion, il rajoute que lui-même a séjourné à Vienne en 1965, à la Taubstummengasse (DB p. 21). Traduit en français, la ruelle de « Taubstummen » est la ruelle des sourds et muets. Nous pouvons remarquer une allusion à *W ou le souvenir d'enfance* ici, puisque

²³⁹ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 118f.

²⁴⁰ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 119.

²⁴¹ Cf. p. ex. Perec (1993), p. 41f.

²⁴² Schulte Nordholt (2008), p. 120.

²⁴³ Nous analyserons les documents et photos plus en détail dans les sous-chapitres suivants.

²⁴⁴ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 121.

²⁴⁵ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 123.

²⁴⁶ Cf. Cooke (2005), p. 291.

l'enfant dans la première partie de *W ou le souvenir d'enfance* est sourd-muet. Il y a donc caché dans tous les deux textes cette idée « des sourds et muets ».

Pourtant, Modiano n'a pas dit explicitement qu'il a utilisé *W ou le souvenir d'enfance* comme pré-texte mais les critiques s'y accordent.²⁴⁷ Les correspondances sont trop évidentes pour qu'il puisse s'agir d'une simple coïncidence. *Dora Bruder* et *W ou le souvenir d'enfance* traitent les mêmes sujets de la reconstruction d'enfance et de la disparition, ils contiennent de multiples éléments autobiographiques et montrent la même structure textuelle. Modiano et Perec introduisent tous les deux des documents et photos décrites dans leurs livres, et donnent des descriptions minutieuses des lieux. En outre, les parallèles entre Modiano et Perec ne se limitent pas à ces deux textes mais peuvent être trouvés dans toutes leurs œuvres, puisqu'ils partagent le même intérêt pour la mémoire, l'identité, le passé et la période de l'Occupation.

La lutte contre l'oubli

Hormis *W ou le souvenir d'enfance*, deux autres livres ont fortement inspirés Modiano et fonctionnent comme pré-textes pour *Dora Bruder*. Il s'agit des *Mémoriaux* et du *Mémorial des Enfants* de l'historien Serge Klarsfeld (*1935) où les parents de Dora et Dora elle-même – à partir de la deuxième édition – sont mentionnés.²⁴⁸ Ce sont des livres qui nomment les personnes déportées et mortes pendant la Seconde Guerre mondiale, leur date de naissance ainsi que la date et le numéro du train dans lequel ils ont été déportés. Dans *Dora Bruder*, Modiano ne mentionne nulle part le nom de Klarsfeld ou les *Mémoriaux* en citant la source explicitement. Pourtant, en écoutant des interviews de Modiano – qui sont des épitextes, c'est-à-dire une forme de paratexte du livre – nous nous rendons compte qu'il souligne lui-même l'importance de Klarsfeld pour sa rédaction du roman : « D'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait »²⁴⁹. Dans cet épitexte nous trouvons donc l'explication des motivations de Modiano qui l'ont conduit à rédiger *Dora Bruder*.

En fait, la recherche de Modiano a commencé en 1978 à la parution du premier *Mémorial* de Klarsfeld, *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France* que Modiano a lu et qui l'a beaucoup touché. Dix ans plus tard, en 1988, Modiano est tombé sur un avis de recherche dans le journal *Paris Soir* du 31 décembre 1941, qu'il citera entièrement plus tard dans son roman :

²⁴⁷ Cf. Morris (2006), p. 277.

²⁴⁸ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 94.

²⁴⁹ Modiano (1994) cité dans Morris (2006), p. 279.

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, 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. » (DB p. 7)

Modiano a été tenté par l'idée de rechercher la vie des victimes du régime nazi, et a consulté *Le Mémorial* de Klarsfeld pour chercher Dora. Il y trouve alors son nom, celui de ses parents, et la date et le numéro des convois qui les ont déportés à Auschwitz. Pourtant, dans cette édition du *Mémorial* du 1978, la date de naissance de Dora manque parce que Klarsfeld l'ignorait. Quand ce dernier a publié en 1994 *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Dora n'y figure pas – puisque Klarsfeld ne savait pas qu'elle faisait partie de la catégorie enfant.²⁵⁰ À ce moment-là, Modiano a commencé son enquête sur Dora, et son livre sur elle. Dedans, Modiano en tant que *je*-narrateur raconte ses efforts pour retrouver des indices de la jeune fille. Il cite exactement de nombreux extraits de lettres et fiches qu'il a reçues pendant sa recherche. Regardons par exemple l'acte de naissance de Dora, que Modiano a pu retrouver, cité entièrement dans le livre :

« Le vingt-cinq février mil neuf cent vingt-six, vingt et une heures dix, est née, rue Santerre 15, Dora, de sexe féminin, de Ernest Bruder né à Vienne (Autriche) le vingt et un mai mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf, manœuvre, et de Cécile Burdej, née à Budapest (Hongrie) le dix-sept avril mil neuf cent sept, sans profession, son épouse, domiciliés à Sevran (Seine-et-Oise) avenue Liégeard 2. [...] » (DB p. 18f)

Modiano a transféré les informations se trouvant dedans à Klarsfeld, ce qui a permis à ce dernier de rajouter le nom de Dora dans la deuxième édition du *Mémorial des enfants* : Dora y figure avec sa date de naissance. À partir de ce moment-là, nous savons que Modiano et Klarsfeld étaient en contact pour s'échanger des informations et des photographies à propos de Dora.²⁵¹ Quand Modiano parle par exemple de la « liste de leurs noms » (DB p. 137 ; les noms des enfants cherchés par la police), il s'agit d'une liste qu'il a reçue de Klarsfeld.²⁵² De même lorsque Modiano dit qu' « un ami a trouvé [...] ce document » (DB p. 101), cet ami est à nouveau Klarsfeld, qui a trouvé le pré-texte mentionné. Leur intérêt pour les victimes de la Shoah, leur « besoin » de retracer la biographie de certaines d'elles, lie l'un à l'autre. Nous pouvons alors constater que non seulement les livres de Klarsfeld et Modiano (le *Mémorial* et *Dora Bruder*) ont un lien intertextuel, mais aussi qu'il existe des paratextes – lettres, interviews – qui créent un lien entre les deux auteurs. Ces épitextes-paratextes de *Dora Bruder* ne sont pas insérés dans le livre (comme cela serait le cas d'une dédicace ou préface)

²⁵⁰ Cf. Morris (2006), p. 280.

²⁵¹ Cf. Morris (2006), p. 280f.

²⁵² Cf. Morris (2006), p. 283.

mais ils se trouvent en dehors. Ils ne sont pas indispensables pour la lecture, c'est-à-dire que le lecteur n'a pas besoin d'eux pour comprendre le contenu du livre. Cependant, en analysant une œuvre, ils aident à découvrir sa genèse et son contexte.²⁵³

Parmi les indices trouvés, Modiano n'a pas seulement reconstruit le passé de Dora mais aussi celui de ses parents. Dans l'extrait cité ci-dessus, Modiano a pu comprendre l'origine d'Ernest et Cécile Bruder. Dans les chapitres qui suivent cette citation, il a essayé de noter toutes les informations qu'il a pu trouver sur les parents. Il note ainsi dans le livre : « J'avais lu son nom, BRUDER DORA [...] au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. *Vienne. Apatride* » (DB p. 54). Modiano garde ici la typographie comme dans le *Mémorial*, les majuscules et les caractères italiques.²⁵⁴ Pourtant, il n'est pas clair qu'il s'agisse d'une citation pour un lecteur qui ne connaît pas le *Mémorial*. Pour d'autres faits historiques que Modiano a trouvés, il donne leur source ; pour les citations du *Mémorial*, ce n'est pas le cas. Quel est ici l'effet recherché ? Schulte Nordholt explique que « la référence explicite à Klarsfeld eût trop enfreint la liberté du romancier, en limitant son texte à un compte rendu d'enquête sur un sujet »²⁵⁵. Modiano a voulu rédiger un récit dont le narrateur découvre et présente les documents comme un détective. Il ne voulait pas simplement présenter les informations biographiques et leurs sources. Ainsi, *Dora Bruder* s'inscrit dans l'œuvre de Modiano comme un modèle de travail du protagoniste.²⁵⁶

Modiano complète sa recherche sur Dora et ses parents par la citation d'**une lettre entière**, écrite au camp de Drancy par un certain Robert Tartakovsky, adressée à sa famille (DB p. 121–127, c'est le chapitre 24 entier). La lettre remplit presque six pages du livre mais le lecteur ne reçoit aucune explication quant au choix de la présence de cette lettre dans le texte. Pourtant, nous avons découvert que, par cette écriture, Modiano montre à quoi ressemblait la vie dans le camp de Drancy, sans utiliser ses propres mots mais en laissant parler une victime.²⁵⁷ Il veut donner une telle description parce que Drancy c'est le camp où Dora sera déportée, ce que Modiano raconte quelques pages après la citation de la lettre, à la fin du livre. La lettre lui sert ainsi comme exemple paradigmatique du destin d'un Juif interné.

Par la documentation de la vie de Dora et les informations trouvées sur la famille Bruder – insérées dans le livre par des citations – Modiano a fait un véritable travail de lutte contre

²⁵³ La correspondance entre Modiano et Klarsfeld est reproduite dans le cahier de *L'Herne* consacré à Modiano, cf. Guidée / Heck (2012), p. 178–186.

²⁵⁴ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 96.

²⁵⁵ Schulte Nordholt (2008), p. 97.

²⁵⁶ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 97.

²⁵⁷ Cf. Morris (2006), p. 275.

l'oubli et une reconstruction du passé. Nous avons vu que pour cela, il cite des documents réels, des extraits de registres et actes de police tout au long du livre. Cependant, le sentiment de l'insuffisance reste chez l'auteur : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit » (DB p. 42). L'insuffisance est métaphorique pour tout le travail autour de l'oubli et de la mémoire.²⁵⁸ Et ce travail ne sera jamais terminé, selon les mots de Klarsfeld.²⁵⁹

Au-delà des renvois aux différents pré-textes *écrits*, Modiano utilise également des *photos* pour compléter les sujets du passé et de la lutte contre l'oubli.

Raviver la mémoire par des photographies

Comme des documents réels datant d'une autre époque, des photographies pourraient nous aider à reconstruire le passé et à raviver notre mémoire d'une manière visuelle. Dans *Dora Bruder*, nous trouvons beaucoup de photos avec cette fonction. Pourtant, elles ne sont pas reproduites mais *décrites*. Il s'agit donc des images écrites, des images en prose,²⁶⁰ c'est-à-dire de l'ekphrasis, un phénomène intertextuel de mélange de deux médias (l'écriture et la photographie dans ce cas-là ; voir le chapitre 2.1.6. de ce travail). Les prises de vue existent réellement mais en tant que lecteurs nous avons seulement accès à leur description textuelle, qui est une sorte de citation. *Dora Bruder* contient deux passages où Modiano décrit des photographies de Dora et de sa famille (DB p. 31ff et p. 90f) et d'autres passages où des photographies d'autres personnes sont racontées (DB p. 108). Nous allons détailler dans ce chapitre **les images de Dora et de sa famille** parce qu'elles sont importantes pour l'atmosphère du récit. Il est à noter que l'utilisation de descriptions de photos n'est pas une stratégie nouvelle de Modiano mais que cette stratégie a une place centrale dans *Dora Bruder*.

Nous savons qu'il était important pour Modiano de voir le visage de Dora, c'est pourquoi il n'a pas cessé non seulement de chercher des documents à son sujet, mais également des clichés la représentant.²⁶¹ Modiano ne cite pas la source de photos dans *Dora Bruder* mais nous la connaissons grâce aux correspondances de Modiano avec Serge Klarsfeld, l'auteur des *Mémoriaux* : c'était Klarsfeld qui a donné certaines photos à Modiano. Parallèlement, il a trouvé une photo sur une tombe au cimetière de Bagneux, près de Paris, et a pu récupérer la photo originale grâce à une cousine de Dora.²⁶²

²⁵⁸ Cf. Viart (2010), p. 67.

²⁵⁹ Cf. Morris (2006), p. 285.

²⁶⁰ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 524.

²⁶¹ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 529.

²⁶² Cf. Morris (2006), p. 282.

Les premières photographies décrites dans le livre sont **huit portraits-photos** qui datent de l'avant-guerre. Le paragraphe est inséré dans le récit sans transition, Modiano le commence simplement par « quelques photos de cette époque » (DB p. 31). En fait, il en parle après avoir découvert de nouvelles informations sur la famille de Dora mais ces informations restent très vagues et hypothétiques. Lorsqu'il présente ensuite les photos qu'il a trouvées, il fait une sorte de substitution à des données concrètes absentes.²⁶³ Plus tard dans le récit, **une seule autre photographie** est présentée, prise pendant la guerre, probablement en 1941 ou début de 1942. Ce paragraphe est aussi inséré dans le récit sans transition, annoncé par les mots : « j'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora » (DB p. 90). Modiano suppose que cette photo est « sans doute la dernière qui a été prise d'elle » (DB p. 90), prise avant sa deuxième fugue et donc avant son arrestation. Pour Modiano, qui fait une véritable interprétation de ce cliché, cela est souligné par le fait que la jupe bleu marine pourrait être celle de l'annonce de *France Soir*. Cette photo marque alors dans le livre la transition entre la vie de Dora et sa disparition. Après ce paragraphe, Modiano raconte le destin tragique d'autres personnes mortes pendant la Deuxième Guerre mondiale, et par la suite, les fugues de Dora, son transfert aux Tourelles, sa déportation à Drancy et à Auschwitz, en 1942.

Modiano décrit les images avec son propre regard par sa prose, en exprimant son point de vue, sa manière de voir et de comprendre les clichés. À travers le récit de Modiano, nous n'avons pas seulement une idée de ce à quoi ressemble le cliché que le lecteur ne voit pas, mais aussi un sentiment de son atmosphère puisque Modiano rajoute son interprétation : « Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi » (DB p. 91). Nous sommes ici confrontés à une description écrite d'une photographie (ekphrasis) qui permet à Modiano de continuer le style du récit sans être interrompu par des images reproduites. Modiano peut ainsi « contrôler » l'effet qu'il veut créer. En regardant une prise de vue, c'est toujours le spectateur qui fait une interprétation ; en lisant les lignes que Modiano a écrites concernant les photos, nous apprenons uniquement ce que Modiano perçoit. Un certain sentiment est alors produit chez le lecteur, en lisant :

Une photo avec leur fille Dora. Ils sont assis, Dora debout entre eux : elle n'a pas plus de deux ans. Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. [...] Une autre photo, prise dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour [...] Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. (DB p. 32)

²⁶³ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 531.

Nous observons le style sobre et neutre de Modiano, qui provoque un sentiment de vertige chez le lecteur²⁶⁴ que l'auteur n'aurait pas pu produire en montrant les photos. Nous nous sentions en quelque sorte perdus, nous ne trouvons pas d'ordre dans une telle liste écrite comme un seul bloc, sans mot de liaison, sans paragraphe. L'absence fréquente des verbes (« une photo de Dora. [...] une autre photo de Dora [...] ») fait également naître un sentiment d'oubli.²⁶⁵ Modiano veut ici souligner que le passé qu'il essaie de reconstruire restera flou²⁶⁶, flou comme tout ce que Modiano sait sur la vie de Dora puisqu'il ignore beaucoup de choses, malgré ses recherches. Dora est une fugitive, quelques détails de sa vie sont clairs pour Modiano, d'autres restent pour toujours obscures. En outre, la platitude avec laquelle Modiano cite les photos, crée un effet de généralisation du drame de la famille Bruder. Il ne décrit pas dans les détails les visages de Dora et ses parents mais fait la description dans un style monotone et neutre qui contraste avec le style du reste du récit. Ainsi, les photos deviennent des photos « neutres », non spécifiques et généralisées, qui peuvent appartenir à toutes les victimes de la Shoah.²⁶⁷

Néanmoins, les photographies de la famille Bruder montrent des personnes concrètes. Elles sont ainsi une preuve que quelque chose a bel et bien existé, dans un espace et temps précis, comme Roland Barthes a déjà constaté :

Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été », ou encore : l'Intraitable.²⁶⁸ [...] Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été ».²⁶⁹

Oui, Dora a vécu réellement, elle a été là. En même temps, Modiano utilise le présent pour décrire les images, ce qui apporte un effet très actuel. Le passé devient « présentifié ».²⁷⁰ La référence à Barthes se complète ainsi de sa conception, à savoir que la photographie se trouve entre la vie et la mort ; les photos montrent Dora vivante même si elle ne l'est plus.

Malgré le fait que les citations-descriptions des photos sont importantes pour le récit, le livre existe avec des photos reproduites ; c'est dans les versions américaines et japonaises que le récit est complété par des images. Regardons la version américaine de l'année 1999. Sur la page de garde, il existe une photo décrite par Modiano dans le texte, quand le *je*-narrateur regarde des photos de la famille Bruder :

²⁶⁴ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 531.

²⁶⁵ Cf. Sperti (2012), p. 4.

²⁶⁶ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 532.

²⁶⁷ Cf. Sperti (2012), p. 7f.

²⁶⁸ Barthes (1980), p. 120 (c'est Barthes qui souligne).

²⁶⁹ Barthes (1980), p. 176 (c'est Barthes qui souligne).

²⁷⁰ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 531.

Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l’objectif : d’abord Dora et sa mère toutes deux en chemisier blanc, et Ernest Bruder, en veste et cravate. (DB p. 32f)

Le choix de montrer cette photo sur la page de garde change le statut du livre. Le livre hybride regroupant plusieurs genres, est transformé en un texte qui met l’accent sur l’aspect biographique. Nous voyons ainsi le champ de tensions entre l’aspect documentaire et la littérarité du texte (« Literarizität »), qui change en rajoutant les photos. La version japonaise va encore plus loin que la version américaine, en publiant dans le livre même d’autres photos décrites par Modiano, et pas seulement sur la page de garde. Schulte Nordholt suppose que voir les photographies décrites est un besoin du lecteur, parce que l’enquête de Modiano incite le lecteur à faire pareil, à s’intéresser à Dora et à chercher à voir ces clichés.²⁷¹

Peut-être Modiano a-t-il voulu respecter la vie de la famille Bruder en ne publiant pas les photos.²⁷² Il dit à la fin du récit que la fugue de Dora reste mystérieuse, et qu’il faut respecter ce secret ainsi que le secret de toute sa vie. Par son style neutre, il garde la distance vis-à-vis les personnes décrites sur les photos.²⁷³

Enfin, l’absence de photos réelles dans le livre souligne la disparition, l’absence, l’oubli en général ; une absence que Modiano veut exprimer dans la plupart de ses romans.²⁷⁴ Il souligne cela avec la citation d’une plaque fixée sur le mur de l’ancienne caserne des Tourelles : « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier » (DB p. 130). Modiano ne montre alors pas de photo mais les met en relief de manière narrative.²⁷⁵

Après avoir analysé la reconstruction du passé de Dora au travers de textes et de photos, Modiano effectue aussi une re-mémorisation d’autres victimes, en trouvant des similitudes et coïncidences entre elles et Dora, ou elles et lui-même.

Montrer des coïncidences frappantes avec d’autres écrivains

Dans le livre, Modiano ne parle pas seulement de la famille Bruder mais il complète le récit par ce qu’il sait ou ce qu’il trouve sur d’autres personnes mortes pendant la Deuxième Guerre mondiale, en utilisant l’intertextualité. En faisant cela, il trouve beaucoup de coïncidences entre la vie de Dora et celle des victimes de l’époque ; et il constate aussi des liens entre lui-

²⁷¹ Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 527.

²⁷² Cf. Schulte Nordholt (2012), p. 538.

²⁷³ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 127.

²⁷⁴ Cf. Sperti (2012), p. 3.

²⁷⁵ Cf. Sperti (2012), p. 3.

même et les victimes. Les coïncidences concernent le fait qu'ils partagent le même destin tragique, ou qu'ils ont fréquentés les mêmes lieux ou ont exercé des mêmes métiers.

Nous trouvons trois parties intertextuelles dans *Dora Bruder* qui parlent des coïncidences frappantes, des liens ou des points communs entre les personnes mentionnées. Il s'agit des petites anecdotes contenant des citations directes ou indirectes, parfois de quelques lignes, parfois de la longueur d'un paragraphe. La plupart d'elles sont insérées au milieu ou dans la deuxième moitié du récit (étant donné que les tout premiers chapitres sont consacrés entièrement à la reconstruction du passé de la famille Bruder).

Commençons par la coïncidence que Modiano raconte au chapitre 10, en insérant **un pré-texte de l'écrivain Victor Hugo** (1802–1885), qui a lieu dans les mêmes rues parisiennes. Ainsi, Modiano raconte que les parents de Dora ne l'ont pas déclarée dans les commissariats comme une ordonnance de l'octobre 1940 le voulait (DB p. 47). Modiano suppose ensuite qu'ils ont voulu éviter d'attirer l'attention sur elle, elle qui logeait dans une « zone franche » au pensionnat de Saint-Cœur-de-Marie. En cherchant cet endroit sur un plan parisien, Modiano se rappelle soudainement d'une scène des *Misérables* (1862) de Victor Hugo (des livres cinquième et sixième) qui joue également à Paris. Il s'agit de la scène de « la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus » (DB p. 51). C'est une citation ponctuelle mais pourtant éminente à laquelle Modiano consacre deux pages entières. Les personnages Cosette et Jean traversaient dans cette scène d'abord les vraies rues du Paris réel pour échapper à Javert et à ses policiers, mais « brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus » (DB p. 51). Les deux personnages se réfugient ensuite dans le jardin d'un couvent, inventé par Victor Hugo. Ce lieu décrit par l'auteur rappelle Modiano l'internat de Dora, et il découvre qu'il se situe exactement à la même adresse que le couvent imaginaire de Victor Hugo, au 62 de la rue du Petit Picpus.

Modiano mentionne ce pré-texte parce qu'il croit en une coïncidence. Il pense que les écrivains ont le don de voir des choses, comme si Victor Hugo avait déjà vu 80 ans avant ce qu'il allait se passer avec une petite fille, Dora, pendant l'Occupation.²⁷⁶ Il voit dans le passé une préfiguration du présent. En outre, le pré-texte de Victor Hugo souligne l'intérêt de Modiano pour Paris. Modiano est connu pour ses descriptions de la topographie parisienne dans ses romans. La quasi-totalité de ses livres se déroulent à Paris et Modiano décrit dans les détails les chemins pris par ses personnages : il mentionne les noms de rues, de places et de

²⁷⁶ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 111.

ponts, ainsi que les numéros de maisons et les étages d'appartements. Le lecteur pourrait poursuivre le déplacement du personnage sur un plan de Paris réel, et il peut faire de même avec Dora. En voyant où elle a vécu, où elle s'est baladée, la présence de la fille devient ainsi encore plus « perceptible », tant pour le lecteur que pour Modiano, qui n'a pas seulement consulté un plan mais aussi repris les mêmes chemins que Dora et visité les lieux de sa vie. La ville entière de Paris devient ainsi un lieu de mémoire. En outre, par la description des rues parisiennes dans ses romans fictifs, Modiano mélange fiction (le récit fictif) et réalité (le Paris réel). Cela n'est donc pas étonnant que Modiano soit impressionné par l'œuvre de Victor Hugo, un écrivain parisien, qui mélange un Paris imaginaire avec un Paris réel dans ses romans.²⁷⁷

Plus tard dans le livre, au chapitre 19, Modiano montre une grande quantité des correspondances en faisant des références intertextuelles à des **écrivains-victimes**. En effet, Modiano est un écrivain de la « génération d'après ». Ces écrivains n'ont pas vécu la Seconde Guerre Mondiale mais se sentent obligés de donner une voix à leurs aînés disparus ou morts ; Modiano se sent comme leur successeur.²⁷⁸ En ce qui concerne l'année de naissance de Modiano, ce dernier remarque que « beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945 » (DB p. 98). Modiano veut préserver leur mémoire et c'est une des raisons pour lesquelles il cite cinq écrivains morts pendant la guerre. Ainsi, au milieu du récit, il présente sur neuf pages ces auteurs de l'époque, avec leurs livres respectifs. Dans le paragraphe précédent, Modiano avait encore décrit la dernière photo de Dora et brusquement, il doit penser « à quelques-uns de ceux qui faisaient le même métier » (DB p. 92) que lui. Il n'y a pas de transition très claire entre les paragraphes. Après avoir décrit la photo de Dora, prise peu de temps avant sa mort, Modiano se souvient tout simplement d'autres personnes mortes pendant la guerre. Il commence par la citation d'un livre d'un ami allemand, Friedo Lampe, *Au bord de la nuit* (DB p. 92), et fait ensuite le lien entre Friedo Lampe et Ernest Bruder ; les deux sont nés la même année, en 1899. Il pense de même à un autre écrivain allemand, Felix Hartlaub, et mentionne son livre, *Von unten gesehen*. Ce dernier est mort comme Friedo Lampe, à Berlin en 1945, un peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, Modiano esquisse des biographies des écrivains français : Roger Gilbert-Lecomte (1907–1943), Maurice Sachs (1906–1945) et Albert Sciaky (1918–1945). Outre le fait que Modiano est écrivain comme eux, ce sont aussi des lieux²⁷⁹ et d'autres points communs qui les réunissent, et c'est une autre raison pour laquelle Modiano les mentionne dans *Dora Bruder*.

²⁷⁷ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 111.

²⁷⁸ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 112.

²⁷⁹ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 113.

Modiano raconte ainsi qu'il s'est baladé dans les mêmes rues de Paris que Roger Gilbert-Lecomte, et découvre que ce dernier était ami avec le docteur Jean Puyaubert, que Modiano a rencontré quand il était jeune. Tous les deux, Modiano et Gilbert-Lecomte, ont demandé à ce médecin de leur signer un certificat médical pour ne pas avoir à effectuer le service militaire (DB p. 95f). Après, Modiano explique ses liens avec les écrivains Maurice Sachs et Albert Sciaky. Sachs a habité le même appartement que la famille Modiano, et a sous-loué sa chambre à Albert Sciaky – la future chambre d'enfance de Patrick Modiano. Modiano raconte aussi que Sciaky (connu sous le pseudonyme François Vernet) a publié son premier livre, comme lui, à l'âge de 23 ans chez Gallimard, et qu'il avait des ancêtres juifs italiens comme le père de Modiano, qui, d'ailleurs, porte le même prénom, Albert (DB p. 99).

Modiano se sent appelé à prolonger la vie de ses prédécesseurs, des écrivains comme lui. Il veut rappeler ces personnes à notre souvenir, à nous la génération d'après. Il se sent en quelque sorte « obligé » de leur donner une voix²⁸⁰ et les enlever à l'anonymat. Lui qui est né juste après la guerre veut que les écrivains morts pendant la guerre puissent être entendus. L'écrivain et inventeur du terme de l'autofiction, Serge Doubrovsky, par exemple, éprouvait la même chose. Il avait survécu à la guerre et se demandait dans ses livres pourquoi c'était lui qui avait la chance d'en échapper et pas les autres.²⁸¹ Cela pousse Modiano à faire des références intertextuelles dans ses romans ; parce que lui aussi, il se demande « pourquoi la foudre les a frappés plutôt que d'autres » (DB p. 92). Sans son écriture, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de toutes ces personnes (DB p. 65), aucun livre d'histoire ne mentionnera leur vie et ils seraient oubliés. En même temps, cette stratégie intertextuelle rend le livre polyphone et riche.

4.2.4. Les fonctions de l'autotextualité

À part des références archi- et inter- / hypertextuelles dans *Dora Bruder*, il est à noter que Modiano cite deux de ses propres romans – son premier livre *La place de l'étoile* (1968) et *Voyage de noces* (1990) – qui forment ainsi des références autotextuelles.

Regardons d'abord les deux passages où son premier livre est mentionné. Modiano raconte qu'à l'âge de 23 ans, il a apporté un exemplaire de *La place de l'étoile* à son docteur et ami Gaston Ferdière. Ce dernier, surpris par le titre, lui montre dans sa bibliothèque un mince volume avec le même titre, écrit par Robert Desnos (1900–1945). Modiano ignorait l'existence de ce livre, et dit : « Je lui avais volé, bien involontairement, son titre » (DB p. 100). Pourquoi Modiano raconte cette histoire dans *Dora Bruder*, pourquoi il cite son livre ?

²⁸⁰ Cf. Golsan (2007), p. 422.

²⁸¹ Cf. Baumann (2008), p. 61.

En fait, l'an 1945 est pour lui un an symbolique, et il fait des liens entre sa propre vie (commençant en 1945) et la période de l'Occupation allemande (terminant en 1945). Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, l'année de sa naissance, c'est un an pendant lequel beaucoup de gens ont disparus, y compris Robert Desnos. Modiano trouve ce fait symbolique : sans cette guerre, il n'aurait jamais été né puisque ses parents ont fait connaissance seulement dans les circonstances de la guerre : « Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses »²⁸².

Le deuxième paragraphe où Modiano parle de *La place de l'étoile* est comme une explication de sa rédaction. Il a trouvé dans la bibliothèque de son père des livres antisémites avec plein d'insultes, qui l'ont choqué. En écrivant *La place de l'étoile*, Modiano a voulu « répondre » à ces auteurs antisémites pour se venger des blessures qu'ils ont provoqués (DB p. 70f) et mieux comprendre son père et le comportement de ce dernier.²⁸³

Par la citation du *Voyage de nocces*, Modiano montre qu'il a été inquiet par l'histoire de la jeune fille Dora depuis plusieurs années. Avant d'écrire le livre entier sur elle, il a déjà essayé de parler d'elle dans son livre *Voyage de nocces*, paru sept ans avant *Dora Bruder*, en 1990.²⁸⁴ C'était en 1988, après la découverte de l'avis de recherche de Dora dans le *Paris Soir*, qu'il a écrit *Voyage de nocces*, comme il explique dans *Dora Bruder* :

Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de nocces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (DB p. 53)

Ensuite, il cite un petit passage du *Voyage de nocces* et le lecteur comprend que les protagonistes du livre s'appellent Ingrid et Rigaud (DB p. 54). Puis, à un autre moment dans *Dora Bruder*, vingt pages plus tard lorsque Modiano pense à la première fugue de Dora, il reparle de son roman *Voyage de nocces* et explique qu'il a parlé de Dora au travers du personnage d'Ingrid²⁸⁵ qui a pris la fuite, elle aussi : « Dans le roman que j'ai écrit, sans presque rien savoir de Dora, mais pour que sa pensée continue à m'occuper l'esprit, la jeune fille de son âge que j'avais appelée Ingrid se réfugie avec une amie en zone libre » (DB p. 74). En effet, *Voyage de nocces* était la première tentative de Modiano d'enlever la fille de l'oubli et d'écrire tout ce qu'il savait sur papier. Pourtant, après sa publication, Dora n'a toujours pas cessé de traverser son esprit (DB p. 53) et Modiano a probablement remarqué que ce qu'il a

²⁸² Modiano (2005), p. 7.

²⁸³ Cf. Cooke (2005), p. 288.

²⁸⁴ Cf. Morris (2006), p. 279.

²⁸⁵ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 110.

écrit n'était pas encore assez pour exprimer son importance pour lui. Dora était encore cachée derrière un autre personnage (Ingrid) et dans un roman fictif. En rédigeant un roman de caractère « biographique » portant comme titre le nom complet de Dora, il a enfin réussi à lui consacrer un livre entier qui restera pour toujours son mémorial. D'ailleurs, ce livre et l'enlèvement de Dora de l'anonymat ont eu un impact en dehors du texte. Quelques mois après la réception de prix Nobel de Modiano, la ville de Paris a inauguré la « Promenade Dora Bruder » dans le 18^e arrondissement où Dora a vécu, pour ne plus jamais oublier la fille et les autres victimes de la guerre.²⁸⁶

Ce chapitre prouve que Modiano crée des liens entre ses livres sur une longue période. Il semble que dans *Dora Bruder*, Modiano avait besoin d'expliquer pourquoi il a commencé à écrire. Les références à ses propres livres soulignent l'importance des sujets récurrents (notamment la période de l'Occupation allemande et la Shoah) dans son œuvre.

4.2.5. L'intensité de l'intertextualité

Après avoir fait la découverte des différentes fonctions de l'intertextualité dans les chapitres précédents, illustrées par plusieurs exemples, nous sommes maintenant prêts à constater l'intensité de l'intertextualité. Nous allons donc regarder les critères quantitatifs et qualitatifs selon Pfister et Broich (cf. le chapitre 2.1.4. de ce travail) pour pouvoir constater le degré d'intensité de l'intertextualité dans *Dora Bruder*.

En ce qui concerne la **quantité**, c'est-à-dire le nombre et la densité des intertextes, nous comptons une cinquantaine de références intertextuelles, en moyenne une fois toutes les trois pages. Modiano utilise ou se réfère à environ 40 pré-textes différents, dont la plupart sont évoqués une fois mais nous assistons à une répétition pour un certain nombre d'entre eux, comme par exemple l'avis de recherche ou l'acte de naissance qu'il mentionne plusieurs fois à différents endroits dans le texte.

Regardons maintenant les six critères **qualitatifs**. Les citations dans *Dora Bruder* montrent une grande référentialité, le premier critère de l'intensité textuelle. L'auteur-narrateur dit par exemple qu' « au bout de trois semaines, j'ai obtenu une réponse [à ma lettre] » (DB p. 18) et il cite ensuite la lettre obtenue entièrement, mise entre guillemets. Il fait de même avec l'extrait du registre des Tourelles ... :

« Entrées 19 juin 1942
439. 19.6.42 5^e Bruder Dora, 25.2.26. Paris 12^e. Française. 41 bd d'Ornano. J. xx
Drancy le 13/8/42. » (DB p. 112)

²⁸⁶ Cf. <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2015/06/une-promenade-dora-bruder-inauguree.html> [19.11.2018]

... et avec beaucoup d'autres documents qu'il a trouvés autour de la vie de Dora. Modiano montre ainsi le contexte original de la citation ainsi que l'objet original. Il n'utilise pas seulement le pré-texte mais il s'y réfère explicitement et montre la particularité du pré-texte.

Le deuxième critère, celui de la communicativité, est représenté également dans le livre. Modiano ne cache pas les pré-textes, au contraire, il marque ses références fortement, par un changement de typographie, en les mettant entre guillemets ou dans un nouveau paragraphe, et une fois en rajoutant une explication en bas de page (DB p. 67). Le lecteur voit alors à la première vue que Modiano utilise des pré-textes pour écrire son récit sur Dora, et il sait aussi de quelles sources il s'agit. Pourtant, comme l'analyse des fonctions des intertextes nous a montré, il existe une exception : Klarsfeld comme source de quelques citations n'est pas mentionnée par Modiano, ces références sont alors moins communicatives selon ce critère.

En ce qui concerne l'autoréflexivité, Modiano justifie l'usage de l'intertextualité tout au long du récit : pour esquisser la vie de Dora. Par exemple, Modiano cite à la première page l'avis de recherche qu'il a trouvé dans le *Paris Soir* et explique qu'il n'a pas « cessé d'y penser durant des mois et des mois » (DB 53), c'est pourquoi il a commencé à écrire un livre sur cette fille. Cette métacommunication sur les références intertextuelles qu'il utilise, est liée au fait que *Dora Bruder* n'est pas un roman classique mais la tentative de la reconstruction d'une vie réelle.

En matière de la structuralité, les pré-textes dans *Dora Bruder* n'influencent pas la structure syntagmatique du métatexte. Modiano exerce un style neutre et sobre, indépendant de la syntaxe spécifique des pré-textes. Cela nous amène au prochain critère, celui de la sélectivité : Modiano est très sélectif en citant des lettres, extraites d'autorités ou journaux. Il ne fait pas d'allusion globale à un pré-texte ou un genre mais il cite une phrase ou paragraphe précise.

Par contre, au niveau de la dialogicité, *Dora Bruder* est moins intertextuel. Il n'existe pas de tension entre le pré- et le métatexte ; le récit de Modiano ne traite pas ironiquement les pré-textes ou effrite leur sens. Au contraire, les citations qu'il fait sont des composants traités avec respect de sa recherche de traces.

Malgré cette dernière constatation, la conclusion que nous pouvons tirer est que *Dora Bruder* est un texte fortement intertextuel. Le livre contient un grand nombre d'intertextes et de pré-textes. Les références intertextuelles sont importantes pour tout le récit. Elles ne sont pas rajoutées dans le texte par hasard mais forment un élément indispensable du contenu. Sans elles, Modiano n'aurait pas pu raconter l'histoire de cette jeune fille juive dans une telle façon touchante.

4.3. Analyse de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier (paru en 2014, l'année de la réception du prix Nobel de littérature) contient des références intertextuelles de différents types. Il s'agit d'un côté de renvois à des livres d'autres écrivains et aux livres de Modiano lui-même, sous forme de citations directes et indirectes, et de l'autre des renvois à des films, sous forme de citations et d'ekphrasis (description d'un autre média en utilisant le langage / l'écriture). Ceci est complété par des éléments autofictifs, c'est-à-dire des renvois à Modiano, comme l'analyse nous montrera. Nous présenterons d'abord la structure et le contenu du livre avant d'effectuer l'analyse intertextuelle (para- et architextualité, inter- et hypertextualité et autotextualité). Nous terminerons par une étude de l'intensité de l'intertextualité.

4.3.1. Présentation de la structure et du contenu

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier est un roman découpé en onze chapitres non énumérés. Il parle de Jean Daragane, un écrivain retraité d'environ 65 ans, qui se souvient peu à peu des événements dans son passé et essaie de les reconstruire. Les souvenirs du protagoniste provoquent souvent une confusion chez le lecteur concernant la chronologie et la structure temporelle du récit ; il est parfois difficile de savoir dans quelle époque il se retrouve. En fait, trois époques sont mélangées : la première est le présent dans les années 2011 / 2012 (PPQ p. 138), quand Daragane rencontre deux inconnus, Gilles et Chantal, qui le poussent à faire une enquête sur un certain Guy Torstel (les premiers chapitres du livre). La deuxième époque est l'enfance de Daragane dans les années cinquante et soixante quand Daragane a vécu avec Annie Astrand. La dernière époque est celle où Daragane rend visite à Annie (chapitre 9), après la publication de son livre ; Daragane a 21 ans à ce moment-là, et cela fait 15 ans qu'Annie a abandonné Daragane.

Les différentes strates temporelles sont liées aux changements spatiaux. Le présent se déroule à Paris, qui est décrit dans beaucoup de détails (nom de rues, de places, de bars et cafés). L'enfance de Daragane s'est déroulée à Saint-Leu-la-Forêt, et la rédaction de son livre se passe dans le quartier du café de l'Aero. Pourtant, ce n'est pas toujours clair ; les lieux et les époques s'entremêlent et Modiano ne fait pas toujours des transitions claires entre les chapitres, ce qui peut perturber le lecteur.

L'histoire commence par l'appel téléphonique d'un homme inconnu chez Jean Daragane, un écrivain habitant à Paris. L'inconnu se présente comme Gilles Ottolini et lui dit qu'il a trouvé son carnet d'adresse à la Gare du Lyon. Ottolini propose un rendez-vous dans un restaurant pour qu'il le lui rende. Ottolini vient accompagné d'une jeune femme, Chantal Grippay. Il

explique qu'il a feuilleté le carnet d'adresses et qu'il est tombé sur le nom d'un certain Guy Torstel, dont il veut savoir des détails parce qu'il est journaliste et qu'il veut écrire un fait divers sur lui. Quand Daragane répond qu'il ne se souvient pas de Guy Torstel, Gilles se montre surpris, car ce nom n'apparaît pas seulement dans son carnet d'adresse mais aussi dans le roman *Le Noir de l'été*, le premier roman rédigé par Daragane. Cependant, 45 ans se sont écoulés depuis la publication de ce roman.

Le lendemain du rendez-vous, Chantal Grippay invite Daragane chez elle. Elle lui donne des copies de tout le matériel recueilli par Gilles Ottolini sur Guy Torstel. Parmi les papiers, il y a des protocoles qu'Ottolini a obtenus de la police. Il s'agit d'une affaire mystérieuse d'un meurtre en 1951. Après le rendez-vous, Daragane rentre chez lui. Pendant la nuit, Chantal Grippay le rappelle, et peu de temps après elle lui rend visite. Elle lui dit qu'elle pense que Gilles n'a pas trouvé le carnet d'adresses, mais l'a volé, et elle met Daragane en garde contre Ottolini. Lorsque Chantal parle de l'hippodrome de Tremblay dans le sud-est de Banlieue, Daragane commence enfin à se souvenir : il y a 45 ans, il était avec des amis au champ de course où ils ont rencontré le libraire Guy Torstel. Ils ont ensuite traversé Paris en voiture conduite par Torstel. Pendant le trajet, Torstel a raconté à Daragane qu'il connaissait ses parents et lui aussi lorsqu'il était enfant, 15 ans plus tôt. Il y a longtemps, il appartenait au « Club des Crystalides », avec la mère de Jean et d'autres amis, comme Jacques Perrin de Lara. À travers la remémoration de ce souvenir, nous notons ici que le passé et le présent s'entremêlent.

Daragane commence à s'intéresser aux documents qu'Ottolini a recueillis et les regarde de plus près. Ils contiennent des notes sur l'arrestation d'une certaine Annie Astrand, le 21 juillet 1952, et des photos de passeport d'un garçon d'un distributeur automatique. Au verso, quelqu'un a écrit « enfant non identifié ». D'un seul coup, Jean Daragane constate que cet enfant, c'est lui, et il se rappelle de son enfance. A cette époque-là, il a passé un an avec Annie Astrand dans une maison à Saint-Leu-la-Forêt (pour des raisons inconnues du lecteur). Dans les documents recueillis par Gilles Ottolini, Jean découvre également des informations concernant des événements du 1951 / 1952. En 1951, l'amie d'Annie Astrand, Colette Laurent, a été assassinée dans un hôtel parisien. La maison de Saint-Leu-la-Forêt appartenait à un ami nommé Roger Vincent, et elle était surveillée par la brigade des mœurs.

Daragane se souvient de plus en plus de son passé. En 1952, Annie Astrand a emmené le petit Jean à Paris. Pendant ce temps, la photo du distributeur automatique a été prise, prévue pour faire un passeport, parce qu'Annie Astrand voulait voyager avec Jean à Rome. Ils sont

d'abord allés en train sur la Côte d'Azur où une voiture était prête pour les conduire le lendemain jusqu'à Rome. Cependant, Jean a entendu la voiture s'éloigner pendant la nuit – Annie est partie, et Jean restait seul, abandonné dans la maison vide. Annie Astrand voulait franchir la frontière franco-italienne mais a été arrêtée. Le père de Jean est finalement venu et l'a ramené à Paris.

15 ans plus tard, Jean Daragane rencontra à nouveau Jacques Perrin de Lara, l'ami de sa mère et de Guy Torstel. Il avait commencé à traiter les événements de l'époque dans son premier roman *Le Noir de l'été*. Après la parution du roman, Annie Astrand a écrit une lettre à Daragane en lui envoyant des photos : il s'agissait des trois photomaton de lui, prises dans une boutique, pour le but de faire un passeport. Dans la lettre, Astrand invitait Daragane chez elle, il acceptait et y allait le jour de la Toussaint. Astrand avait 36 ans à l'époque, avait épousé Roger Vincent et avait changé son prénom en Agnès. Pourtant, Daragane n'osait pas poser beaucoup de questions sur le passé et le rendez-vous n'éclaircit pas tout ce qui ignorait Daragane (et le lecteur) de son enfance oubliée. C'est pourquoi Daragane a passé également un après-midi à parler avec le docteur Louis Voustraat, qui était un voisin de la maison habitée par Annie Astrand et Daragane, à Saint-Leu-la-Forêt. Il ne se rappelait pas de lui et lui donnait très peu d'informations nouvelles.

Le dernier chapitre est une accumulation des souvenirs de Daragane. Il pense d'abord à une petite feuille doublement pliée qu'Annie lui a donnée, avec l'inscription de son adresse et les mots « Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier » ; nous découvrons pourquoi le livre s'appelle ainsi. À la fin du livre, le lecteur apprend ce qu'il s'est passé le dernier jour que Daragane a passé avec Annie Astrand, avant qu'elle l'ait quitté sans lui dire au revoir.

Comme mentionné au début de ce chapitre, le livre crée un brouillage temporel qui a comme but de confondre le lecteur, qui devient perdu comme le protagoniste lui-même.²⁸⁷ Parallèlement, ce brouillage se retrouve dans la structure du livre, qui ressemble en effet à une composition des faits divers ; le lecteur est confronté à une accumulation des informations diverses, des traces disjointes. À l'aide d'analyse des références paratextuelles et architextuelles nous expliquerons et confirmerons ce constat dans le chapitre qui suit.

4.3.2. Les fonctions de la para- et de l'architextualité

Nous rappelons que l'architextualité décrit le classement d'un texte à un certain genre littéraire et que la paratextualité englobe tous les textes autour d'un livre. Nous analyserons

²⁸⁷ Cf. Reggiani (2015), p. 152.

les deux catégories ensemble parce que dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, leurs fonctions sont fortement liées les unes aux autres.

Par un paratexte infratitulaire – l’indication du « roman » tout au début du livre – le lecteur sait qu’il s’agit du genre littéraire du roman. Pourtant, le lecteur se sent comme sur le chemin d’un détective en lisant les premiers chapitres du livre. Dû aux protocoles que Gilles a obtenus de la police et que Chantal montre à Daragane, le lecteur se sent penché sur un **roman policier**, un livre qui parle d’une affaire de meurtre. Ceci est souligné par un grand nombre d’intertextes comme un carnet d’adresses, des documents, des journaux et un dossier. Le carnet d’adresse perdu de Daragane semble être le point de départ d’une enquête détective ; Daragane le consulte et « ouvrit son carnet à la lettre T, souligna au stylo bille bleu ‘Guy Torstel 423 40 55’ » (PPQ p. 24) pour essayer à s’en souvenir. Le lecteur se demande également de qui il s’agit, qui était ce certain Torstel, et a envie de découvrir les événements du passé au travers du protagoniste. Ensuite, Gilles promet à Daragane que « la prochaine fois que nous nous verrons, je vous montrerai tous les documents » (PPQ p. 23). C’est Chantal qui montre à Daragane ces documents, qui forment un « dossier ». Dedans, il y trouve des notes sur une femme assassinée, qui s’appelait Colette Laurent. Ces notes sont citées dans le livre en tant que pré-texte fictif²⁸⁸, et forment une sorte de papier police : « Arrivée de province très jeune à Paris. Emploi dans une boîte de nuit [...] Corps retrouvé dans une chambre d’hôtel, XVe arrondissement » (PPQ p. 45). Le dossier comporte également une photo d’un enfant inconnu (PPQ p. 32). Tous ces textes renforcent chez le lecteur le sentiment qu’il s’agit d’un roman policier qui est caractérisé par le fait qu’il contient *deux* histoires : la survenance d’un crime suivi par une enquête.²⁸⁹ La première histoire, qui n’est pas présentée dans le livre, narre les événements mystérieux du passé. La deuxième histoire est l’histoire de l’enquête au présent ; elle montre des personnes (Daragane, Ottolini, etc.) qui apprennent ou se souviennent des événements du passé, qui vont être éclaircis tout au long du récit.²⁹⁰

Néanmoins, il s’agit d’une fausse piste. Les intertextes mentionnés ne sont finalement que des traces qui amènent le lecteur nulle part. À partir de la deuxième moitié du récit, qui commence par le chapitre 6 et les souvenirs de Daragane, nous voyons que le meurtre n’est plus évoqué et Gilles et Chantal ne resurgissent plus. Par contre, Daragane commence à s’interroger sur son passé et sur son enfance à lui. C’est un héros perdu au milieu de l’histoire,

²⁸⁸ Pré-texte qui n’existe pas réellement mais était inventé par l’auteur. Cf. Suerbaum (1985), p. 62.

²⁸⁹ Cf. Todorov (1980), p. 11.

²⁹⁰ Todorov appelle ce type de roman policier le *roman à énigme*. La curiosité du lecteur veut découvrir ce qui avait lieu avant. Lorsque le lecteur veut aussi savoir ce qui peut arriver après, Todorov parle du *roman à suspense*, parce qu’il réunit la curiosité du lecteur et le suspense de l’avenir. Cf. Todorov (1980), p. 11 et p. 17.

qui cherche à se comprendre, à esquisser les événements de sa vie passée, et à retrouver des personnes de son enfance dont notamment la femme qui s'est occupée de lui, Annie Astrand. Cette deuxième partie du roman commence au moment où Daragane comprend que la photo de l'enfant représente lui-même. C'est donc une recherche d'identité que Daragane entreprend, et ne plus une enquête détective.

En même temps, le livre peut aussi être nommé **roman autofictif** parce qu'il contient des renvois à l'auteur. Tout d'abord, le protagoniste s'appelle Jean Daragane, et Jean est un des prénoms de Modiano que ce dernier utilise souvent dans ses romans, par exemple dans *L'horizon* (2010) ou *L'herbe des nuits* (2012).²⁹¹ L'auto-référence est en outre renforcée par le fait que Jean Daragane est écrivain habitant à Paris comme l'auteur même, et qu'ils ont quasiment le même âge. Ceci n'est pas dit explicitement dans l'histoire mais nous pouvons lire que pendant les événements du 1950 / 1951, le protagoniste avait « environ sept ans » (PPQ p. 35), et qu'en 1965, donc « une quinzaine d'années » (PPQ p. 37) après, il avait à peine 21 ans (PPQ p. 77). Il est alors né en 1944 ou 1945 comme Modiano. Par ailleurs, un autre parallèle entre Modiano et Daragane concerne leur enfance. Modiano a passé une enfance difficile, ses parents ont voulu se « débarrasser »²⁹² de lui, comme il le raconte dans *Un pedigree*, et c'est le même cas pour Daragane (PPQ p. 101 et p. 120). Tous les deux ont fait des longues et « interminables années de pensionnat » (PPQ p. 97). Modiano raconte ainsi un épisode de sa propre enfance dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* : le séjour dans une maison chez une amie de sa mère pendant quelques mois, aux environs de Paris. Un jour, cette amie a disparu et le père de Modiano est venu le chercher pour qu'il retourne à Paris.²⁹³ D'autres indices réfèrent à ses parents. Le protagoniste « se souvint que sa mère jouait dans un théâtre des environs » (PPQ p. 14f), elle avait donc le même métier que la mère de Modiano. Le père de Daragane « occupait un bureau tout au bout de la rue, à gauche, au 73, boulevard Haussmann » (PPQ p. 15) qui est un renvoi à Albert Modiano qui a vraiment eu un bureau à cette adresse.²⁹⁴

Pour le lecteur, il s'agit des éléments autofictifs qu'il peut seulement détecter en connaissant les informations biographiques de l'auteur. En même temps, ces éléments cachés sont présentés dans le livre comme des **traces** ; c'est-à-dire des renvois qui surgissent de temps en temps. Ils ont un effet esthétique pour le texte mais pas de véritable but dans l'histoire. Ainsi,

²⁹¹ D'ailleurs, le nom de famille du protagoniste, Daragane, était le nom de famille d'une fille que Modiano a connu pendant son enfance, Kiki Daragane. Cf. Modiano (2005), p. 63.

²⁹² Modiano (2005), p. 66.

²⁹³ Cf. Modiano (2005), p. 35–37.

²⁹⁴ Cf. Modiano (2005), p. 64.

les traces autofictives amènent le lecteur nulle part, comme c'est aussi le fait pour la quête du détective, qui n'éclaircit finalement rien – elle reste dans l'ombre. Ceci est souligné par un paratexte en exergue du roman, qui plonge le récit immédiatement dans **une ambiance ombrageuse**. Il s'agit d'une citation de Stendhal (1783–1842) :

Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que *l'ombre*.
STENDHAL (PPQ p. 9)

Ces quelques mots ont comme fonction de remettre le lecteur tout de suite dans l'ambiance du livre. Le dernier mot de la phrase – l'ombre – est mis en italique et souligne ainsi l'importance. En effet, dans le livre, les souvenirs du passé par le protagoniste se retrouvent dans l'ombre, ils ne sont pas clairs mais souvent obscurs. Daragane ne se souvient que très vaguement ; il doit aller rechercher ses souvenirs, parler avec des gens et retourner aux lieux du passé pour pouvoir reconstruire son passé. Tout ce qui se trouve dans la mémoire de Daragane, remonte seulement très lentement à la lumière. Malgré tout, si ses souvenirs sont vrais ou réels, cela n'est jamais entièrement clair – quand Daragane parle par exemple avec Annie Astrand, 15 ans après leur séparation, elle a une autre version du passé et ne se souvient pas des mêmes choses que Daragane. Ce dernier lui raconte par exemple leur sortie dans un restaurant, mais Annie ne le croit pas : « Ça m'étonne ... Je n'aurais jamais emmené un enfant au restaurant ... » (PPQ p. 100). Les souvenirs de Daragane restent donc souvent dans l'ombre ; certes, il se rappelle de choses mais il n'a pas de confirmation qu'il s'agit de la vérité ou s'il s'agit de quelque chose qu'il a imaginé. La mémoire est une source sans preuves, une source pas fiable puisqu'elle est composée par des traces de souvenirs subjectives dont la plupart pâlisent avec le temps.

Le mot ombre est utilisé une dizaine de fois dans ce court livre de 146 pages, y compris des dérivations ombrageux (PPQ p. 23), obscurité (PPQ p. 144) et pénombre (PPQ p. 84). Plusieurs autres passages renvoient indirectement – sans utilisation du mot ombre – à la citation du début, comme « tout ce passé était devenu si translucide avec le temps ... une buée qui se dissipait sous le soleil » (PPQ p. 15) ou « il s'était assoupi sur le canapé du fond, à l'abri du soleil » (PPQ p. 11) ou encore « Daragane avait l'impression de se plonger dans un bouillon compact » (PPQ p. 45). Le lecteur et les personnages ont alors le sentiment de ne pas voir clairement, d'être perdus et impuissants. Enfin, le titre du livre, un autre paratexte, renvoie à la même problématique ; il peut être lu comme un appel : Lecteur (ou personnage), ne te perds pas dans le livre (le quartier) ! – puisque les intertextes restent des traces ombrageuses sans explication éclairante pour le lecteur.

Ce qui est frappant c'est le fait que Stendhal avait l'idée de rédiger *Le Rouge et le Noir* à la suite de la lecture d'un fait divers dans un journal.²⁹⁵ Ceci nous rappelle la rédaction du livre analysé précédemment, *Dora Bruder*, qui a aussi commencé par la découverte de l'annonce dans un journal. La citation de Stendhal renforce ainsi le fait que *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* a une certaine structure hétérogène et composite.

Nous avons ainsi mis en lumière les paratextes et l'architextualité du livre. Nous allons désormais analyser les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité qui se trouvent liées aux références analysées auparavant.

4.3.3. Les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité

L'ambiance ombrageuse que nous venons d'expliquer, se retrouve également dans les fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité. Nous avons détecté quatre différentes fonctions de l'inter- et de l'hypertextualité, que nous allons présenter et analyser dans ce chapitre. Nous verrons que toutes les thématiques du livre – l'oubli et la mémoire, les souvenirs d'enfance, la quête identitaire – sont soulignées par des références intertextuelles, qui créent un récit rempli d'ombres et de traces.

Retrouver des souvenirs oubliés et raviver la mémoire

Le paratexte de Stendhal a donc introduit le lecteur dans ce livre « ombrageux ». Dès les premières pages, le lecteur commence à comprendre que l'ombre devient un leitmotiv de tout le livre. Ainsi, les sujets de la reconstruction du passé et de la recherche des souvenirs – qui sont entourés par des intertextes – ont un lien avec ce leitmotiv.

Regardons d'abord comment Daragane essaie de se souvenir et quels intertextes sont présents. En effet, les souvenirs et la reconstruction du passé sont combinés par des renvois intertextuels à Marcel Proust (1871–1922), l'auteur par excellence sur le temps passé et la mémoire. Trois passages contiennent de tels renvois. Tout d'abord, Daragane sort à la Madeleine (Paris) pour retrouver Gilles Ottolini (PPQ p. 14). Le fameux épisode de la madeleine de Proust revient tout de suite dans l'esprit du lecteur ; le jour où Daragane commence à être confronté avec le passé débute à une place qui nous rappelle Proust. Les deux autres passages qui font évidemment référence à l'auteur de *La Recherche* sont les suivants.

²⁹⁵ Cf. <http://chrisagde.free.fr/histemprestrep/stendhal.htm> et <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/10/03005-20140410ARTFIG00008-l-affaire-derriere-le-rouge-et-le-noir.php> [les deux 30.10.2018]

En feuilletant le livre de Gilles Ottolini, Daragane se souvient d'un détail de son passé :

Il tomba sur un mot imprimé en lettres majuscules : LE TREMBLAY. Et ce mot provoque chez lui un déclic, sans qu'il sût très bien pourquoi, comme si lui revenait peu à peu en mémoire un détail qu'il avait oublié. (PPQ p. 31)

Ensuite, plus tard dans le livre, Daragane discute avec le docteur Voustraat, et il remarque :

C'était comme s'il allait lui dévoiler le secret de ses origines, toutes ces années du début de la vie que l'on a oubliées, sauf un détail qui remonte parfois des profondeurs, une rue que recouvre une voûte de feuillage, un parfum, un nom familial mais dont vous ne savez plus à qui il appartenait, un toboggan. (PPQ p. 117)

Ces phrases nous rappellent également l'épisode célèbre de la madeleine de Proust dans *À la Recherche du temps perdu* : en mangeant une madeleine avec une tasse de thé, le protagoniste se souvient d'une scène de son enfance.²⁹⁶ Il constate ensuite qu'il suffit seulement un goût, une odeur ou une photographie pour nous rappeler quelque chose du passé, pour faire ressurgir une mémoire « oubliée » mais pourtant disponible.²⁹⁷ Daragane fait la même expérience ; un petit détail déclenche des souvenirs chez lui, « lui évoquait quelque chose » (PPQ p. 65). Par un nom, un mot ou un parfum, les souvenirs cachés dans l'ombre sortent de l'oubli. Ce sont des traces remontant à la surface, qui forment des pièces de puzzle dont Daragane a besoin pour reconstruire son passé perdu (PPQ p. 66).

Dans le livre, ce ne sont pas seulement des mots ou noms qui provoquent chez lui « un déclic » mais aussi une photo²⁹⁸ qui devient un intertexte-souvenir pour Daragane. Cette photo (fictive) est décrite par la langue, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une ekphrasis : le média photo est inséré dans un autre média – le livre – par description verbale, et non par reproduction de l'image. Sur le cliché, qui fait partie du dossier de Gilles Ottolini, Daragane voit un enfant « d'environ sept ans aux cheveux courts tels qu'on les coiffait au début des années cinquante » (PPQ p. 35) et il constate qu'il s'agit d'une photo d'identité. Plus tard, il doit avouer que l'enfant sur le cliché, c'était lui (PPQ p. 67). La photographie comporte aussi une inscription au verso qui est citée en utilisant des guillemets : « 3 photomaton. Enfant non identifié. Fouille et arrestation Astrand, Annie. Poste-frontière Vintimille. Le lundi 21 juillet 1952 » (PPQ p. 67). La citation est donc fortement marquée bien qu'il s'agisse d'un pré-texte fictif. La référence à la photographie occupe ici plusieurs fonctions. Tout d'abord, par le fait qu'elle est décrite et pas montrée, elle appelle l'imagination du lecteur, qui ne la voit pas mais qui doit utiliser la description pour pouvoir se faire une image de l'enfant. Il est demandé au

²⁹⁶ Cf. Lagarde / Michard (1973), p. 224ff.

²⁹⁷ Cf. Lagarde / Michard (1973), p. 223.

²⁹⁸ Notons, d'ailleurs, le voisinage des mots déclic et photo ; en prenant une photo avec un appareil, un déclic se produit.

lecteur, de même qu'au protagoniste, de réfléchir et de se concentrer ; une photo reproduite dans le livre enlèverait cette « tâche ». Après, la photo s'insère dans la thématique de l'ombre. Une photo montre quelque chose du passé, quelque chose qui « a été absolument, irrécusablement présent »²⁹⁹ mais différé. Ainsi, l'ombre du passé arrive au présent. En même temps, la production d'une photographie est toujours liée à un processus chimique de l'ombre et de la lumière.³⁰⁰

Mots, noms, photos – tous ces détails aident donc Daragane à s'en souvenir. Pourtant, il n'arrive pas à reconstruire son passé complètement, il n'a pas toutes les pièces du puzzle, la plupart sont perdus ou oubliés. Notons que le leitmotiv de l'ombre est ainsi complété par **l'oubli**. Il s'agit de deux thèmes proches : tout ce que nous oublions se retrouve probablement encore quelque part dans notre mémoire mais est caché dans une sorte d'ombre. Le mot oubli surgit plusieurs fois dans le récit, souligné par quelques références intertextuelles. D'abord, le médecin a dédié un livre à Daragane comportant le titre *L'Oubli* (PPQ p. 96). Daragane y pense deux fois dans l'histoire. Le lecteur n'apprend pas de quoi le livre parle mais le titre le laisse soupçonner qu'il parle de l'oubli. Après, les événements passés dont Daragane ne se rappelle plus, sont pour lui comme s'ils « tombent dans la nuit froide de l'oubli » (PPQ p. 77). Il s'agit ici d'une référence à une chanson, qui est dite explicitement dans le livre (« comme dit la chanson », PPQ p. 77), la métaphore est donc visible pour le lecteur. Le pré-texte derrière est une chanson d'Yves Montand (et le texte de la chanson est du poète Jacques Prévert) s'appelant « Les Feuilles Mortes ».³⁰¹ En outre, cette expression est utilisée après le rendez-vous entre Daragane et Perrin de Lara ; sur le chemin de retour de chez lui, Daragane marche sur des feuilles mortes qui provoquent presque de perdre son équilibre (PPQ p. 85). L'image peinte par ce pré-texte est que **la mort** et l'oubli sont des voisins : ce que nous oublions n'est pas seulement caché dans l'ombre mais est mort.

Le sujet de **la mort** se retrouve également à d'autres moments dans le livre, souvent combinée avec l'intertextualité. Lorsque des souvenirs à la maison et à Annie Astrand lui reviennent à l'esprit, Daragane doit penser à la gravure sur le mur blanc en face de la fenêtre de sa chambre d'enfant. Il y « était écrit en gros caractères : BELLADONE ET JUSQUIAME » (PPQ p. 125). Pour l'enfant Jean Daragane, « belladone » et « jusquiame » étaient les premiers mots

²⁹⁹ Barthes (1980), p. 121.

³⁰⁰ Cf. Barthes (1980), p. 126.

³⁰¹ Cf. <http://web.cortland.edu/ponterior/fre310/montand-feuillesmortes.html> [1.11.2018] Les « feuilles mortes » surgissent d'ailleurs également dans *Fleurs de Ruine* : « Ces dimanches-là m'auraient submergé de leur odeur de feuilles mortes », Modiano (1991), p. 122.

qu'il avait su lire. Il s'agit de plantes vénéneuses. Ce court passage de quelques lignes comporte alors en même temps les idées de l'oubli et de la mort.³⁰²

Par ailleurs, les feuilles du dossier de Gilles Ottolini sont aussi comparables à des « feuilles mortes » – du papier qui contient des traces aux gens disparus, au passé lointain et à la vie fugace. Parallèlement, Daragane compare ces nombreuses feuilles avec un palimpseste « dont toutes les écritures successives se mêlaient en surimpression » (PPQ 108f). Le mot palimpseste nous fait penser à l'étude sur l'intertextualité de Genette qui a mis la comparaison des références intertextuelles avec un palimpseste – des traces d'un texte antérieur sont encore visibles dans le nouveau texte. Si Daragane veut se souvenir du passé, il doit retrouver ce qu'il semble être caché, il doit mettre de la lumière dans l'ombre. Les références intertextuelles tout au long du livre soulignent ces sujets et Modiano crée ainsi un texte esthétique. Le lecteur cherche des références cachées derrière comme Daragane cherche ses souvenirs.

Caractériser le protagoniste solitaire

Nous venons d'analyser dans le chapitre précédent que les souvenirs de Daragane sont cachés dans l'ombre. Nous allons encore plus loin en constatant que c'est Daragane lui-même qui est une ombre, une esquisse. Tout au long du livre, les descriptions physique et psychologique de Daragane restent incomplètes et ne sont pas claires pour le lecteur. Pourtant, son caractère peut être constaté grâce à ses actions et son cheminement mémoriel, qui sont liés à des renvois intertextuels.

Daragane vit ainsi dans l'ombre, son bureau n'étant rarement allumé ; il dort pendant la journée, est devenu las (PPQ p. 29), ne voit plus personne (« lui qui n'avait vu personne depuis trois mois », PPQ p. 20) et est complètement seul : « Une chaleur [...] renforçait sa solitude. Elle l'obligeait à rester enfermé dans cette chambre jusqu'au coucher du soleil. Et puis, le téléphone n'avait plus sonné depuis des mois » (PPQ p. 13). Pour lui, l'appel téléphonique d'Ottolini est quelque chose d'exceptionnel. Il en est ainsi du rendez-vous avec Ottolini et Grippyay puisque ça fait longtemps qu'il n'avait plus vu quelqu'un – pour lui, « le temps des rencontres » avait fini, songe-t-il. Ses pensées sont soulignées par un intertexte : Daragane pense à un roman avec le titre *Le Temps des rencontres* (PPQ p. 14). C'est un livre de Georges Haldas (1917–2010) paru en 2001.³⁰³ Il s'agit d'une référence intertextuelle dans le système de communication interne, c'est-à-dire que le pré-texte fait partie de l'histoire et n'est pas seulement reconnu par le lecteur mais est également présent pour le personnage.

³⁰² D'ailleurs, nous nous demandons si nous sommes ici confrontés à une sorte d'autotextualité : dans *La place de l'étoile*, Modiano a utilisé le mot Jusquiamas comme nom de famille de la baronne en Normandie où Raphaël séjourne (PE p. 118ff).

³⁰³ Cf. <https://www.lagedhomme.com/ouvrages/georges+haldas/le+temps+des+rencontres/2888> [28.10.2018]

D'autres références intertextuelles complètent l'image de Daragane. Il a apparemment arrêté d'écrire des livres, et il ne lit plus beaucoup :

D'ailleurs, depuis quelque temps, ses lectures s'étaient réduites à un seul auteur : Buffon. [...] Si on lui avait demandé aujourd'hui quel écrivain il aurait rêvé d'être, il aurait répondu sans hésiter : un Buffon des arbres et des fleurs » (PPQ p. 25)

C'est une référence à Georges-Louis Leclerc de **Buffon** (1707–1788) et son œuvre *L'Histoire naturelle* qui est citée une deuxième fois dans le roman : « Lui qui ne lisait plus d'autres ouvrages que *L'Histoire naturelle* de Buffon » (PPQ p. 43). Par l'écriture en italique et la citation directe du titre du livre et son auteur, l'intertexte est marqué fortement et visible pour chaque lecteur. Le lecteur comprend alors que Daragane est devenu un homme solitaire et s'est éloigné des gens dans une telle ampleur qu'il préfère lire seulement des histoires d'animaux ou de nature, sans contact avec la civilisation. Ce texte contraste avec tout le récit qui ne parle pas du tout de la nature, et ce n'est pas non plus un sujet dans d'autres livres de Modiano, qui rajoute ainsi un élément ironique pour le lecteur.

La nature calme Daragane, et il songe à une autre citation pour poétiser ses sentiments : « Que voulez-vous, la guerre ne modifie pas mes rapports avec un brin d'herbe » (PPQ p. 44). Il s'agit d'une citation de **Simone de Beauvoir** (1908–1986). Son nom à elle n'apparaît pas dans le livre mais elle est présentée par « une philosophe française » (PPQ p. 43). En effet, pour Daragane, Beauvoir exprime ce qu'il ressent. Dans les périodes de dépression, chercher un point fixe aide à garder l'équilibre et à trouver un appui. Daragane trouve plutôt cet appui et cette aide grâce à un « brin d'herbe » dans la nature qu'il peut observer, qu'à une personne.

Beauvoir est née 200 ans après Buffon et n'a pas de lien avec lui, pourtant Modiano cite les deux dans une même phrase : « Lui qui ne lisait plus d'autres ouvrages que *L'Histoire naturelle* de Buffon, il se rappela brusquement un passage des Mémoires d'une philosophe française » (PPQ p. 43). En se référant en même temps à Buffon et à Beauvoir, Modiano crée un effet esthétique. Il s'agit d'un côté d'une philosophe qui a vécu pendant les années noires du XXe siècle, et de l'autre, d'un philosophe-naturaliste du XVIIIe siècle, du siècle des Lumières. Remarquons la différence entre *noir* (Beauvoir) et *lumière* (Buffon) mais aussi la différence entre *la guerre* (dans la citation de Beauvoir) et *des arbres et des fleurs* (en citant Buffon). La guerre est une période noire pour l'humanité pendant que la nature a un lien avec la lumière. Ainsi, le leitmotiv de l'ombre qui contraste avec la clarté est mis en relief.

Que Daragane ne poursuit plus sa carrière d'écrivain est souligné par le fait qu'il a même presque oublié le titre de son premier roman qu'il a rédigé. Lorsque Chantal Grippay

mentionne le titre, il a besoin de quelques secondes pour s'en souvenir parce que « c'était si loin » (PPQ p. 22). Il n'en avait aucun souvenir des personnages du livre, en particulier de Torstel (PPQ p. 22f), n'a pas gardé d'exemplaire du roman et n'a pas envie de le relire non plus (PPQ p. 249). Le livre s'appelle *Le noir de l'été* et porte le titre du livre des poèmes du poète suisse Pierre Chappuis (*1930), paru en 2002.³⁰⁴ Daragane, dans l'histoire, a rédigé *Le noir de l'été* en tant que jeune homme pour traiter quelques événements de son enfance. Écrire ce livre, c'était une sorte de travail de mémoire pour Daragane. Le mot *noir* dans le titre a de nouveau un lien avec le leitmotiv de l'ombre : l'été est devenu une période lointaine dans la vie de Daragane dont il ne se souvient pas complètement ; ses souvenirs sont flous, noirs, ombrageux. L'état incomplet des souvenirs est encore exprimé par le fait que Daragane a finalement supprimé des passages du livre. Ainsi, les souvenirs sont perdus (PPQ p. 109).

Après la parution du roman de Daragane, Annie Astrand y reconnaît quelques parallèles entre le récit et les événements du passé, vécu avec Daragane. Elle décide donc de lui écrire une lettre. Nous pouvons constater que le livre (fictif) ne crée pas seulement un effet au lecteur (qui reconnaît dans le titre le leitmotiv du récit, et qui a des associations avec le mot *noir*) mais que les personnages utilisent le livre. Il a ainsi un impact sur la structure interne du texte, sur l'histoire qui se déroule. Pfister et Broich appellent ces intertextes des *actes d'intertextualité* (Intertextualitätshandlungen).³⁰⁵ Les intertextes font partie de l'histoire, ils les influencent de manière plus ou moins forte.

Il y a d'autres textes (fictifs) dans le livre qui sont cités ou mentionnés, qui jouent un rôle dans le récit et qui forment des actes d'intertextualité. Tous ces textes qui entourent Daragane font partie du système de communication interne³⁰⁶, c'est-à-dire qu'ils sont visibles pour le lecteur et pour le personnage. Mentionnons la carte postale (PPQ p. 64) et la lettre d'Annie Astrand (PPQ p. 68–71). Daragane reçoit ces lettres physiquement et ils influencent son comportement. Lorsqu'il tient la lettre dans ses mains, il décide par exemple d'aller retrouver Annie. Pour le lecteur, ces intertextes sont de nouveau des traces qu'il retrouve dans cette histoire vague et fantomatique ce qui nous amène au prochain sous-chapitre.

Caractériser les personnages fantômes sans identité

Tous les personnages du récit sont entourés des textes et des références intertextuelles, qui les caractérisent. Il paraît que Gilles Ottolini est un journaliste qui veut rédiger un fait divers sur un certain Guy Torstel (PPQ p. 20). Pour cela, il a rassemblé beaucoup de documents, articles

³⁰⁴ Cf. <https://www.letemps.ch/culture/livres-pierre-chappuis-salue> [29.10.2018]

³⁰⁵ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 61.

³⁰⁶ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 39.

et notes dans un dossier. De plus, il prétend d'avoir publié un livre, *Le Flâneur hippique*, composé de deux chapitres : « Champs de courses » et « École de jockeys » (PPQ p. 29) mais Grippay avoue plus tard, que c'était un mensonge (PPQ p. 63). Puisque *Le Flâneur hippique* et les feuilles du dossier apparaissent physiquement dans l'histoire et qu'ils influencent l'histoire, ils forment des actes d'intertextualité.

Comme le protagoniste, les autres personnages sont eux aussi, décrits seulement vaguement, comme des fantômes. Sur le plan physique, nous savons très peu de détails sur Ottolini et Grippay. Ottolini a « une peau couleur ivoire, des yeux noires, un nez aquilin. Le visage était mince, aussi coupant de face que de profil » (PPQ p. 16), Grippay a des yeux bridés, elle est peut-être d'origine vietnamienne ou chinoise (PPQ p. 16), et a une peau pâle (PPQ p. 54). À part cela, ils restent obscurs pour le lecteur. Nous n'apprenons presque rien de leur vie. Ils entreprennent des affaires douteuses – Ottolini prétend travailler dans une agence qui n'existe pas, il affirme avoir rédigé un livre qui est, en vérité, écrit par un autre (PPQ p. 75) – et Grippay travaille « chez un couple qui organise des soirées d'un genre un peu spécial » (PPQ p. 61). Le lecteur ne sait pas d'où ils viennent, ce qu'ils cherchent ou s'ils cachent quelque chose. En outre, Ottolini et Grippay sont présents seulement dans la première partie du livre. Ils partent après, mais sans laisser de trace, sans explications, comme des **fantômes**. Tout au long du livre, le mot fantôme apparaît et souligne ce constat : Annie a peur de fantômes et trouve qu'il y en a plein (PPQ p. 106 et p. 107) ; Daragane appelle le train « un train fantôme » (PPQ p. 144) et il décrit Ottolini par : « le prétendu auteur du *Flâneur hippique* n'était qu'un employé fantôme d'une agence imaginaire » (PPQ p. 72). En ce qui concerne Chantal Grippay, Daragane ne sait pas si elle sort de son imagination ou pas – pourtant, le soir où elle lui rend visite, « elle n'avait rien d'un fantôme » (PPQ p. 62). Jacques Perrin de Lara aussi, est pour lui seulement un fantôme (PPQ p. 81). D'autres phrases et expressions vont dans la même direction et décrivent les personnages comme des illusions, sans en utiliser ce mot : « elle lui semblait plus pâle » (PPQ p. 54), « des figurants, depuis longtemps disparus » (PPQ p. 56), « on l'avait réduit à néant » (PPQ p. 70), « une foule d'anonymes » (PPQ p. 73), « tous ces gens s'étaient fondus dans la nature » (PPQ p. 122). Une telle description des figures les présente comme des êtres venus de nulle part et disparus de la même manière. Le mot fantôme se trouve dans le même champ lexical que le mot ombre, dont nous avons parlé en analysant le paratexte du livre, dans le chapitre précédent (4.3.2.). Les références intertextuelles, présentées aux lecteurs comme des traces, restent souvent sans explication, donc ombrageuses. Les figures fantomatiques sont elles aussi des personnes fugitives, pâles et ombrageuses, qui vont et vient sans explication, en laissent derrière elles que des traces. Leur

identité reste inconnue et dans le noir. Nous pouvons donc constater que le leitmotiv de l'ombre est complété par celui du fantôme puisque le livre est une addition d'ombres et de fantômes, soulignée par des renvois intertextuels.

En regardant de plus près, nous voyons que les personnages portent certains noms intertextuels qui renforcent leur caractère fantomatique n'ayant pas d'**identité**. En effet, leurs noms n'éclaircissent pas non plus leur chemin et les rendent insaisissables. Le nom de famille de Gilles Ottolini semble être italien, mais son prénom est français. Jacques Perrin de Lara et le docteur Louis Voustraat portent eux aussi des noms composés qui font référence à plusieurs nationalités. Nous ne pouvons pas classer ces noms, ce qui renforce le sentiment qu'il s'agissait des gens exclus, apatrides ou en fuite (comme Annie Astrand, qui cherche à trouver une nouvelle vie à l'étranger), enfin des fantômes sans origines.

De plus, certaines figures changent leurs prénoms et essaient ainsi de changer leur identité : D'abord, c'est Chantal Grippay qui explique à Daragane que sur sa boîte de lettres, il est écrit Joséphine et non Chantal parce qu'elle a changé son prénom. Daragane pense aussitôt qu'« il faudrait qu'il lui demande pourquoi elle avait changé son prénom » (PPQ p. 27) mais il ne le fait pas et la raison reste obscure. Plus tard, il découvre que la femme chez laquelle Daragane a vécu en tant qu'enfant, Annie Astrand, s'appelle aussi différemment qu'avant, et c'est Agnès (PPQ p. 91), sans que nous apprenions pourquoi. Enfin c'est Daragane même qui a dû changer son nom. Lorsqu'Annie voulait quitter le pays avec lui, elle a organisé un faux passeport pour lui, dans lequel il s'appelle Jean Astrand. Le récit est déjà assez embrouillé pour le lecteur – parce qu'il ne sait pas toujours où et dans quelle époque il se retrouve – mais ce jeu avec les identités des figures rend l'histoire encore plus obscure. Le lecteur ne comprend pas pourquoi certaines figures changent leur nom – est-ce qu'ils veulent cacher leur véritable identité ou quelque chose d'autre ? – et cette question reste ouverte jusqu'à la fin. Néanmoins, nous savons que le jeu avec les identités est un point typique dans toute l'œuvre de Modiano. Quand il était enfant, il était frappé par le fait que son père juif a changé son nom pour non seulement changer son identité mais pour cacher sa vraie identité puisqu'il était poursuivi pendant la guerre. Quand Modiano change alors les noms des personnages de ses livres, il montre qu'ils ne portent pas de nom « stable » et donc pas d'identité concrète non plus. Ses personnages essaient à cacher leur passé, ils sont en errance permanente, sans trouver une place au présent. Ils vivent ainsi une vie dans l'ombre et leur identité reste fragmentaire pour le lecteur. En même temps, cette identité fragmentaire crée un lien avec la mémoire incomplète de Daragane ; toutes les deux sont présentées comme des traces pâlisantes.

Plusieurs intertextes reflètent l'identité incertaine des personnages. Ainsi, Daragane veut trouver l'acte de naissance d'Annie Astrand (PPQ p. 120) et des articles dans les journaux de l'époque (PPQ p. 125) pour reconstruire sa vie. De même, la carte de visite de Chantal Grippay (PPQ p. 65) et le passe-porte de Daragane sont des intertextes faisant référence à la question d'identité. Pourtant, cette question n'est pas traitée par Modiano mais il joue plutôt avec ces « traces » d'intertextes qu'il insère dans le texte. Elles soulignent de nouveau le fait que le lecteur n'arrive pas à saisir les personnages puisqu'il s'agit des fantômes ayant une vie cachée dans l'ombre. En même temps, les traces d'intertextes ont un certain effet esthétique et le récit devient plus riche.

Souligner l'ambiance ombrageuse du récit par des films

Dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, plusieurs références à des films peuvent être découvertes, qui s'inscrivent dans le leitmotiv de l'ombre. Puisque les références que nous allons analyser dans ce sous-chapitre ne proviennent pas d'un texte écrit mais d'un autre média, elles peuvent être classifiées dans la catégorie de l'ekphrasis : deux médias (le film et le livre) sont combinés dans un seul par le biais de l'écriture.³⁰⁷

Nous trouvons des citations ou allusions à deux films concrets (*Pickpocket* (1959) de Robert Bresson et *L'aventure est au coin de la rue* (1944) de Jacques Daniel-Norman) et des références plus globales au cinéma ou aux films en général.

Le premier film auquel le livre fait référence, c'est *L'aventure est au coin de la rue*.³⁰⁸ Juste après la rencontre avec Ottolini, Daragane mentionne le titre de ce film : « Comme si tout était encore possible et que, selon le titre du vieux film, l'aventure était au coin de la rue » (PPQ p. 21). Il utilise la référence pour expliquer que sa solitude et le fait qu'il ne voit plus personne, cela ne le dérange pas, bien au contraire ; il trouve que dans sa solitude, des aventures peuvent arriver à chaque moment, et cela le rend léger et curieux. La deuxième référence au film se trouve dans le chapitre 7, lorsque Daragane discute avec Perrin de Lara au café. Daragane remarque la pénombre autour d'eux, comme dans une salle de cinéma. Ainsi, une phrase d'un film qu'il a vu au cinéma, lui vient à l'esprit. Cette phrase est citée entièrement : « 'Pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre' » (PPQ p. 84). L'intertexte est tout de suite visible grâce aux guillemets ; pourtant, seulement le lecteur qui connaît le film se cachant derrière sait qu'il s'agit de la phrase finale du film *Pickpocket*, l'histoire d'un jeune homme, Michel, qui réalise des vols à la tire.

³⁰⁷ Cf. <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/ecphrasis.php> [2.8.2018]

³⁰⁸ Cf. <https://www.unifrance.org/film/8392/1-aventure-est-au-coin-de-la-rue> [1.11.2018]

Nous observons deux raisons pour lesquelles Modiano a choisi des films comme pré-textes : D'une part, il utilise **le contenu du film** qui influence l'histoire de son texte, et d'autre part, c'est aussi **le film en tant que média** qui a un impact sur la structure du texte.

En ce qui concerne **le contenu du film** qui est utilisé comme pré-texte du livre, nous pouvons tout d'abord constater que Modiano a été probablement inspiré par *Pickpocket* pour créer le protagoniste de son livre. En effet, en comparant les deux protagonistes – Daragane et Michel – nous pouvons constater qu'ils se ressemblent. Chacun d'eux mène la vie d'un ermite, seul, enfermé, dans un petit appartement ou une petite chambre, sans beaucoup de lumière. Leurs relations avec les femmes semblent compliquées ; Michel n'arrive pas à déclarer son amour pour la fille qui l'aime³⁰⁹, Daragane ne semble pas avoir de femme et ce n'est pas clair s'il ressent de l'attirance pour Chantal Grippay ou pas (ils se retrouvent pendant la nuit chez l'un ou l'autre ; ils s'assoient très proche l'un à côté de l'autre, etc.). Comme c'est le cas de Daragane, dont le caractère est difficile à saisir pour le lecteur, le caractère de Michel aussi, reste obscur pour le spectateur.³¹⁰ En outre, un certain lieu relie les deux protagonistes, il s'agit d'un champ de courses, l'hippodrome de Longchamp dans *Pickpocket*, et Le Tremblay dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Pour Michel, c'est là-bas que sa « carrière » de voleur commence – à la première scène du film – mais c'est aussi le lieu de son arrestation à la fin du film. Pour Daragane, le champ de courses est l'endroit où il fait la connaissance de Guy Torstel, un événement dont il se souviendra plus tard et qui ressurgit plusieurs fois dans l'histoire. Cet endroit joue donc un rôle essentiel dans les deux histoires. Il s'agit d'une métaphore pour parler de quelque chose de fugitif : les chevaux qui font la course défilent devant les yeux de spectateurs, ils sont difficiles à suivre. À chaque tour, le spectateur les voit arriver, passer et ensuite repartir, comme les événements du passé de Daragane qui reviennent de temps en temps dans sa mémoire mais qui lui échappent de l'esprit, la plupart de temps.

Tout aussi important est le fait que Modiano utilise le pré-texte **film en tant que média**. En effet, les films cités reflètent le leitmotiv de l'ombre du livre. Tout d'abord, il s'agit des films tournés en noir et blanc. La lumière et l'ombre jouent un grand rôle dans la production technique d'un film – mais aussi dans le contexte d'une séance au cinéma : les films sont regardés dans une salle de cinéma *obscure*. Pendant la séance, nous sommes réfugiés dans le noir, puisque séparés physiquement de la réalité externe³¹¹ et du présent. Ainsi, les références

³⁰⁹ Cf. Béghin (2008), p. 4.

³¹⁰ Cf. Reader (1998), p. 291.

³¹¹ Cf. Nettelbeck (2006), p. 43.

au média film soulignent l'ambiance ombrageuse du texte composant des traces du passé. Par ailleurs, le langage que Modiano utilise est un langage « réduit », il s'exprime avec peu de mots, comme le metteur en scène Bresson. *Pickpocket* contenant très peu de dialogues est réduit aux articulations essentielles afin que le spectateur puisse se concentrer aux images plus qu'aux paroles.³¹² Dans le livre de Modiano, les phrases courtes, claires et faciles à comprendre permettent au lecteur de chercher des informations, des traces, derrière les lignes. La structure du livre est également comparable avec un film. Les chapitres ne sont pas énumérés et ressemblent à des fragments avec beaucoup de paragraphes qui comportent un mélange temporel et spatial – ceci nous rappelle un scénario d'un film, avec la prise de séquences, de scènes, et un certain montage. Comme l'objectif d'une caméra, le récit est focalisé une fois, par exemple, sur la rencontre entre Daragane et Torstel au Trembley dans le passé, et une autre fois sur l'appartement de Daragane à Paris, où Chantal lui rend visite, au présent de la narration. Cette structure textuelle reflète le contenu du livre : le récit est fragmentaire comme la mémoire de Daragane, avec des endroits blancs entre les paragraphes, comme des trous de mémoire.

En outre, les films que Modiano rajoute dans le livre, sont tous **des vieux films français**. En citant des films des années 40 et 50, Modiano crée un lien avec le sujet du passé du livre, qui raconte des événements des années 50. Le but est de créer une certaine atmosphère, une ambiance obscure, pour se plonger dans le passé, avec nostalgie.³¹³ Daragane, cette personne silencieuse et ombrageuse, n'essaie pas seulement de reconstruire son passé mais il *vit* toujours quelque part dans le passé, n'ayant que le passé comme point de référence. Ce passé est composé par des souvenirs que Daragane veut retirer de l'ombre, et qu'il compare avec les images d'un film. Seulement « quand le film dérape et finit par se bloquer sur l'une d'elles » (PPQ p. 143f), il arrive à se souvenir. Autrement, les images-souvenirs lui échapperaient et il ne pourrait pas les capter. Ce renvoi est une comparaison générale avec le film (sans film concret derrière) que nous trouvons une deuxième fois dans le même chapitre à la fin du livre, lorsque Daragane raconte le trajet en train qu'il a entretenu avec Annie Astrand. Le paysage qui défile à travers les vitres est pour lui « des images qui se succèdent, par saccades, comme un film dont la pellicule est usée » (PPQ p. 142). Encore une fois, les images qui passent devant ses yeux, peuvent être comparées avec des souvenirs « errantes » de Daragane mais aussi avec les personnages fantomatiques qui l'entourent.

³¹² Béghin (2008), p. 5.

³¹³ Cf. Nettelbeck (2006), p. 42.

Ainsi, en se référant aux films, Modiano rajoute un élément esthétique au texte. Le récit devient plus riche, les métaphores ont une valeur esthétique pour la lecture. Le média film et son importance de l'illumination s'inscrivent parfaitement dans le roman de Modiano qui présente l'histoire d'un homme dans l'ombre, essayant d'éclaircir quelques traces de sa mémoire.

4.3.4. Les fonctions de l'autotextualité

Au-delà des renvois vers des textes et films d'autres auteurs, il est intéressant de noter que Modiano peut désormais renvoyer vers ses propres romans (*Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* étant le 28^{ème} livre publié de Modiano). Cette autocitation se manifeste chez Modiano en réutilisant les mêmes prénoms de personnages déjà employés ainsi que d'autres références textuelles que nous allons présenter dans ce chapitre.

Tout d'abord, nous constatons que le personnage Guy Torstel porte le même prénom qu'une personne du roman *Rue des Boutiques Obscures* (1978) et une personne dans *Les boulevards de ceinture* (1972). Dans *Les boulevards de ceinture*, nous trouvons également un couple qui s'appelle Jean, comme le protagoniste Daragane, et Annie, comme Astrand. Le prénom Jean est encore utilisé dans les romans *L'horizon* (2010), *L'herbe des nuits* (2012) et *Remise de peine* (1988). Ce dernier parle aussi de deux figures s'appelant Annie et Roger Vincent. Modiano va encore plus loin en décrivant l'apparence ou le caractère des personnages de la même manière. Ainsi, dans *Du plus loin de l'oubli* (1996), une des figures principales, Jacqueline, ressemble forte à Chantal : « elle était toujours aussi pâle »³¹⁴ comme Chantal, elle retrouve le narrateur souvent pendant la nuit, et a changé son prénom.³¹⁵ Son compagnon, Gérard Van Bever, ressemble à Daragane. Il écrit également des livres, entretient une relation forte avec le cinéma, où il y va souvent,³¹⁶ et mène une vie plutôt nocturne et solitaire (« je n'avais vu personne depuis plusieurs semaines »³¹⁷, « cela faisait trois mois, environ, que je n'avais parlé à personne »³¹⁸), éloignée de ses parents qui veulent « se débarrasser »³¹⁹ de lui.

La répétition des mêmes personnages renforce le sentiment qu'il s'agit des personnes errantes, sans *Heimat* (la mère-patrie), des fantômes qui arrivent un moment et partent à un autre moment, sans explication. Modiano montre ainsi que leur histoire est ombrageuse et pas saisissable pour le lecteur.

³¹⁴ Modiano (1996), p. 25.

³¹⁵ Modiano (1996), p. 149f.

³¹⁶ Cf. Modiano (1996), p. 19, p. 24, p. 27, p. 75f, p. 86 et p. 93.

³¹⁷ Modiano (1996), p. 136.

³¹⁸ Modiano (1996), p. 147.

³¹⁹ Modiano (1996), p. 137.

En outre, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* peut être considéré comme la suite du roman *Remise de peine* (1988) de Modiano. En effet, *Remise de peine* est l'histoire d'un garçon qui passe quelques mois dans une maison loin de ses parents, aux environs de Paris. Une jeune femme, Annie, s'occupe de lui. Un jour, elle et les autres femmes dans la maison disparaissent et le garçon reste abandonné. Adulte, il apprend qu'Annie a « fini en prison »³²⁰ et est en relation avec un certain Roger Vincent. Nous voyons donc plusieurs parallèles marqués entre le contenu des deux romans. Tous ces éléments mentionnés resurgissent comme des traces dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, des traces d'une histoire passée, mélangées dans une nouvelle histoire. Le pré-texte se projette ainsi sur le métatexte comme une ombre. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* n'est pas seulement composé par des personnages ombrageux et fantomatiques, c'est-à-dire des personnages peu autonomes, mais tout le livre est finalement l'ombre d'un autre livre, tout le livre est seulement une suite d'un autre et pas de texte autonome.

Cependant, il est important de souligner que seul un lecteur assidu de Modiano est capable de reconnaître les références autotextuelles. Seulement la connaissance de plusieurs de ses livres permet de comprendre les subtilités cachées derrière les références. Ainsi, il s'agit des marquages intertextuels dans le système de communication *externe*. C'est-à-dire que les références sont visibles seulement pour les lecteurs, et pas pour les personnages eux-mêmes.³²¹

4.3.5. L'intensité de l'intertextualité

Pour finir notre analyse, nous regarderons dans ce chapitre les critères quantitatifs et qualitatifs de l'intensité intertextuelle selon Pfister et Broich (cf. le chapitre 2.1.4. de ce travail). Leur modèle nous aidera à constater le degré d'intensité de l'intertextualité dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Ceci nous est maintenant possible puisque nous avons auparavant détecté les différentes fonctions de l'intertextualité, illustrées par plusieurs exemples, indispensables pour comprendre l'usage des stratégies intertextuelles de Modiano.

En ce qui concerne la **quantité**, c'est-à-dire le nombre et la densité des intertextes, nous pouvons détecter environ 25 références intertextuelles, d'une densité irrégulière. Modiano utilise ou se réfère à une vingtaine de pré-textes différents. La plupart sont évoquées à deux endroits différents dans le texte. Les pré-textes sont soit réels, p. ex. le livre de Modiano

³²⁰ Modiano (1988), p. 102.

³²¹ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 41.

Arbre mon ami (PPQ p. 46), ou imaginaires, p. ex. le livre écrit et cité par le protagoniste Daragane, *Le Noir de l'été* (PPQ p. 22 et d'autres).

Pour la **qualité** de l'intertextualité, six critères doivent être étudiés. À l'aide du premier critère, la référentialité, nous voulons savoir si les caractéristiques du pré-texte ainsi que le contexte original du pré-texte sont mentionnées. Dans le livre, nous avons détecté peu de pré-textes réels, la plupart étant fictifs, inventés par Modiano. Les intertextes avec un pré-texte réel sont : la citation de Simone de Beauvoir, quelques allusions à Proust, des allusions et citations à des films *Pickpocket* et *L'aventure est au coin de la rue*, ainsi que quelques titres de livres (comme celui de Buffon). Modiano ne donne pas le contexte original ni l'objet original de la citation ou allusion, et l'auteur du pré-texte reste aussi caché la plupart de temps. Les références s'intègrent plutôt harmonieusement dans le texte, sans montrer leur particularité, ce qui veut dire que leur référentialité n'est pas forte.

Le deuxième critère est celui de la communicativité. Le lecteur reconnaît la plupart des citations parce qu'elles sont marquées, soit par l'usage des guillemets, soit par l'usage des caractères en l'italique. Lorsque le narrateur cite une phrase dans son roman, des notes du dossier ou un autre texte fictif dans le livre, le lecteur sait qu'il s'agit d'une telle citation. Pourtant, d'autres renvois sont plus cachés. Le jour où Daragane rend visite à Annie Astrand chez elle, 18, rue du Ranelagh, nous pouvons lire le texte suivant : « Son rire et le bruit de leurs pas résonnait dans ces rues dont l'une portait le nom d'un écrivain oublié » (PPQ p. 106). Pour découvrir de quel écrivain il s'agit dans cette allusion, il faut soit connaître très bien les rues de Paris, ou consulter un plan de Paris : la rue Ranelagh est croisée par la rue Raynouard – nommé par l'écrivain français François-Juste-Marie Raynouard (1761–1836). Les renvois à *Pickpocket* sont également assez cachés, surtout pour un public jeune qui ne connaît pas les films de cette époque. Modiano écrit probablement plutôt pour des gens de sa génération, dont il part du principe qu'ils reconnaissent ces renvois.

En ce qui concerne l'autoréflexivité, nulle part dans le livre une métacommunication sur l'intertextualité est faite.

Intéressons-nous maintenant à la structuralité. Nous avons trouvé un pré-texte qui a influencé la structure, la syntaxe du métatexte, et c'est *Pickpocket*. Son scénario est comme un modèle pour le livre. Modiano fait des sauts de temps et d'espace comme dans le film, il crée un personnage qui ressemble fortement au protagoniste du film, et même la durée de la lecture coïncide avec la durée du film.

Le critère de la sélectivité veut savoir si les références intertextuelles sont *ponctuelles* ou *évasives*. Dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, nous trouvons les deux. Lorsque Modiano cite ou fait allusion à un livre ou film, il se réfère au texte entier – il mentionne par exemple le nom ou le titre du livre. Il s’agit donc d’une référence évasive. En revanche, quand des textes fictifs sont cités (le livre du protagoniste, le dossier de la police), nous voyons des citations ponctuelles.

Quant à la dialogicité, nous nous demandons si une tension entre le pré-texte et le métatexte existe. Dans le livre, ce n’est pas le cas, il n’y a pas de telle tension. Les citations et allusions ne construisent pas de nouveau sens, elles ne sont pas significatives dans l’environnement sémantique, c’est-à-dire que les pré-textes ne sont pas, par exemple, traités avec de l’ironie.

En regardant les six critères qualitatifs de Pfister et Broich ensemble, ainsi que la quantité de l’intertextualité, nous pouvons résumer que *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* est un livre peu intertextuel. Ni les références, ni les pré-textes utilisés ne sont très nombreux. La plupart des références sont évasives, elles sont bien intégrées dans le texte et elles ne sont pas toujours visibles pour le lecteur. L’intertextualité n’est pas thématifiée, il n’y a pas de tension entre le pré- et le métatexte, et seulement un pré-texte influence légèrement la structure du métatexte. L’intertextualité dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* ne joue donc pas un rôle indispensable pour le récit.

5. CONCLUSION

Le présent travail s'est consacré aux aspects intertextuels et autofictionnels de trois livres de Patrick Modiano : *La place de l'étoile* (1968), *Dora Bruder* (1997) et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). Le but était de savoir comment et pourquoi Modiano utilise l'intertextualité et l'autofictionnalité dans son œuvre. Grâce à l'analyse de trois livres choisis, il nous est désormais possible de synthétiser les résultats pour répondre à la question de recherche de ce travail, et pour vérifier si les deux hypothèses émises en début s'infirmement ou se confirment.

Tout d'abord, ce mémoire a montré **comment** l'intertextualité est présente dans les textes choisis. Nous constatons que Modiano fait notamment des citations directes et indirectes et des allusions (PE, DB et PPQ) mais il utilise aussi la parodie et le pastiche (PE). La plupart des citations sont introduites dans le récit d'un style sobre (DB et PPQ) pendant que la parodie et le pastiche sont combinés avec un style ironique ce qui est un trait caractéristique de ses premiers livres, comme nous l'avons constaté dans *La place de l'étoile*. À travers l'ironie, le lecteur doit découvrir le sens du message ambigu que Modiano veut faire passer. Lorsque Modiano se réfère à d'autres médias, la photographie et le film, il se sert de l'ekphrasis : il décrit les clichés ou le contenu du film par la langue écrite, il n'insère pas de reproductions dans ses textes. Si nous mettons à part *Dora Bruder*, qui est un récit avec des sources entièrement réelles (actes de naissance, papiers officiels, etc. que Modiano a pu obtenir), Modiano alterne l'usage des pré-textes réels et fictifs (rappelons que les pré-textes *réels* sont des textes qui existent réellement pendant que les pré-textes *fictifs* sont inventés par l'auteur).³²² La plupart des références chez Modiano sont évasives – il mentionne par exemple le nom ou le titre d'un livre – mais nous observons aussi quelques citations ponctuelles. Les renvois se trouvent dans les systèmes de communication externe (c'est-à-dire que la référence est seulement visible pour le lecteur) ou interne (visible également pour les personnages). Le lecteur les reconnaît en général facilement parce que Modiano marque ses références par un changement de typographie, par la mise entre guillemets ou par la mise dans un nouveau paragraphe. Parallèlement, il montre souvent le contexte original³²³ de la citation, en l'expliquant ou le mentionnant explicitement dans son livre (PE et DB). Pourtant, d'autres intertextes sont plus cachés, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas évidents à première vue mais le lecteur doit les « chercher », comme nous l'avons remarqué particulièrement dans *La place de l'étoile*. Ainsi, la lecture devient dynamique et ludique puisque « le plaisir de l'hypertexte est

³²² Cf. Broich / Pfister (1985), p. 61f, et le chapitre 2.1.4. de ce travail.

³²³ Cf. Broich / Pfister (1985), p. 26.

aussi un jeu »³²⁴. L'intertextualité rajoute toujours une certaine valeur littéraire, une valeur ajoutée à la lecture. En outre, Modiano insert dans la plupart de ses livres des paratextes qui ont toujours un lien avec l'histoire qui suit. Nous avons ainsi vu des citations ou textes en exergue (PE et PPQ) qui rapprochent le lecteur au sujet du récit.

En ce qui concerne **la raison** de l'usage de l'intertextualité, ce travail nous permet de constater que les thèmes typiques de l'œuvre modianesque sont soulignés par des stratégies intertextuelles et autofictionnelles. Tous ces thèmes sont tissés ensemble, l'un avec l'autre : le passé d'un individu et la recherche de son identité, le passé commun et les événements historiques (la Deuxième Guerre mondiale, l'Occupation allemande et la question juive), et la mémoire.

Le **passé** est le premier sujet chez Modiano renforcé par l'usage de l'intertextualité. Ceci se retrouve dans tous les trois romans analysés. Ainsi, Modiano reconstruit **l'enfance** de Dora Bruder (DB) et pousse son protagoniste Jean Daragane (PPQ) à faire pareil. Les intertextes ne renvoient pas seulement au passé d'un individu mais aussi à un passé plus général : la période de la **Deuxième Guerre mondiale** (DB et PE). Par des références aux textes, livres, personnes de l'époque, Modiano reconstruit l'univers de l'Occupation et de la collaboration. Ceci est, à son tour, lié à la question juive et à l'antisémitisme, un autre sujet présent dans ses livres (PE et DB). En effet, l'intertextualité est incontournable pour parler des événements d'hier, les intertextes agissent comme des « témoins » du passé.

La reconstruction du passé est liée à la **mémoire** puisque la mémoire du passé pèse sur le présent. Pour se référer aujourd'hui au passé, il faut se souvenir. Les souvenirs dans les romans de Modiano sont souvent cachés (PPQ). Les personnages ou le narrateur se souviennent grâce à une odeur ou un mot qui déclenche la mémoire, et ils doivent par la suite reconstruire les éléments pour éclaircir l'histoire. Ce sujet est souvent illustré par des références à Proust (PE et PPQ), mais Modiano introduit aussi d'autres intertextes, notamment des photos (DB et PPQ), pour raviver la mémoire d'un personnage.

Chaque livre contient des renvois autofictionnels. Le retour au passé et à la période de la guerre signifie pour Modiano un regard vers son **père juif**, qui était en même temps une victime de la guerre mais aussi un homme collaborant avec les nazis. Le père est pour Modiano donc une figure ambivalente et problématique³²⁵, et elle joue un grand rôle dans l'œuvre modianesque. En outre, les personnages chez Modiano (notamment Raphaël dans PE)

³²⁴ Genette (1982), p. 452.

³²⁵ Cf. Rosenman (2010), p. 38.

n'arrivent pas à s'identifier avec leur père ce qui leur aiderait à **trouver leur propre identité**. Ce fait déclenche le besoin d'une **recherche de l'identité**, un autre sujet principal chez Modiano. Il est exprimé par le fait que Modiano utilise dans chaque livre analysé des pré-textes qui aident à nommer l'identité d'une personne : cartes d'identités, acte de naissance, actes notariés, diplômes. Puisque l'identité est prouvée par le fait d'avoir un nom sur un papier officiel, les personnages chez Modiano ont une obsession pour ces papiers. Ces derniers attestent les traces de l'existence d'une personne. Lorsque Modiano introduit des documents se référant à une personne dans son récit, il veut la retirer de l'anonymat et lui donner une mémoire (notamment DB). Les livres de Serge Klarsfeld, des pré-textes dans *Dora Bruder*, avaient le même but – que la mémoire des victimes subsiste – avec la différence que Klarsfeld a fait une véritable documentation, en listant les noms, prénoms et dates de naissance des victimes de l'Holocauste. Rappelons que pendant la guerre, on a volé aux Juifs leurs noms en leur donnant des numéros : ils ont ainsi perdu leur identité.³²⁶

D'ailleurs, dans les trois livres de notre analyse, un ou plusieurs personnages **changent leur identité** pour en avoir une qui est officiellement acceptée, pour échapper à leur destin (comme beaucoup de persécutés pendant la guerre). Pourtant, les faux papiers les poussent à vivre en danger tout le temps, à devoir se cacher en permanence, à perdre leurs origines. Les figures chez Modiano sont ainsi comme des fantômes en errance. Parallèlement, ce ne sont pas seulement les papiers d'identité mais aussi les **noms propres** que Modiano donne à ses personnages, des noms parlants, qui contiennent des renvois intertextuels. Un nom comporte des informations, et une personne peut être jugée selon son nom qui révèle sa nationalité, ses origines, sa culture, son sexe ou son histoire. Un nom décrit une personne et évoque des connotations chez l'autre ; l'autre le juge par exemple comme puissant, inférieur, intelligent, et ainsi de suite. Notons que ces connotations pourraient être justes ou fausses (comme des préjugés). Les noms composites, internationaux ou hybrides que Modiano utilise compliquent l'identité du personnage : un attachement à un lieu précis ou une culture précise ne peut pas être fait. La personne est ainsi errante et étrangère. Les noms dans les livres analysés sont ambigus ou composites, c'est-à-dire qu'ils comportent plusieurs nationalités à la fois. Les personnes sont venues de lieux divers ou des lieux inconnus. L'errance et le déracinement sont combinés avec le problème du temps et de l'espace dans les romans modianesques. Ces

³²⁶ Nous voyons l'importance des noms aussi en pensant aux mémoriaux de la Shoah qui listent les noms de victimes, par exemple au *Musée juif* à Berlin ou au *Yad Vashem* à Jérusalem. Dedans, il y a une salle où le visiteur ne pénètre que dans le noir en suivant un chemin compliqué où brillent des milliers de petites lumières et où le silence n'est rompu que par une liste de noms d'enfants et de leur âge, disparus dans les camps d'extermination.

derniers sont loin de suivre une trame temporelle ou spatiale rectiligne ; le récit et les personnages sautent en permanence sur les dates et les lieux.

La récurrence des thèmes que nous venons de présenter confirme notre **première hypothèse** du caractère répétitif des textes de Modiano.³²⁷ Les livres analysés racontent des histoires différentes mais ils contiennent tous finalement les mêmes grands thèmes, c'est-à-dire que l'essence de ces textes reste le même. Modiano ne parle que de sujets récurrents qui lui sont importants, renforcés par des stratégies intertextuelles et autofictionnelles. Il fait également de l'autotextualité en citant ses propres textes (DB et PPQ). Ceci contribue à la création d'une seule grande œuvre. La répétition n'est donc pas un manque d'idées mais crée le style typique de Modiano, par lequel le lecteur le reconnaît.

Au-delà de la récurrence des thèmes, il est important de vérifier notre **deuxième hypothèse** pour savoir si les références intertextuelles et autofictionnelles ont diminué, au cours de sa production littéraire. En comparant les trois livres analysés, nous observons la présence d'un moins grand nombre d'utilisations intertextuelles : le nombre et la densité des intertextes et des pré-textes réduisent. Dans *La place de l'étoile*, son premier livre, publié en 1968, Modiano utilise environ 55 références qui renvoient à environ 35 différents pré-textes, pendant que dans *Dora Bruder*, un livre publié en milieu de sa carrière, en 1997, nous en trouvons presque 50 renvoyant à 40 pré-textes. Quant à *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, un de ses romans les plus récents, datant du 2014, 25 références intertextuelles et une vingtaine de pré-textes sont intégrés dans le livre. Au début de sa carrière, Modiano a donc fait plus de références intertextuelles que dans ses livres récents. Il a probablement d'abord voulu s'exprimer au travers d'autres écrivains des années 30 et 40, notamment pour parler de la période de l'Occupation allemande pendant la guerre. Plus tard, les thèmes présents dans ses livres sont devenus plus nombreux. Pourtant, Modiano reste fidèle à cette stratégie textuelle, et la diminution reste plutôt légère. En même temps, l'usage des références autofictionnelles se trouve constamment chez Modiano, chaque livre contient continuellement des traces qui renvoient à lui-même. Cela rajoute un caractère hybride, c'est-à-dire que chacun de ses livres – faisant partie du genre roman – contient aussi des éléments caractéristiques d'autres genres, comme l'autobiographique ou le roman historique. Les sujets qui se retrouvent dans ses romans – notamment la recherche de l'identité et la mémoire collective de la guerre – sont liés aux expériences que Modiano a faites dans sa vie. Cependant, ces expériences racontées sont situées entre documentation et fantaisie ; Modiano ne les présente pas au lecteur comme des faits mais comme de la fiction. Le lecteur ne peut

³²⁷ Cf. Schulte Nordholt (2008), p. 91.

donc pas prendre les anecdotes de Modiano comme des faits réels, ce qui permet à l'écrivain de garder de la distance.³²⁸

Nous avons ainsi vu que « s'entregloser »³²⁹, comme l'écrit Montaigne, cité dans l'introduction de ce mémoire, n'a rien de négatif, au contraire : l'introduction d'écritures précédentes dans ses textes montre que les écrivains comme Modiano ne s'enferment pas dans leur propre travail mais participent attentivement au monde littéraire et politique. Modiano applique cette stratégie de l'intertextualité dans tous ses livres, combinée avec des renvois autofictionnels, et réussit ainsi à mettre en évidence les sujets qui lui sont importants. Aujourd'hui, l'œuvre de Modiano est devenue un métatexte à son tour, qui sert désormais d'autres écrivains comme source de pré-texte, et le « jeu »³³⁰ de l'intertextualité continuera.

³²⁸ Cf. Blanckeman (2009), p. 41.

³²⁹ Montaigne (1992), p. 817.

³³⁰ Genette (1982), p. 452.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1968), *La place de l'étoile*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Modiano, Patrick (1972), *Les boulevards de ceinture*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1978), *Rue des Boutiques Obscures*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1975), *Villa Triste*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1977), *Livret de famille*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Modiano, Patrick (1988), *Remise de peine*, Paris : Seuil.
- Modiano, Patrick (1990), *Voyage de noces*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1991), *Fleurs de ruine*, Paris : Seuil.
- Modiano, Patrick (1994), *Dora Bruder*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (1995), *Du plus loin de l'oubli*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (2005), *Un pedigree*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Modiano, Patrick (2007), *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Modiano, Patrick (2009), *La place de l'étoile*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (2010), *L'horizon*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Modiano, Patrick (2012), *L'herbe des nuits*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Modiano, Patrick (2014), *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Perec, Georges (1993), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris : Les Éditions Denoël.
- Rebatet, Lucien (1942), *Les Décombres*, Paris : Les Éditions Denoël. Disponible en ligne : <http://maurras.net/pdf/divers/REBATET-Les-Decombres.pdf> [17.4.2018]
- Sartre, Jean Paul (1954), *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Zola, Émile (2012), *J'accuse*, Bruxelles : Primento Digital (e-book).

Sources secondaires

- Arend, Elisabeth (2008), « Histoire, littérature et l'écriture de l'histoire », dans : Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (éd.), *Histoires inventées – la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Frankfurt am Main u. a. : Peter Lang, p. 15–32.
- Autrand, Michel / Bersani, Jacques / Lecarme, Jacques / Vercier, Bruno (1970) (Hg.), *La littérature en France depuis 1945*, Paris : Bordas.

- Bachtin, Michail (1979), *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Bando, Mariko (2015), *La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano*, Limoges : Université de Limoges.
- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Baumann, Henrik (2008), *Die autobiographische Rückkehr, Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud*, Romania Viva 5, München : M. Meidenbauer.
- Béghin, Cyril (2008), *Robert Bresson, Pickpocket*, Lycéens et apprentis au cinéma, Paris : Cahiers du cinéma. Disponible en ligne : <https://julianwhiting.files.wordpress.com/2014/02/pickpocket-de-robert-bresson.pdf> [11.11.2018]
- Blanckeman, Bruno (2009), *Lire Patrick Modiano*, Paris : A. Colin.
- Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence, a theory of poetry*, New York : Oxford Univ. Press.
- Böhm, Roswitha (2008), « Sur les traces du passé – la littérisation d'une histoire familiale dans l'œuvre narrative de Patrick Modiano », dans : Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (éd.), *Histoires inventées – la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Frankfurt am Main u. a. : Peter Lang, p. 229–239.
- Böhm, Roswitha (2009), « Topographien der Erinnerung im Werk Patrick Modianos », dans : Kirstin Buchinger, Claire Gantet, Jakob Vogel (éd.), *Europäische Erinnerungsräume*, Frankfurt am Main, New York : Campus, p. 103–116.
- Böhm, Roswitha (2011), « Fotografie und Gedächtnis im französischen Gegenwartsroman », dans : Sabina Becker, Barbara Korte (éd.), *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin, New York : de Gruyter, p. 143–164.
- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (1985) (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen : Niemeyer.
- Brydon, James (2010), « World War Two Reconsidered : From Men Without Shadows to The Condemned of Altona », dans : Adrian Mirvish, Adrian van den Hoven (éd.), *New Perspectives on Sartre*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 368–383.
- Burgelin, Claude (2010), « Modiano et ses ‚je‘ », dans : Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (éd.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Lyon : PUL, p. 207–222.
- Cau, Jean (1968), « Préface », dans : Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, Paris : Gallimard, p. 3–5.
- Cooke, Dervila (2005), *Present pasts, Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*, Amsterdam : Rodopi.
- Cosnard, Denis (2010), *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris : Librairie Arthème Fayard.

- Decout, Maxime (2011), « Modiano : La voix palimpseste sur *La place de l'étoile* », dans : *Littérature* 2011/2, no. 162, Paris : Armand Colin, p. 48–62.
- Decout, Maxime (2015), « Pourquoi nous ne sommes pas seulement du ‘présent’, entretien avec Henry Rousso », dans : *Europe*, no. 1038, oct. 2015, Paris, p. 123–128.
- Dhondt, Els (2017), *Les réécritures du roman La place de l'étoile de Patrick Modiano*, Gent : Université Gent.
- Donadille, Christian (2012), « Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano », dans : *French Cultural Studies*, No. 23 (4), p. 329–340.
- Doubrovsky, Serge (2010), « Le dernier moi », dans : Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (éd.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Lyon : PUL, p. 383–393.
- Edl, Elisabeth (2010), « Im düsteren Licht der Erinnerung – Nachwort », dans : Patrick Modiano, *Place de l'Étoile*, dt. Übersetzung, München, Wien u. a. : Karl Hanser Verlag, dtv, p. 163–190.
- Ette, Ottmar (1998), *Roland Barthes, Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt : Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Golsan, Richard (2007), « Modiano Historien », dans : *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 31, Iss. 2, Art. 7, p. 415–433.
- Golsan, Richard / Higgins, Lynn (2007), « Introduction: Patrick Modiano's *Dora Bruder* », dans : *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 31, Iss. 2, Art. 2, p. 317–324.
- Gronemann, Claudia (2002), *Postmoderne / postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur*, Hildesheim u. a. : Olms.
- Guidée, Raphaëlle / Heck, Maryline (2012) (dir.), *Patrick Modiano*, Paris : Éditions de L'Herne.
- Halbwachs, Maurice (1950), *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, Paris : Éditions Albin Michel.
- Hébert, Louis (2009), « Autotextualité, intertextualité, architextualité, autoréprésentation, autoréflexivité et autres relations apparentes », dans : Louis Hébert, Lucie Guillemette, Mylène Desrosiers et al. (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, p. 71–78.
- Hébert, Louis / Guillemette, Lucie (2009), « Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », dans : Louis Hébert, Lucie Guillemette, Mylène Desrosiers et al. (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, p. 1–9.
- Henry, Anne (1994), *Céline : écrivain*, Paris : L'Harmattan.
- Hirsch, Marianne (2001), « Surviving Images : Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », dans : *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, p. 5–37.

- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia : UP.
- Höglinger, Irene (2001), *Raum und Zeit im Roman „La place de l'étoile“ von Patrick Modiano*, Wien : Universität Wien.
- Joly, Laurent (2006), « Les débuts de *l'Action française* (1899–1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », dans : *Revue historique*, 2006/3 no. 639, p. 695–718.
- Klarsfeld, Beate / Klarsfeld, Serge (1978), *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France*, Paris : Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France.
- Klarsfeld, Serge (1994), *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris : Association Fils et Filles des Déportés Juifs de France (FFDJF).
- Kristeva, Julia (1969), *Sèmiôtikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- Lachmann, Renate (1990), *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Lagarde, André / Michard, Laurent (1973) (éd.), *XXe siècle, Les grands auteurs français*, Paris, Bruxelles, Montréal : Bordas.
- Lecarme, Jacques (2010), « Quatre versions de *La place de l'étoile* (1968–2008) », dans : Anne-Yvonne Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris : Hermann Éditeurs, p. 87–110.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil.
- Martel, Kareen (2005), « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », dans : *Protée*, 33 (1), Université du Québec à Chicoutimi, p. 93–102.
- Miroux, Jean-Philippe (2007), *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris : A. Colin.
- Montaigne, Michel de (1992), *Les Essais*, éd. par Claude Pinganaud, Paris : Arléa.
- Morris, Alan (2006), « 'Avec Serge Klarsfeld contre l'oubli'. Patrick Modiano's *Dora Bruder* », dans : *Journal of European Studies*, vol. 36, no. 3, p. 269–293.
- Nettelbeck, Colin (2006), « Modiano's Stylo : A Novelist in the Age of Cinema », dans : *French Cultural Studies*, Vol 17, No. 1., Feb. 2006, p. 35–54.
- Petit, Susan (2008), « Reviewed Works: A Riffaterrean Reading of Patrick Modiano's *La Place de l'Étoile*, Investigation the Family Crime, by Charles O'Keefe (2005) », dans : *The French Review*, Vol. 81, No. 4, mars 2008, Birmingham, Alabama : Summa Publications, p. 788–789.
- Piégay-Gros, Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod.
- Rajewsky, Irina (2002), *Intermedialität*, Stuttgart : UTB.
- Reader, Keith (1998), « 'D'où cela vient-il ?', Notes on three films by Robert Bresson », dans : James Quandt (éd.), *Robert Bresson*, Toronto international Film Festival Group, p. 283–297.

- Reggiani, Christelle (2015), « Politique du style : l'exemple de Modiano », dans : *Europe*, no. 1038, octobre 2015, Paris, p. 146–153.
- Rosenman, Anny Dayan (2010), « De la figure du père aux figures de l'Histoire », dans : Anne-Yvonne Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris : Hermann Éditeurs, p. 27–44.
- Schneider, Marie-Charlotte (2013), *Les genres littéraires, le roman, la poésie et le théâtre*, Paris : Petit Littéraire.
- Schulte Nordholt, Annelies (2005), « Pastiches de Proust : *La place de l'étoile* de Patrick Modiano », dans : Sjef Houppermans et al. (dir.), *Marcel Proust aujourd'hui*, No. 3, Amsterdam : Brill Academic Publishers, Rodopi, p. 11–32.
- Schulte Nordholt, Annelies (2008), *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Faux Titre 315, Amsterdam, New York : Rodopi.
- Schulte Nordholt, Annelies (2012), « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », dans : *Neophilologus*, vol. 96 (4), p. 523–540.
- Serrano Mañes, Montserrat (2012), « Les sentiers de la mémoire ou comment découvrir la silhouette de Proust dans l'œuvre de Modiano », dans : *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, Volume 47, Issue 2, p. 305–319.
- Sperti, Valeria (2012), « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », dans : *Cahiers de Narratologie*, no. 23, p. 1–15.
- Srour, Pierre (1994), *La métaphysique dans les romans de Patrick Modiano*, Metz : Faculté des lettres et sciences humaines.
- Stöger, Kristina (2015), *Zwischen Erinnerung & Amnesie, Patrick Modianos Spiel mit der Vergangenheit*, Wien : Universität Wien.
- Suerbaum, Ulrich (1985), « Intertextualität und Gattung, Beispielreihen und Hypothesen », dans : Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen : Niemeyer, p. 58–77.
- Todorov, Tristan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil.
- Todorov, Tristan (1980), *Poétique de la prose*, Paris : Seuil.
- Viart, Dominique (2010), « L'impossible narration de l'Histoire », dans : Anne-Yvonne Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris : Hermann Éditeurs, p. 45–68.
- Zard, Philippe (2010), « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire », dans : Anne-Yvonne Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris : Hermann Éditeurs, p. 69–86.

Sources en ligne

Comment écrire une biographie intellectuelle :

<https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4162> [15.4.2018]

La théorie de l'intertextualité :

<http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26acute%3B> [17.4.2018]

« Le réseau Modiano » par Denis Cosnard : <http://lereseaumodiano.blogspot.com/> [17.4.2018]

Le terme « ekphrasis » : <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/ecphrasis.php>
[1.6.2018]

Le terme « épigraphe » : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pigraphe> [20.08.2018]

Le terme « modianesque » : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/modianesque.php>
[19.8.2018]

L'article sur le prix Nobel de littérature, dans *Le Monde* :

https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html [11.7.2018]

Le discours de réception du prix Nobel, dans *Le Monde* : https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html [11.7.2018]

L'interview « Les dix phrases clés du nouveau Modiano, commentées par Modiano » :

<http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de> [10.6.2018]

La loi Gaysot :

[https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000532990&cat
egorieLien=id](https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000532990&categorieLien=id) [10.4.2018]

Les personnages de *La Recherche* de Proust : http://proust-personnages.fr/?page_id=398
[4.4.2018]

Le poème *Le voyageur* d'Apollinaire : [https://www.poetica.fr/poeme-4051/guillaume-
apollinaire-le-voyageur/](https://www.poetica.fr/poeme-4051/guillaume-apollinaire-le-voyageur/) [8.7.2018]

Le poème *Les feuilles mortes* de Jacques Prévert :

<http://web.cortland.edu/ponterior/fre310/montand-feuillesmortes.html> [1.11.2018]

À propos du *Rouge et le Noir* de Stendhal :

<http://chrisagde.free.fr/histemprestrep/stendhal.htm> [30.10.2018]

[http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/10/03005-20140410ARTFIG00008-l-affaire-
derriere-le-rouge-et-le-noir.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/10/03005-20140410ARTFIG00008-l-affaire-derriere-le-rouge-et-le-noir.php) [30.10.2018]

À propos de l'écrivain Pierre Chappuis : [https://www.letemps.ch/culture/livres-pierre-
chappuis-salue](https://www.letemps.ch/culture/livres-pierre-chappuis-salue) [29.10.2018]

À propos de l'écrivain Georges Haldas :

<https://www.lagedhomme.com/ouvrages/georges+haldas/le+temps+des+rencontres/2888>
[28.10.2018]

À propos du film *L'aventure est au coin de la rue* : [https://www.unifrance.org/film/8392/l-
aventure-est-au-coin-de-la-rue](https://www.unifrance.org/film/8392/l-aventure-est-au-coin-de-la-rue) [1.11.2018]

ANNEXE

Résumé complet en allemand

Intertextualität ist die Tatsache, dass ein Text auf andere Texte verweist bzw. Bezug auf vorhergehende Texte nimmt. Intertextualität existiert, seit der Mensch schreibt – dennoch handelt es sich auch um ein zeitgenössisches Phänomen, wie Schriftsteller unserer Epoche beweisen, die diese Strategie anwenden. Einer von ihnen ist Patrick Modiano, 1945 in Boulogne-Billancourt bei Paris geboren. Anhand der Analyse dreier seiner Werke (*La place de l'étoile* (1968), *Dora Bruder* (1997), und *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014)) soll die Theorie der Intertextualität beleuchtet und der Forschungsfrage nachgegangen werden, **wie und warum Modiano Intertextualität einsetzt**. Dabei wird auch der Einsatz von autofiktionalen Elementen berücksichtigt, die auf den Autor selbst anspielen.

Das „**Wie**“ der Forschungsfrage bezieht sich auf die Art und Weise des Einsatzes sowie auf die verschiedenen Formen der intertextuellen und autofiktionalen Verweise. Das „**Warum**“ soll klären, welche Funktionen die Verweise einnehmen und was Modiano mit ihnen bewirken möchte, sowohl im Handlungsverlauf als auch bei seinen Lesenden. **Zwei Hypothesen** werden dazu aufgestellt: Einerseits unterstellen wir Modianos Büchern einen wiederholenden Charakter, der auf der Verwendung von intertextuellen und autofiktionalen Referenzen basiert. Andererseits behaupten wir, dass der Einsatz von Intertextualität und Autofiktionalität im Laufe seiner literarischen Schaffensperiode abnimmt.

Um die Forschungsfrage beantworten und die Hypothesen überprüfen zu können, haben wir die vorliegende Arbeit in drei Kapitel unterteilt – theoretische Grundlagen, intellektuelle Biographie des Autors und literarische Analyse – worauf ein Fazit folgt, das Platz für das Aufstellen von Vergleichen und Schlussfolgerungen aus der Analyse bietet.

Im ersten Kapitel stellt die Arbeit zunächst die theoretischen Grundlagen der Intertextualität dar, bevor der Begriff der Autofiktionalität diskutiert wird, den wir als Sonderform der Intertextualität behandeln. Michail Bachtin (1895–1975) hat sich als Erster zu intertextuellen Phänomenen geäußert, wohl noch unter der Bezeichnung *Dialogizität*. In den 60er Jahren führte die bulgarische Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva (*1941) den Begriff der Intertextualität ein. Ihr Ansatz war ein sehr weitläufiger: alles sei Text und alle Texte seien intertextuell. Für eine Analyse scheinen andere Zugänge praktikabler, darunter das detaillierte Modell von Gérard Genette (1930–2018), welches die verschiedenen Möglichkeiten von Verweisen auf andere Texte klassifiziert. Es handelt sich hierbei um einen produktiven Ansatz, welchem ein rezeptiver Ansatz gegenübergestellt werden kann. Zwei Vertreter dieses

Zugangs sind Michael Riffaterre (1924–2006) und Renate Lachmann (*1936), die die Bedeutung der Lesenden hervorheben: ohne Lesende, die in der Lage sind, die verwendeten Intertexte erkennen und zuordnen zu können, verliert jeder Verweis seinen Sinn. Um die verschiedenen Zugänge zur Intertextualitätstheorie zu vereinen, haben Manfred Pfister (*1943) und Ulrich Broich (1932–2017) schließlich das Modell der Intensität bzw. Graduierung entwickelt. Sie unterscheiden dabei zwischen quantitativen und qualitativen Kriterien. Die quantitativen Kriterien umfassen die Anzahl und Dichte der intertextuellen Referenzen und der verwendeten Pre-Texte. Zu den quantitativen Kriterien zählen sechs: die Referentialität, die Kommunikativität, die Autoreflexivität, die Strukturalität, die Selektivität und die Dialogizität. Je mehr Kriterien ein Text erfüllt, desto „intertextueller“ ist er. Des Weiteren klärt das Kapitel die Unterschiede zu den benachbarten Begriffen der Intratextualität, der Autotextualität und der Intermedialität. Da Modiano neben intertextuellen auch autofiktionale Strategien einsetzt, die mit ersteren eng verwoben sind, widmet sich der zweite Teil des Theoriekapitels der Präsentation der Konzepte Autobiographie und Autofiktion. Eine Biographie ist ein aus der Retroperspektive verfasster Bericht über das Leben einer realen Person, verfasst von einer dritten Person, während in der Autobiographie das *Ich* über sich selbst und seine eigene Vergangenheit erzählt. Durch den autobiographischen Pakt nach Philippe Lejeune (*1938) können die Lesenden sicher sein, dass es sich um einen wahrheitsgetreuen Bericht handelt, bei dem Autor, Erzähler und Protagonist ident sind. Die Autofiktion wurde vom Schriftsteller Serge Doubrovsky (1928–2017) geprägt. Er definiert sie als eine romanhafte Autobiographie, die sowohl fiktive als auch reale Elemente enthält: das *Ich* erzählt zwar von sich selbst, jedoch eingebettet in einen fiktiven Rahmen. Doubrovsky geht noch einen Schritt weiter und behauptet, es existiere keine Autobiographie, die nicht auch Fiktion enthält, denn durch Verzerrungen in der Erinnerung entstehen automatisch Erzählungen, die nicht der Wahrheit entsprechen können.

Intertextualität und Autofiktionalität sind typische Stilelemente in Modianos Werk. Seine intellektuelle Biographie wird im zweiten Teil der Arbeit behandelt, um seine Textwelten besser verstehen zu können. Wir stellen fest, dass Modiano früh zu schreiben begann und bis zum heutigen Tage 30 Romane verfasst hat. Er wurde mit den unterschiedlichsten Preisen ausgezeichnet, darunter dem Literaturnobelpreis im Jahre 2014. Zwei der omnipräsenten Themen in seinem Werk sind das Gedächtnis („la mémoire“) und die Identität, die beide eng mit Modianos persönlichen Erfahrungen verbunden sind. Er wurde 1945, genau am Ende des Zweiten Weltkriegs, geboren und fühlt sich von den Geschehnissen dieser Zeit berührt. Er gehört zu der Generation der Schriftsteller nach 1945, und behandelt dieses Thema in seinem

Werk in einer Art, als hätte er selbst Erfahrungen mit dem Krieg oder der Okkupationszeit Frankreichs gemacht. Der Soziologe Maurice Halbwachs (1877–1945) bezeichnet dieses Phänomen als kollektives Gedächtnis, welches Modiano solche Reflexionen ermöglicht. Durch den Einsatz von intertextuellen und intermedialen Verweisen (Text, Film und Fotografie) gelingt es Modiano, das Thema „mémoire“ in seinen Romanen zu untermauern. Daneben steht die Frage nach der Identität im Mittelpunkt seiner Texte. Modiano selbst hatte Schwierigkeiten, seine eigene Identität zu finden – seine Mutter ließ ihn als Kind oft alleine, während das Verhalten seines jüdischen Vaters, der mit den Nazis kollaborierte, für Modiano schwer zu begreifen war. In seinen Texten versuchen seine Figuren stets, ihre Identität wiederzufinden, diese zu ändern oder zu verstecken. Mit autofiktionalen Verweisen auf seine eigenen Erfahrungen wird dieses Thema in seinem Werk unterstrichen.

Das dritte Kapitel stellt den Hauptteil der vorliegenden Arbeit dar. Anhand dreier Romane von Modiano werden die Funktionen, Effekte und Positionen der intertextuellen Verweise erläutert.

Der erste zu untersuchende Roman, *La place de l'étoile* (1968), Modianos Erstlingswerk, ist die Geschichte des Juden Raphaël Schlemilovitch, der sich auf Identitätssuche begibt (auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Place de l'Étoile*). Raum und Zeit verschwimmen dabei, und auch Raphaël selbst wandelt sich wie ein Chamäleon, ist einmal selbst Antisemit, Kollaborateur, Vorzeige-Jude oder ein sich der aktuellen politischen Situation anpassender Schriftsteller. Der Roman ist durchzogen von Intertexten, die verschiedenste Funktionen besitzen. Einerseits werden antisemitische Autoren wie Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) oder Lucien Rebatet (1903–1972) angeklagt und über sie gespottet. Die Stereotype gegenüber Juden werden überzogen dargestellt und mit literarischen Referenzen ausgeschmückt, wobei *Les réflexions sur la question juive* (1946) von Jean-Paul Sartre (1905–1980) als wichtigster Pre-Text ausgemacht werden kann. Der Name des Protagonisten selbst ist intertextuell und beschreibt seinen Charakter: wie der Erzengel Raphael bereist er die Welt. Er ist ein unglücklicher, getriebener, sich selbst suchender Mann, wie es auch Peter Schlemil in Adelbert von Chamisso (1781–1838) *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) war. Verweise auf andere Texte und deren Autoren, allen voran Marcel Proust (1871–1922), unterstreichen Raphaëls Identitätssuche, der die Religion seines Vaters nicht akzeptieren will.

Das zweite analysierte Buch ist *Dora Bruder* (1997), die Geschichte eines im Zweiten Weltkrieg ermordeten jüdischen Mädchens aus Paris. Modiano versucht, ihr Leben nachzuzeichnen, wofür er auf verschiedenste Dokumente (real existierende Pre-Texte)

zurückgreift, etwa ihre Geburtsurkunde oder Eintragungen in behördliche Akten. Daneben deckt er auch Einzelheiten aus dem Leben ihrer Eltern auf, die beide ebenfalls in Konzentrationslagern ermordet wurden, und zitiert ihre Heiratsurkunde sowie andere Vermerke aus polizeilichen Registern. Die Verwendung dieser intertextuellen Verweise zielt auf die Rekonstruktion der Vergangenheit bzw. der Kindheit von Dora ab. Gleichzeitig beschreibt Modiano, durch das Verfahren der Ekphrasis, Fotografien von Dora, womit das Leben des Mädchens für die Lesenden noch greifbarer wird. Schicksalsschläge anderer Opfer des Holocaust ergänzen den Bericht, wobei hier wiederum Intertexte zum Einsatz kommen: Modiano zitiert Buchtitel von bekannten Autoren oder Briefe von Verstorbenen. Er trägt so dazu bei, diese Menschen dem Vergessen zu entziehen und sie unserer Erinnerung zuzuführen.

Im dritten Roman unserer Analyse, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), geht es um den Protagonisten Jean Daragane, ein in Paris lebender, pensionierter Schriftsteller, der durch den Verlust bzw. den späteren Fund seines Adressbüchleins plötzlich mit Ereignissen aus der Vergangenheit konfrontiert wird (deutscher Titel: *Damit du dich im Viertel nicht verlierst*). Nach und nach begibt er sich auf die Suche nach der vergangenen Zeit, wobei Fragen nach seiner Identität und seinen Wurzeln auftauchen. Am Ende gelingt es ihm, sich an seine Kindheit zu erinnern, da ihm Intertexte dabei helfen: Fotos, Briefe, Bücher und diverse Dokumente werden wie Spuren der Vergangenheit mit der Erzählung verwoben. Hierbei handelt es sich zum Großteil um fiktive Pre-Texte, die der Fantasie des Autors entspringen. Die schattenhaften Beschreibungen der Figuren und ihr Wunsch, den Eigennamen zu ändern, lassen sie wie Phantome auftreten, womit Modiano ebenso auf das Thema der Identitätssuche verweist.

Im Anschluss an die Analysen folgt das letzte Kapitel, das Vergleiche und Schlussfolgerungen beinhaltet sowie die Forschungsfrage und Hypothesen beantwortet. Allen drei Werken gemein ist ihr hybrider Charakter, sie lassen sich nicht eindeutig einem literarischen Genre zuordnen. Darüber hinaus finden sich in allen Romanen Verweise auf den Autor, weswegen wir von mit autofiktiven Elementen gespickten Texten sprechen können. Für *La place de l'étoile* ist der Einsatz von Intertextualität ein ausschlaggebendes Merkmal, der Text ist hochgradig intertextuell und kann als ein wahres Mosaik an Zitaten bezeichnet werden. *Dora Bruder* würde ohne intertextuelle Verweise ebenso nicht in dieser Form existieren können, denn nur Dank ihnen kann Modiano das Leben des Mädchens wirklichkeitsgetreu nachzeichnen. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* ist, im Vergleich zu den beiden anderen analysierten Romanen, weniger stark intertextuell. Dennoch

spielt diese Strategie eine wichtige Rolle in der Geschichte, da die verwendeten Pre-Texte und Fotos die Suche nach der Vergangenheit untermauern.

Warum Modiano in allen drei analysierten Texten intertextuelle und autofiktionale Elemente verwendet, lässt sich resümierend wie folgt zusammenfassen. Sie dienen ihm dazu, die zentralen Themen in seinem Werk zu unterstreichen, die da wären: Gedächtnis, Identität und Vergangenheit. Vorangegangene Texte helfen schließlich, Gedächtnislücken aufzufüllen, die Suche nach der Identität zu unterstützen sowie Geschehnisse zu rekonstruieren. **Wie** der Schriftsteller Intertextualität verwendet, kann dabei mit dem Zurückgreifen auf hauptsächlich Zitate, Anspielungen und Parodien beantwortet werden, sowie der Verwendung von Bild- und Filmzitate. Als Pre-Texte dienen Modiano zumeist Werke von klassischen französischen Autoren, er ist aber auch bekannt für die Verwendung von offiziellen Dokumenten (wie Geburtsurkunden oder Auszüge aus Akten) sowie von Fotografien, die er nicht als Abbildung, sondern als Beschreibung in seine Texte einfügt (Ekphrasis). Die Namen der Figuren sind bei Modiano ebenso durchgehend stark intertextuell aufgeladen („sprechende Namen“), sie verweisen auf frühere Identitäten oder Nationalitäten und somit auf ein heimatloses Dasein oder den Verlust seiner Wurzeln.

Durch die immer wiederkehrenden Motive in seinen Büchern, die von intertextuellen und autofiktionalen Referenzen übersät sind, kann die **erste Hypothese** bestätigt werden: der wiederholende Charakter in Modianos Büchern basiert auf dem Einsatz von Intertextualität und Autofiktionalität. Der **zweiten Hypothese** kann nur bedingt zugestimmt werden. Die Zahl und Intensität der intertextuellen Verweise nehmen nur geringfügig ab, die autofiktionalen Elemente finden sich kontinuierlich in seinen Büchern – Modiano bleibt somit seiner Strategie treu.

Abschließend halten wir fest, dass für die Lesenden durch den Einsatz von Intertextualität und Autofiktionalität immer eine Bereicherung gegeben ist, so auch bei Modianos Texten. Jene werden mehrstimmig und gehaltvoller, die Lektüre anspruchsvoller. Das Entdecken von Verweisen oder die Suche nach dahinterliegenden Pre-Texten stellen zudem ein gewisses Spiel dar. Modiano „versteckt“ Elemente in seinen Texten, die schließlich von „neugierigen“ Lesenden abhängig sind. In der Spurensuche seiner Lesenden spiegelt sich Modianos Spurensuche nach Vergangenem und Identität wider.

Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk des zeitgenössischen französischen Schriftstellers Patrick Modiano, der 1945, am Ende des Zweiten Weltkrieges, in Boulogne-Billancourt bei Paris geboren wurde. Zwei dominierende Themen in seinem Leben, die Rolle des Gedächtnisses und die Suche nach der Identität, wurden zu zentralen Themen in seinem Schreiben, welche insbesondere durch den Einsatz der Intertextualität und der Autofiktionalität untermauert werden. So referiert Modiano in großem Ausmaß auf vorangegangene Texte, aber auch auf eigene Erfahrungen, weswegen der Frage nachgegangen wird, wie und zu welchem Zweck der Autor diese Strategien anwendet. Die theoretische Abhandlung der Masterarbeit präsentiert die Intertextualitätskonzepte mit ihren unterschiedlichen Vertretern und Zugängen. Daneben wird die Theorie der Autofiktionalität vorgestellt, da die intertextuellen Verweise in Modianos Romanen durch autobiographische Anspielungen komplettiert werden. Im Mittelpunkt der Arbeit steht eine literarische Analyse von drei ausgewählten Büchern, *La place de l'étoile* (1968), *Dora Bruder* (1997) und *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), die zum Ziel hat, die Formen, Funktionen und Effekte der Intertextualität zu beleuchten. Die autofiktionalen Elemente werden hierbei berücksichtigt, da sie mit den intertextuellen Elementen in engem Zusammenhang stehen. Anschließend wird für jeden Roman der Grad der Intensität der Intertextualität bestimmt. Am Ende der Analysen wird ersichtlich, aus welchen Gründen Modiano intertextuelle und autofiktionale Strategien anwendet, was er damit bezweckt, und wie sich dieser Einsatz entwickelt hat.

Abstract in English

This Master's thesis deals with the work of the contemporary French writer Patrick Modiano, who was born in 1945, at the end of the Second World War, in Boulogne-Billancourt near Paris. Two dominant themes in his life, the role of memory and the search for identity, became central themes in his writing, which are underpinned in particular using intertextuality and autofictionality. Thus, Modiano refers on a large scale to previous texts, but also to his own experiences, which is why the question of how and for what purpose the author applies these strategies is explored. The theoretical part of this work presents the theories of intertextuality with their different representatives and approaches. In addition, the theory of autofictionality is presented, since the intertextual references in Modiano's texts are completed by autobiographical allusions. The work focuses on a literary analysis of three selected novels, *La place de l'étoile* (1968), *Dora Bruder* (1997) and *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), which aims to illuminate the forms, functions and effects of intertextuality. The autofictional elements are taken into account because they are closely related to the intertextual elements. The degree of intensity of intertextuality is then determined for each novel. At the end of the analyses, it becomes clear for what reasons Modiano uses intertextual et autofictional strategies, what he aims to do with them, and how this use has developed.