

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Équipe de recherche : Passages XX-XXI

Thèse de Doctorat es Lettres et Arts

La quête identitaire chez les personnages romanesques de Patrick Modiano

Entre fiction et histoire

Par Sattar Jabbar RADHI

Sous la direction de M. le Professeur **Dominique CARLAT**, Professeur des Universités à la faculté des lettres à l'Université Lumière Lyon 2

Soutenue le samedi 17 octobre 2015

MEMBRES DU JURY

M. Le Professeur, **CARLAT Dominique**, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

M. Le Professeur, **BLANCKEMAN Bruno**, Professeur des Universités, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.

Mme. Le Professeur, **HILSUM Mireille**, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 3

Mme. Le Professeur, **JULIEN Anne-Yvonne**, Professeur des Universités, Université de Poitiers

Remerciements

Je remercie Monsieur Dominique CARLAT pour sa direction vigilante, ses conseils éclairés qui ont guidé mes pas pour mener à bien ce travail.

Je remercie les professeurs qui m'ont fait l'honneur de constituer mon jury.

Je tiens à remercier vivement Monsieur Bruno GELAS qui m'a encouragé à reprendre mes études en France.

Mes remerciements s'adressent également à tous ceux qui ont enrichi mes connaissances de la langue française. J'ai une pensée particulière pour Monsieur Mouhand Younis qui a une mémoire extraordinaire de la littérature française, une passion sacrée pour la connaissance et pour l'art,

Je remercie Madame Joëlle GUIDEZ pour sa lecture de mon travail et pour tous les efforts qu'elle a déployés durant les années de ma thèse,

Je remercie en particulier Madame B. Catherine pour sa participation active à mes travaux d'écriture, à son attention portée à mon cheminement, son apport qui ont nourri et enrichi mes réflexions. Nos discussions passionnantes m'ont permis d'aller plus loin dans les analyses. Je lui suis redevable.

Une grande merci à tous les amis et toutes les personnes qui sont toujours à mes côtés durant les moments difficiles de mon travail, en particulier Al-Maussawi Jaffaer et sa famille à Besançon, Al-Silawi Aws, Mahamoud Al-Sourour et Christain AWE, Iole BRUNOD, Thierry Michel, Moïse et Roger-Serge.

J'exprime mes vifs remerciements à M. Aziz SOFIA, grâce à lui, j'ai pris contact direct avec la plupart des lieux évoqués dans l'Œuvre de Patrick Modiano, comme le 15 quai du Conti où se trouve l'appartement dans lequel l'écrivain a passé une partie de son enfance avec son frère Rudy, Le Café de la Rotonde, Rue Vaugirard, parmi tant d'autres.

Je tiens à remercier Anne-Marie MORTIER pour ses efforts considérables déployés dans les travaux concernant la mise en pages de la thèse.

Je tiens à remercier l'équipe de la bibliothèque Denis Diderot à Lyon.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers ma femme, Khadija sans la patience et la compréhension de laquelle ce travail n'aurait jamais vu le jour. Je dois tout à elle.

À mes parents,

À ma femme qui partage avec moi le goût de la
beauté et le besoin d'admirer ce qui mérite un regard
purifié,

À mes enfants, Narcisse, Ali, Moustapha, Manar, et
Mourtadha, pour qu'ils continuent de regarder le ciel des
fixes où brillent encore les œuvres intemporelles,

A mes frères et sœurs qui m'ont accompagné tout au
long de mes années de thèse,

je dédie ce travail.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction	5
Première partie : La quête identitaire liée à l'aspect documentaire d'un point de vue historique	19
Chapitre I Le sens de la quête identitaire	20
Chapitre II La quête identitaire à travers les origines	57
Chapitre III La quête au prisme de la mémoire.....	93
Deuxième partie : La quête identitaire liée à l'aspect documentaire, d'un point de vue spatial.....	126
Chapitre I La description et la représentation spatiale	127
Chapitre II La quête identitaire et son rapport avec l'espace.....	161
Chapitre III Écrire les lieux.....	195
Troisième Partie : La quête identitaire se poursuit au-delà de la frontière entre les genres	244
Chapitre I La quête identitaire liée au projet autobiographique.....	245
Chapitre II La quête identitaire liée au projet romanesque	283
Chapitre III L'aspect poétique de l'œuvre	316
Conclusion générale	351
Bibliographie	362

Introduction

L'auteur d'*Un pedigree* donne assez tardivement sa biographie en établissant date et lieu de naissance « Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt [...], d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation¹ ». Au même titre que son œuvre romanesque, sa date² de naissance a déjà suscité différentes interprétations chez les critiques qui s'intéressent à cet écrivain qui « se dévoile pour mieux se dissimuler³ ». Son affirmation de jeune romancier s'accorde bien avec certains de ses romans qui laissent deviner quelle est à peu près la matière de son œuvre autobiographique : « Je suis étranger à la littérature désincarnée⁴ ». Malgré cette affirmation, Denis Cosnard commence le chapitre consacré à la notice biographique de Modiano par ce questionnement : « ça a commencé comment ? Par un mensonge. Délibéré. Répété⁵ ». À propos du “déplacement” concernant la date de naissance, le critique, Bruno Blanckeman, explique le décalage d'une manière subtile qui sert de base pour saisir l'autre facette de l'énoncé, qui cache peut-être une tendance foncière à l'ambivalence chez l'écrivain ainsi que chez ses personnages. « Si Modiano jeune homme se vieillit, c'est sans doute pour fuir avant terme une jeunesse hasardeuse, vécue entre une douleur d'enfant mal aimé et des errances d'adolescent laissé à lui-même – autant de motifs récurrents de l'œuvre à venir. Si Modiano écrivain se rajeunit, c'est peut-être parce qu'en déplaçant sa date de naissance, il rejoint celle du frère cadet, Rudy⁶ ». Lorsque le romancier établit sa date de naissance, il nous rappelle, à certains égards, le narrateur de *Villa triste*⁷. Ce dernier brouille les pistes qui empêchent les lecteurs d'appréhender le sens caché de la mystification opérée dans le roman. Pourquoi cette incertitude dans *Villa triste* ? Il sera

¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 7.

² Voir l'entretien de Patrick Modiano avec Dominique Jamet, « Patrick Modiano s'explique » in *Lire*, n°1 octobre 1975, p. 23 « Né en 1947 ». Pour plus d'informations nous nous référons à la postface de Jean Chalon dans *La Ronde de nuit*, « Paris, c'est la ville – presque – natale de Patrick Modiano : il est né à Pontoise le 30 juillet 1947. Quelques mois plus tard, sa mère venait s'installer à Paris, quai Conti, dans un vaste et bel appartement que la famille n'a plus quitté depuis ». p. 10.

³ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1992, p. 4.

⁴ Entretien avec J. Montalbet, in *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1968.

⁵ Voir Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Arthème Fayard, 2010. Il commence par une question dans le chapitre consacré à la biographie de Modiano, écrit-il, «Ça a commencé comment ? Par un mensonge. Délibéré. Répété. En mars 1968 paraît dans la prestigieuse collection blanche des éditions Gallimard, *La Place de l'étoile*, le premier ouvrage d'un jeune auteur inconnu. Au dos de livre, sa biographie tient en une ligne et demie : « Patrick Modiano est né en 1947 à Paris. *La Place de l'étoile* est son premier roman ». La seconde phrase est exacte, la première, largement erronée. Il ne s'appelle pas vraiment Patrick, il n'est pas né à Paris, et surtout pas en 1947. Dans les registres d'état-civil qu'il affectionne tant, Patrick n'est que le second prénom de Jean Modiano. Il en subsiste comme un flottement. « Vous vous appelez Patrick Modiano ? », l'interroge un journaliste en 1975. Réponse : « C'est possible, mais je n'en suis pas sûr ». p. 11.

⁶ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Écrivains au présent », 2009. p. 5.

⁷ Cf. *Villa Triste*, le quatrième roman de Modiano, paru en 1975 chez Gallimard.

plausible de penser que le narrateur souhaite se donner une naissance au sein de cette époque trouble. Ce déplacement lui permettrait de rejoindre le contexte historique où le père s'aventure auprès d'officines du marché noir et noue connaissance avec le milieu interlope de ses amis d'affaires. Le narrateur, hanté par le passé à cause de son père insaisissable, situe inconsciemment sa naissance à une date qui permet de résoudre ses énigmes. Le père, dans l'œuvre de Modiano, n'élucide jamais les circonstances qui le font basculer dans la boue de l'Occupation, qui engluera ensuite son fils. Pourquoi ce flottement du temps de la part du narrateur qui exprime par ailleurs sa volonté de préciser les chronologies ? De quoi cette mystification relève-t-elle ? Nous nous demandons si cette anecdote, relatée délibérément par le romancier, est destinée à mettre le lecteur en alerte et à attirer son attention sur ce que le narrateur raconte. Ce personnage commence ce jeu qui suscite un doute chez lecteur⁸. Mais, il est aussi possible de dire que Modiano plonge son lecteur dans la fiction pour se libérer, de la contrainte de l'autobiographique et ensuite que cette fiction « relève du l'investigation, de la mise au point, de l'éclairage sur des zones d'ombre, ainsi que de l'expression des différents

⁸ Que faisais-je à dix-huit ans au bord de ce lac, dans cette station thermale réputée ? Rien. J'habitais une pension de famille, les Tilleuls, boulevard Carabacel. J'aurais pu choisir une chambre en ville, mais je préférerais me trouver sur les hauteurs, à deux pas du Windsor, de l'Hermitage et de l'Alhambra, dont le luxe et les jardins touffus me rassuraient.(VT, 14) Car, le narrateur crevait de peur, [...] il souhaite préciser chronologiquement le temps, « puisque les meilleurs repères, ce sont les guerres, de quelle guerre, au fait, s'agissait-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie, au tout début des années soixante, [...]. Moi j'avais peur », (VT, 14). Selon ce qui précède, il est incontestable que le narrateur est né en 1944. Car il a dix-huit ans en 1962. C'est la date de la guerre d'Algérie. Par un souci d'être plus précis, le narrateur cite aussi le mois de son séjour au bord du lac Léman « La "saison" avait commencé depuis le 15 juin », (VT, 15). À la page 107, le narrateur qui est très sensible aux souvenirs du père, en évoque un qui a marqué sa mémoire, il s'agit d'un feutre "colonial" de couleur blanche : « – l'un des rares souvenirs que je gardais de mon père et auquel je tenais d'autant plus que nous étions ensemble quand il l'avait acheté. C'était à Sport et Climat, au coin du boulevard Saint-Germain et de la rue Saint-Dominique. J'avais huit ans et mon père s'apprêtait à partir pour Brazzaville. Qu'allait-il faire là-bas ? Il ne me l'a jamais dit ». C'est juste à la page 112 que réside l'ambiguïté instaurée au sein du récit qui rompt l'équilibre chez le narrateur, du fait qu'il souhaite donner une précision chronologique à son récit. Ainsi, cet ordre chronologique provoque le malaise du lecteur qui n'arrive pas à résoudre l'énigme de cette anecdote qui n'est jamais anodine puisqu'elle est reliée directement au père : « de retour en France, il avait rencontré maman, artiste de music-hall irlandaise. J'étais né. Ils avaient disparu tous deux (les parents du narrateur), à bord d'un avion de tourisme, du côté du Cap-Ferrat, en juillet 49 : comment le narrateur a-t-il le droit de dire qu'il avait huit ans à la page 107 si les parents sont morts en 1949 ? Il avait 18 ans au début des années soixante qui coïncident avec la guerre d'Algérie qui est à l'origine de sa fuite. Dans ce cas-là, selon un simple calcul, l'âge n'est pas exact selon la prétention du narrateur qui peut-être est né soit à la fin de 1944 ou au début de 1943 pour avoir dix-huit ans au début des années soixante deux selon son récit au début du chapitre deux. Le narrateur comme je crois selon les dates du roman n'est pas dans la mesure d'en dire. D'une part, cette anecdote remet en cause la fiabilité de son récit. D'autre part, comment en tant que lecteurs croient-ils ce qu'il dit tout au long du roman ? Si l'on dit ni l'un ni l'autre. Comment l'écrivain lui-même peut-il justifier ce décalage dans l'âge du narrateur ? Si nous émettons une hypothèse : un mensonge de la part du narrateur, comment l'auteur demeure silencieux en ce qui concerne les dires de Chmara, le narrateur de *Villa triste* ? Est-ce que cette anecdote relève de l'ironie ou de l'avertissement de la part de l'écrivain ? Tout est possible chez Modiano.

types de malaise, de doute, face à la réalité⁹ ». Modiano commence sa carrière littéraire en 1968 avec son premier roman *La Place de l'Étoile*. Plus de quatre décennies se sont déjà écoulées lorsqu'en 2014 paraît son dernier roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. C'est un titre typiquement modianesque. Il porte en filigrane une trace facilement reconnaissable qui se laisse mener par les méandres de la mémoire des lieux d'enfance pour actualiser ce même passé rongé par l'oubli. Modiano se singularise par la diversité de sa production abondante : une trentaine de romans, des ouvrages pour adolescents, textes de chansons, scénarios de pièces de théâtre et de films¹⁰... Malgré la diversité de ses créations, le roman demeure son domaine préféré, récompensé par de nombreux prix depuis son tout premier qui attire l'attention sur le jeune romancier qu'il est alors, considéré par Emmanuel Berl comme « doué pour le style¹¹ ». Avant d'être le romancier nobélisable de l'an 2014, son premier roman en « forme de brûlot provocateur¹² » remporte à la fois le prix Roger-Nimier et Fénéon. Le jury voit en lui comme l'un des descendants de la brillante flambée des « Hussards¹³ », qui a « été quelque peu éteinte au début des années soixante et sans doute, ravivée par Patrick Modiano en 1968, lorsqu'il publia *La Place de l'étoile*¹⁴ ». Dès lors, ses succès se suivent l'un après l'autre et il n'a cessé d'occuper une place considérable sur la

⁹ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, avec un texte inédit de Patrick Modiano, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 69.

¹⁰ Modiano a collaboré avec Louis Malle pour le scénario de *Lacombe Lucien* qui fut aussi un immense succès. Avant de remporter un Oscar en 1975, ce film a provoqué un certain scandale. Pour son côté, Dominique Viart trouve que l'époque n'était pas encore mûre, sans doute, pour accepter un tel miroir. Annie Demeyre cite également dans son ouvrage *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Modiano*, le film français de Pascal Aubier, *Le Fils de Gascogne* (1994) dans lequel Modiano a collaboré avec Pascal Aubier le scénario.

¹¹ Emmanuel Berl, « *La Place de l'étoile* : un jeune homme doué », in *L'Herne Modiano*, Paris, Éditions de L'Herne, 2012, p. 28. Article paru dans *La Quinzaine littéraire*, du 1-15 juillet [1968].

¹² Maryline Heck, Entretien avec Patrick Modiano, in *Le Magazine littéraire*, n°490, octobre 2009, p. 63.

¹³ Cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op.cit.*, Il met en relief ce rapport qui lie Modiano aux « Hussards ». Il note que « la critique salue en lui un nouveau hussard, le fils spirituel d'un Roger Nimier, d'un Jaques Laurent, d'un Antoine Blondin et le petit-fils virtuel d'un Paul Morand. Il est vrai que sa déinvolture-l'art d'aborder avec cynisme un sujet brulant comme l'Occupation-rappelle dans les trois premiers romans la plume incisive de ces auteurs au panache léger, qui refusèrent au lendemain de la seconde guerre le politiquement correct d'une littérature dominée par l'impératif de l'engagement. p. 10-11.

¹⁴ Emmanuel Metz, « Postérité littéraire des Hussards », in *Les Hussards, une génération littéraire*, Actes du colloque international organisé par le centre de recherches, textes réunis par Marc Dambre, études sur Nimier et les Hussards Sorbonne Nouvelle, 9-11 octobre 1997, p. 257. Et encore cette citation met en scène le lien qui lie Raphaël Schlemilovitch à la génération des Hussards : « Dans ce premier roman, la filiation de Modiano avec les « Hussards » apparaît tout d'abord sous les traits de son narrateur, Raphaël Schlemilovitch. Jeune juif blessé par l'Occupation. Mais ici « la tragédie se dissimule sous la bouffonnerie ». Il adopte un comportement provocateur et n'hésite pas à charger à la hussarde. Ainsi, lorsqu'il doit faire face aux attaques des antisémites et des collaborateurs, au lieu de se révolter contre les articles de Léon Rabatête (Lucien Rabatet), ou ceux du docteur Louis-Ferdinand Bardamu (Céline), il opte pour l'insolence et abonde avec verve dans leur sens ». p. 258.

scène de la littérature contemporaine. Son deuxième roman *La Ronde de nuit* (1969) a obtenu le prix de la Plume de Diamant. Lauréat du grand prix du roman de l'Académie française pour son troisième roman *Les Boulevards de Ceinture* (1972), du prix des Libraires pour *Villa triste* (1975), du prix Goncourt pour récompenser *Rue des boutiques obscures* et l'ensemble de son œuvre (1978). Son roman *De si braves garçon* (1982) remporte le prix Prince Pierre de Monaco, deux ans après la parution, en 1984. Lauréat du grand prix national des lettres pour l'ensemble de son œuvre en 1996. En 2011, lauréat du prix de la Bibliothèque nationale de France pour l'ensemble de sa création considérée comme “une œuvre hantée par le passé”, selon Bruno Racine, le président du jury, mais marquée aussi par la volonté de le dominer par l'écriture.

Patrick Modiano est un écrivain dont l'écriture échappe souvent à la classification. Cette écriture dont la “petite musique” reste une spécificité fidèle à son maître passe certainement par un développement. Jules Bedner note que l'œuvre de Patrick Modiano « évolue avec une telle lenteur qu'elle peut produire une impression d'immobilité. Pourtant, elle évolue bel et bien¹⁵ ». La marque du titre est porteuse d'une signification de ce parcours : l'écriture qui commence par un cercle¹⁶ pour s'ouvrir sur l'horizon¹⁷, annonce d'emblée son évolution. Certes lente, cette évolution n'en est pas moins savante. Dans son ouvrage critique, Bruno Blanckeman offre l'une des synthèses les plus prégnantes sur l'œuvre modianesque. Il constate que l'écriture « varie ses rythmes, convulsif dans le premier roman, vertigineux dans le deuxième, spiralaire dans le troisième et mime ainsi un chaos destructeur, à l'image d'une étoile jaune placée en plein cœur, d'une ronde nocturne ouverte à tous les évanouissements, d'une ceinture urbaine qui enserre la ville jusqu'à l'étrangler¹⁸ ». De son côté, Dominique Rabaté met en relief l'itinéraire d'une œuvre qui a déjà précisé ses contours et a pris sa place sur la scène littéraire. Le critique note que cette œuvre est « d'abord hantée par Céline, son

¹⁵ Jules Bedner, *Patrick Modiano*, études réunies par Jules Bedner, Amsterdam-Atlanta, GA, Éditions, Rodopi, B V., 1993, p. 2.

¹⁶ Les trois premiers romans de Modiano, *La Place de l'étoile* en 1968, *La Ronde de nuit* en 1969, et *Les Boulevards de ceintures* en 1972, forment un ensemble relativement homogène. Ces trois romans de jeunesse, ainsi que le scénario du film de Louis Malle, *Lacombe Lucien*, dont il a rédigé le scénario en 1973, ont pour cadre la même époque : celle des années noires de l'occupation allemande de la France qui s'est étendue de 1940 à 1945.

¹⁷ Cf. L horizon, ce terme chez Modiano, signifie à la fois l'ouverture sur un autre monde et le titre du roman éponyme *L'Horizon*, paru en 2010 chez Gallimard, car les deux protagonistes réussissent à quitter Paris pour Berlin qui a le même âge que Bosmans, l'un des deux personnages principaux, avec son amie Margaret.

¹⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 14.

écriture devient proustienne avec *Villa triste*. Mais il s'agit moins de dire l'euphorie de la réminiscence que sa difficulté¹⁹ ».

Au sein de son écriture se distinguent nettement deux périodes : « l'une, dominée par une esthétique expressionniste, marque les débuts du projet littéraire et comporte le triptyque de l'Occupation (*La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture*) ; l'autre, dominée par la recherche d'une esthétique minimalist, inclut l'ensemble des romans et récits publiés depuis 1975²⁰ ». Ainsi, on remarque que le bruissement du marronnier se change aussi en chuchotement d'herbes mouillées dans les nuits du temps reculé. Titre est tout-à-fait révélateur de la fidélité à la deuxième période que porte son avant-dernier roman, *L'Herbe des nuits*. On y rencontre un narrateur mélancolique qui tente de capter les échos de l'être qu'il était jadis, mais qui n'arrive pas à renouer avec les fils brisés de son histoire. Ainsi règne une ambiance de malaise au contact avec un passé flou voir inénarrable. Ceci se fait souvent discrètement par le retour aux événements qui marquent les troubles de la période de l'extrême jeunesse.

La quête identitaire chez Modiano est un thème très riche qui attire l'attention de plusieurs chercheurs. Pour cette raison, notre étude consiste à mettre en relief la dialectique du thème par les biais de son évolution qui mérite une étude approfondie. Pour se rendre compte de l'importance de la quête identitaire chez Modiano, il suffit de rappeler que la première thèse écrite par Olivier Tardy²¹ s'est consacrée à la quête de l'identité. Ensuite, l'ouvrage de deux critiques, C. W. Nettelbeck et P. Hueston²² est considéré comme l'un des premiers ouvrages qui ouvrent le premier volume critique complet publié en 1986.

Ainsi, écrire une thèse²³ sur l'œuvre d'un juif français hanté par une quête identitaire, par un chercheur qui n'a jamais connu Patrick Modiano avant son séjour en France qui s'étend de 2011 à 2015, paraît-il, de prime abord, un acte qui renferme un paradoxe. Ce

¹⁹ Dominique Rabaté, « Poétique d'une quête : le temps indéfiniment perdu », in *Le Magazine littéraire*, n° 490, octobre 2009, p. 80.

²⁰ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 52.

²¹ Olivier Tardy, *La Quête de l'identité dans les romans de Patrick Modiano*, Thèse de 3ème cycle, sous la direction de Michel Malicet, Université de Besançon, mars 1984.

²² C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps* études de critique et d'histoire littéraire, Paris-Lettres Modernes, 1986.

²³ Cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit.. Il paraît que cet ouvrage est la dernière étude française qui se penche sur l'œuvre de Modiano qui se précise et atteint l'âge de sa maturité. Cet ouvrage critique est considéré par les spécialistes de l'œuvre modianesque comme une lecture qui ouvre sur une synthèse passionnante de l'œuvre de Modiano.

paradoxe est le produit d'un malentendu et d'un malaise idéologique vécus chez les Arabes par la même forme d'aliénation à laquelle les juifs se sont confrontés durant l'Occupation. Nier l'existence de l'autre jusqu'à faire disparaître son passé constitue un facteur essentiel à l'origine du contexte d'une crise identitaire.

Nous croyons que notre façon de recevoir l'œuvre de Modiano est aussi influencée par cet héritage idéologique commun. Pour cette raison, Patrick Modiano n'est pas même connu dans le milieu universitaire irakien bien que cet écrivain constitue un phénomène dans la littérature française contemporaine et est considéré comme un « maître du roman moderne²⁴ ».

À notre sens, le conflit arabo-israélien constitue un facteur essentiel qui empêche d'établir un contact direct avec des œuvres provenant d'écrivains juifs. Cette réserve a déjà rendu difficile d'avoir un intérêt de la part des critiques irakiens pour le roman juif. Et pour éviter toute équivoque, nous sommes contre tout ce qui substitue le juif de l'Occupation d'hier au Palestinien d'aujourd'hui, pour le réduire à une sorte de paria, un visage d'exclu par la politique de l'État d'Israël. Modiano est tout-à-fait clair sur ce point en répondant à une question posée par Françoise Jaudel : « je ne suis pas sioniste. Mais je me sens absolument solidaire des juifs dans l'adversité²⁵ ».

Faire une thèse peut alors constituer un dépassement au-delà des frontières pour tenter d'apporter une compréhension nouvelle à une “entité juive” jusque-là enfermée sur elle-même. L'œuvre de Modiano nous incite à regarder de près cet univers imaginaire dans lequel la mélancolie et le pessimisme se fondent sur une impuissance à forcer le courant de la force destructrice de l'Histoire. Et pour quel résultat ? Modiano et notre peuple avons le même refus de toute aliénation commise au nom d'une idéologie visant à nier l'Autre. Car, « la seule chose qui nous préserve de l'idéologie, écrit Lévinas, c'est la surveillance du général à partir du particulier²⁶ », comme si le respect de la différence était la seule condition qui permette l'accomplissement de l'être.

²⁴ Michèle Breut, « *Un cirque passe : un tour de passe-passe romanesque* », in Patrick Modiano, textes réunis par Jules Bedner, cité par Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi GA 2000, collection monographique en littérature française contemporaine sous la direction de Michael Bishop, 1993, p. 7.

²⁵ Entretien avec Françoise Jaudel, in *L'Arche* n° 188, 26 oct-25 nov. 1972, p. 61.

²⁶ Emmanuel Lévinas, *Au-delà du verset*, éd. de Minuit, 1982, p. 98, cité par Alain Finkielkraut et Peter Sloterdijk, *Les Battements du monde*, dialogue, Paris, département de la Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 33.

Nous plongeons directement dans une œuvre qui respecte la valeur de la vie au mépris de toute sorte d'enfermement en soi et de négation. Nous considérons l'œuvre de Modiano, après une lecture discernée et approfondie, comme un signe d'ouverture à l'autre, un espace de rencontre libre puisqu'il s'élève contre toutes sortes de persécutions. Si les conflits nous séparaient, je crois que la seule vertu de l'art réunirait une humanité qui subit l'ironie du destin et le mensonge des politiciens.

Notre travail n'a pas la prétention d'être un panorama de l'œuvre dans son ensemble, mais seulement de fixer la physionomie de certains aspects thématiques reliés à la recherche intitulée la quête identitaire entre la fiction et l'histoire chez les personnages romanesques de Modiano. Ces éléments sont tenus pour les plus représentatifs d'une œuvre qui tend à intégrer la fiction à des fragments autobiographiques et historiques. Par là, il serait loisible de lire l'œuvre comme espace et temps d'une image identitaire assurée d'une histoire et d'une géographie inversée sur le plan des origines mais aussi d'une cuisante authenticité qui entre en résonnance avec les contextes du présent.

L'œuvre modianesque « se fonde sur une double histoire qui n'est peut-être en réalité qu'une histoire double, en miroir, où se lisent les effets, les reflets, à la fois destructeurs et structurants, d'une rencontre entre une expérience individuelle et une épreuve collective²⁷ ». Cependant, on ne peut pas facilement distinguer dans son univers romanesque le mélange entre la fiction et le réel. La critique est presque tout-à-fait d'accord sur le constat du fait qu'il est « impossible de lire l'œuvre de Patrick Modiano comme si l'on ne savait *a priori* rien du personnage du romancier. En même temps, on ne peut pas non plus en justifier la lecture à partir d'éléments essentiellement biographiques. Ce serait une forme de dépendance qui n'arrangerait guère l'exégèse²⁸ ». Une seule certitude surgit donc de cet ensemble : si pour Modiano la création romanesque puise bel et bien dans la vie, il est sûr qu'écrire la vie est également faire de la fiction car l'Histoire ne lui représente qu'une force destructrice liée à un contexte des désordres et d'ambiguïté.

Notre objectif s'est donc précisé à travers les phénomènes récurrents dans son univers fictif représenté par une quête identitaire spécifique qui passe forcément par la quête des

²⁷ Roger Yves-Roche, « La littérature de l'horreur », in *Écrire après Auschwitz*, Mémoires croisées France-Allemagne, Textes réunis et présentés par Karsten Garscha, Bruno Gelas, Jean-Pierre Martin, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 177.

²⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2000, p. 5.

origines à travers la mémoire pour conquérir une certaine liberté. Celle-ci a lieu d'être à travers le déplacement dans le Paris onirique de Modiano, sans doute pour vaincre toute forme d'oubli.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que ce travail se compose de trois parties et chaque partie comporte de trois chapitres. Ainsi, la lecture de l'œuvre romanesque porte sur l'ensemble et non pas sur les détails. Cependant l'analyse portera sur certains détails qui entrent en résonance avec cet ensemble. Puisque la thèse se focalise sur la quête identitaire tenaillée entre la fiction et l'histoire chez certains personnages de Modiano, la première partie se consacrera à la quête identitaire d'un point de vue historique.

Dans la première partie, nous traiterons les thèmes piliers chez l'écrivain comme l'identité juive, l'Occupation, la quête du père et la recherche du passé. L'identité sera ainsi toujours évoquée à travers les dates charnières de l'histoire des juifs dans *La Place de l'étoile* par rapport à l'histoire personnelle qui reflète la même inquiétude : Occupation et Collaboration à cause des rapports qu'entretient l'auteur avec l'histoire. La naissance de Modiano, qui coïncide avec le terme de l'occupation, semble être l'un des facteurs à l'origine qui provoque le doute identitaire concernant son véritable héritage familial. De cette façon, l'analyse portera sur sa hantise de la quête d'un passé lointain. Cette drôle d'époque se tourne en obsession chez lui. Nous essaierons de montrer sur quels fondements il s'est approprié une histoire qui n'est pas la sienne : l'Occupation, puisqu'il est né au lendemain de la Libération. L'Occupation est-elle un simple phénomène historique à portée singulière dans le vécu de certains individus comme Modiano ? Y aura-t-il, dans son œuvre romanesque, un aspect qui lui permet de créer une ambiance à la tonalité si spécifique qu'elle interrogerait ses origines et celles de tout un peuple auquel Modiano appartient ? Son œuvre revêt-elle une valeur symbolique proche du réel ? Quelle est l'influence de ces facteurs sur l'univers flouté qui se trouve dans un paysage urbain où cohabitent la mémoire du passé avec celle du présent ?

Modiano place, dans un climat de haute turbulence qui caractérise sa fiction romanesque, le personnage principal qui a de nombreux problèmes avec son d'identité : « doutes sur l'origine, le nom, la nationalité, voire l'existence même²⁹ ». C'est la raison pour laquelle ce thème est considéré comme l'une des signatures de son œuvre : il s'agit du rapport complexe entretenu par le narrateur du premier roman avec une France antisémite, aux prises avec son identité au cours des années noires, qu'avec sa propre mémoire dans le paysage de la

²⁹ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 65.

place de l'Étoile³⁰. Pourquoi cette impossible rencontre ? Comment l'identité se révèle-t-elle inaccessible ? On se demande si la notion d'identité que le protagoniste modianesque réclame correspond à une identité conflictuelle et problématique selon le point de vue des sciences humaines.

Comme nous l'avons signalé, l'analyse portera aussi sur la quête identitaire à travers la figure paternelle. En tant qu'élément dominant dans la fiction romanesque de Modiano, elle constitue un chapitre très important. Elle symbolise par excellence l'un des piliers de l'univers romanesque autour de laquelle la quête du narrateur s'organise. Par un souci de traiter d'une manière assez suffisante que possible le sujet, nous préférons suivre l'ordre chronologique des romans. Nous commencerons donc par *La Place de l'étoile* (1968), *Les Boulevards de ceintures* (1972), pour s'arrêter sur *Accident nocturne* (2003), en passant, bien sûr, par *Fleurs de ruine* (1991) et *Un cirque passe* (1992). Cette démarche permettra de se focaliser sur l'évolution du narrateur à l'égard de la figure paternelle. Car, Modiano a expliqué cette évolution dans un entretien à la parution de son roman en 2003 :

Je parle toujours des mêmes thèmes, mais peut-être que là, dans *Accident nocturne*, il y a une sorte de rupture puisque c'est le réveil du garçon. J'espère, après cela, faire quelque chose de différent³¹.

Le traitement du thème, au sein de l'ensemble de l'œuvre, accordera une cohérence à notre analyse. Chaque fois que le narrateur prend de la distance vis-à-vis du père et réussit à le neutraliser, il aura, au moins, l'illusion d'être capable de sortir d'un passé dont le père fait partie. Libéré des démons du passé et du fantôme du père (et de ses incarnations), la possibilité de regarder de près son propre passé lui est enfin offerte.

À la fin de la première partie, nous nous pencherons sur la mémoire en tant qu'élément aussi important que la figure paternelle dans la quête identitaire. La mémoire sera examinée d'un point de vue technique et thématique pour éviter de pousser plus loin l'analyse dans le débat politique et les circonstances qui aident à l'émergence de la mémoire juive. Car, « la mémoire à l'œuvre dans les textes de Patrick Modiano réussit à réunir les différentes couches de temps et à les transformer en une nouvelle réalité temporelle, celle d'un temps purement

³⁰ Le titre du premier roman de Patrick Modiano est significatif car il repose sur un jeu des mots pour désigner le malaise du juif français au cours de l'occupation allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale comme nous allons voir dans notre travail.

³¹ Entretien avec Laurence Liban, in *Lire*, n°319, octobre 2003, p. 104.

romanesque, à la fois évanescant et palpable³² ». La mémoire organise le tissu narratif chez Modiano bien que ce dernier n'évoque pas son euphorie. La mémoire est empoisonnée plutôt qu'heureuse puisqu'elle hantée par les deux périodes de guerre et de menace qui plantent les personnages en crise identitaire. Par conséquent, l'identité juive sera condamnée à l'éclatement, la dispersion voire l'annihilation, dans le contexte de la deuxième guerre mondiale. Mais, grâce à sa mémoire qui fait partie de l'identité, le narrateur de Modiano remonte le temps dans un espace urbain où se déroule l'enquête, pour être plus proche des siens. Ainsi, une grande partie de l'œuvre modianesque est considérée comme une quête identitaire dans un espace urbain.

On essaiera de relier le traitement thématique à la dimension technique de l'espace. D'une part, l'analyse de *Rue des boutiques obscures* se fonde sur les travaux théoriques de Philippe Hamon. D'autre part, la lecture de *Du plus loin de l'oubli*, qui repose sur le lieu et le déplacement des personnages, nous permettra de conclure que le lieu pourrait agencer l'action romanesque comme nous allons l'appréhender, à travers le désir des protagonistes de conquérir une liberté par la fuite. Celle-ci motive leur besoin d'indépendance et d'ouverture à un "nouveau monde", un nouveau départ. C'est comme si la fuite leur permettait d'échapper au danger « à la menace et de tenter de s'en affranchir par la fugue et la dérive. La fugue est une promesse [...]. Elle porte en elle l'espoir d'amours romantique, de vies nouvelles³³ ».

Nous traiterons, à travers le paysage romanesque, la problématique de l'identité des personnages dans les fictions de Modiano. L'auteur reconnaît l'importance et l'influence de la ville dans ses romans de sorte que, l'espace urbain marque son expérience de romancier : «moi, je ne décris que des choses urbaines, qui se passent dans des villes³⁴ ». Ainsi, son écriture s'organise autour d'un tel rapport dialectique, entre les lieux et l'enquêteur qui essaie souvent, par les biais des déplacements, de capter les signaux que la ville émet.

On tente de montrer comment l'auteur joue sur plusieurs tableaux : la permanence et la perte des points de repère dans son paysage romanesque, qui construit un système correspondant à ses personnages. La question se pose de savoir si le personnage trouvera dans

³² Nadia Butaud, Postface, in Patrick Modiano, *Remise de peine, Fleurs de ruine, Chien de printemps*, Paris, Seuil, suivi d'une sélection d'articles de presse, 2007, p. 334.

³³ Matthieu Rémy, « Psychogéographie de la jeunesse perdue », in *Lectures de Modiano*, sous la direction de Roger-Yves Roche, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 206-207.

³⁴ *Ex-libris*, TF1, 18 janvier 1996, cité par Samuel Khalifa, Le traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, Thèse de doctorat en littérature française, soutenue à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, mars, 2002, p. 9.

le lieu un support aussi utile et fondateur avec sa quête identitaire. Ainsi, l'analyse portera sur les forces d'aliénation que subissent les lieux sous toutes leurs formes : la métamorphose de la ville, l'érosion du temps et l'oppression idéologique et son influence sur les apatrides.

Ce qui précède nous porte à interroger les lieux et leur importance par rapport aux personnages. En quoi consiste alors l'apport, voire la fouille minutieuse des lieux dans la concrétisation d'identité tant recherchée ? Comment l'espace reflète-t-il l'esprit du personnage chez Modiano ? Est-il possible de trouver un lien entre l'espace et l'errance des narrateurs ? Si la représentation spatiale montre qu'un certain « flottement géographique s'associe à la notion binaire quête/fuite³⁵ », quel est le rôle du mouvement dans l'aventure du personnage ? Autrement dit, si la recherche apaise l'inquiétude du personnage qui finit par se perdre sur un terrain vague, sans points de repère, la quête est vouée à l'échec. N'est-ce pas là la question ouverte à laquelle nous convie l'auteur, celle à laquelle il n'aurait pas de réponse ?

Il est incontestable qu'une grande partie de la géographie romanesque de Modiano est représentée à travers l'errance de ses protagonistes. Il est également intéressant de noter que le paysage urbain de Paris tisse la narration de l'expérience directe des lieux pour esquisser une « rêverie ». Cette fascination est exprimée par une analogie qui compare les méandres de la mémoire qui remonte le temps « au plan de la ville, avec le labyrinthe de ses voies de communication, ses avenues, ses carrefours et ses impasses, [qui] se f[ont] l'image de la conscience, qui est comme une « ville intérieure³⁶ ». Au-delà de la quête identitaire, l'échec de s'enraciner quelque part est sûr mais grâce à l'écriture, une ville onirique resurgit et toujours retrouvée.

On essaiera de montrer le schéma du narrateur qui se veut écrivain chez Modiano. Dans un univers romanesque basé sur le flou et l'incertitude, « l'écriture sera une tentative d'exorcisme et de salut, une forme de compensation et de discipline³⁷ » tant que seule l'écriture est tangible. Écrire c'est donc donner une contenance à la déficience de la mémoire. Ensuite, notre analyse portera sur les caractéristiques de l'écriture qui passe de la sonorité au chuchotement d'une voix narrative en tentant de mettre en relief ce qui singularise l'écriture et lui accorde sa veine secrète. On va voir comment l'esthétique de l'écriture est étroitement

³⁵ Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi GA 2000, collection monographique en Littérature française contemporaine sous la direction de Michael Bishop, p. 43.

³⁶ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rochet-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. p. 1-2.

³⁷ Entretien avec Jean Montalbetti, in *Le Magazine littéraire*, nov 1969, p. 42-3.

liée à l'éthique chez Modiano. Pour terminer ce chapitre, on s'arrêtera sur la lecture de *Voyage de noces*.

La tâche ne sera pas facile dans une œuvre dont l'originalité se place au-delà des frontières entre les genres ; une traversée constante entre les genres. La prose de Modiano est caractérisée par un lyrisme et l'auteur lui-même est pris pour l'un des poètes flâneurs de Paris. On essaiera donc de dégager certains éléments qui rendent l'œuvre de Modiano propice à une lecture poétique.

Nous tenterons de traiter certains éléments identifiables selon les principes du récit poétique comme les personnages à travers le système onomastique. Le choix de noms propres que le romancier donne à ses personnages fonctionne dans les récits selon un ensemble qui entre en résonance avec la quête identitaire. Ce choix n'est jamais arbitraire, il rallie autour de lui des motivations culturelles et naturelles du nom propre selon l'étude de Roland Barthe. Ensuite, l'analyse porte sur le traitement de la musicalité de la langue grâce à laquelle tous ces éléments trouvent leur cohérence et leur réalisation.

Est-ce que la problématique identitaire chez Modiano est résolue au cours de l'évolution de sa carrière littéraire ? L'itinéraire de la quête identitaire chez Modiano est vraiment déroutant, ambigu. Comment peut-on concevoir cet itinéraire qui commence par une revendication fervente de l'identité juive dans *La Place de l'étoile* (1968) pour s'ouvrir, quarante ans après, dans *L'Horizon* en 2010, sur un questionnement qui témoigne de l'étonnement du personnage principal à cette époque-là ? Comment « fixer par une définition bien précise un André Poutrel, de la même manière qu'un collectionneur épingle un papillon dans une boîte³⁸ ? ». Cette impossibilité de mettre quelqu'un dans une case pour saisir son essence lui paraît, quarante ans après, une naïveté qui traduit cette évolution au niveau d'apprentissage des narrateurs tout au long de l'œuvre.

En fin de compte, la tendance à avoir le droit à la légèreté pour vivre une vie sans embarras identitaire est une revendication aussi recherchée par certains protagonistes. Est-il possible de mener une existence sans être accablé par le fardeau écrasant de ce qu'on appelle l'Histoire ?

Comment Patrick Modiano utilise-t-il son travail d'écriture pour donner à entendre la difficulté à se reconnaître une identité que la tentative d'anéantissement totale et de déni

³⁸ Patrick Modiano, *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 154.

d'existence acté par le climat et les exactions qui ont eu lieu à Paris lors de la Seconde Guerre mondiale ont tenté d'annihiler complètement ? Comment précisément les éléments, les choses de la ville et les êtres en quête d'eux-mêmes font-ils écho à cette problématique et à la nécessité de s'ancrer dans des lieux et des espaces aux re-pères instables, intangibles, indicibles ? Comment habiter ces silences, ces incertitudes, ces questionnements dont les narrateurs modianesques se font l'écho ?

Par quels procédés techniques, quelles stratégies Modiano lui-même inscrit-il les traces de son histoire vécue dans la mise en scène qu'il donne à voir, à connaître à ses lecteurs ? Au-delà, comment Modiano vient-il interroger le monde sur les rapports que les générations actuelles et futures devraient entretenir et nourrir pour se soustraire aux horreurs d'un passé qui a privé les individus d'advenir ? L'individualisme qui devient le modèle dominant est-il porteur d'Humanité ? Telles sont les interrogations qui nous habitent lors de la lecture de l'œuvre de Modiano.

Première partie :

La quête identitaire d'un point de vue

historique

Chapitre I

Le sens de la quête identitaire

On n'exagère pas si l'on dit que « le thème des origines dans l'œuvre de Modiano est une des marques de son œuvre³⁹ », qu'il s'agit du rapport complexe entretenu par le narrateur du premier roman avec une France antisémite, avec son identité au cours des années noires, avec sa propre mémoire dans le paysage de la place de l'Étoile⁴⁰ qui « véhicule l'indicible⁴¹ ». La quête identitaire prend la forme d'une revendication, sans cesse, d'une identité juive qui conduit son narrateur Schlemilovitch, dans un état d'épuisement, vers la clinique du docteur Freud à la fin de *La Place de l'étoile*. Pourquoi cet échec ? Comment l'identité se révèle-t-elle impossible ?

³⁹ Scott Lee, in *Patrick Modiano*, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », Amsterdam-New York, NY, Éditions Rodopi B.V., 2007, p. 43.

⁴⁰ Le titre du premier roman de Patrick Modiano est significatif ; il repose sur un jeu des mots pour désigner le malaise du juif français au cours de l'occupation allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale comme nous allons voir dans notre travail.

⁴¹ Régine Battiston, *Lectures de l'identité narrative*, Orizons, Daniel Cohen éditeur, diffusé et distribué par L'Harmattan, 2009, p. 278.

1. La quête de l'identité

En dépit de l'évolution de l'écriture de Modiano la question de l'identité demeure toujours un trait commun à ses livres. Son protagoniste est toujours hanté par la question fondamentale : « qui suis-je ? ». Cette obsession constitue le vif du sujet chez l'écrivain dont le personnage a toujours un problème avec son identité : doutes sur l'origine, le nom, la nationalité, voire l'existence même. À quoi aboutit-elle cette quête identitaire chez Modiano ? Comment faut-il comprendre une telle quête ? Que comporte le mot “identité” ? Quelles en sont les composantes ? Et pourquoi est-il impossible de mener la quête à son aboutissement ? En quoi consiste l'identité d'un juif apatride pendant l'Occupation ? Et le rapport avec l'autre, a-t-il une implication sur l'identité paria ?

Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de répondre.

1. 1. L'identité comme paradigme de complexité

Patrick Modiano, comme beaucoup de romanciers de cette fin du siècle, s'intéresse aux problèmes essentiels de cette drôle d'époque crépusculaire. Il a pour but de présenter, à travers ses protagonistes, le besoin urgent qui incite l'être humain à partir pour chercher ses racines. C'est un des motifs majeurs qui poussent l'auteur à exhumer les traces du passé, de fouiller les méandres de la mémoire. Pour mieux saisir la notion de l'identité qui, chez Modiano, « vient avec le temps avec la mémoire⁴² », on se réfère au sens propre du terme selon le dictionnaire qui désigne l'identité comme l'ensemble des traits ou des caractéristiques qui, au regard de l'état civil, permettent de reconnaître un individu et d'établir son identité au regard de la loi. Formellement, une personne est reconnue comme telle personne, sans confusion avec une autre, grâce à son signalement et son état civil. Cette définition linéaire n'est peut-être pas tout-à-fait suffisante pour aborder la complexité de la problématique du sujet. Une œuvre qui se caractérise par une évolution progressive, autorise une interprétation

⁴² Ora Avni, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1977, p. 27.

ambivalente de la part des critiques chacun selon sa propre vision du thème de l'identité, cependant, essentiel chez l'écrivain⁴³.

On ayant donc recours à la définition donnée par Alex Mucchielli qui essaie de dépasser, dans son ouvrage consacré à l'étude de l'identité, le concept fragmenté qui repose sur les fondements génétiques : biologiques, psychologiques, relationnels ou culturels de l'identité. Il explique, dans le chapitre introductif de son ouvrage de synthèse sur l'identité, que toute définition de l'identité reposant sur la morcellisation des approches n'est qu'une « synthèse et reformulation générale de ce qui s'écrit depuis plus de cinquante ans sur l'identité⁴⁴ ». Il tente de résituer le concept dans le nouveau paradigme des sciences humaines : de la complexité. Il propose une vision générale et nouvelle du phénomène identitaire qui puisse réunir et dépasser les diverses théories et définitions connues de l'identité. Il essaie d'en montrer les fondements en se référant à la nécessité de situer le phénomène au carrefour du point de vue des sciences humaines. Car, lorsque l'on parle de l'identité individuelle ou identité d'un groupe ou d'une identité d'une organisation, il faut d'abord remarquer que l'on se situe immédiatement en sciences humaines et non en sciences naturelles et physiques⁴⁵. Ainsi, la définition qu'Alex Mucchielli rapporte nous sera utile dans la façon avec laquelle Patrick Modiano conçoit la notion de l'identité dans son œuvre. Cette dernière est considérée comme la rencontre de deux facteurs : un besoin intérieur qui incite l'écrivain à prendre conscience à travers une vision du monde et un contexte socio-culturel qui joue aussi à donner forme à cette œuvre dont la naissance est marquée par une crise d'identité. Une grande partie de son œuvre fait allusion « à l'Occupation nazie en France, donc implicitement à

⁴³ Cf. Ora Avni et Charlotte Wardi trouvent qu'en à partir de *Villa triste*, l'œuvre de Modiano cesse d'être une quête sur l'identité juive ; elle se converti plutôt à la quête personnelle : « en 1972, Modiano estime que les écrivains juifs particularisent trop les problèmes et en 1975, avec *Villa triste*, commence l'éloignement dans le temps et l'espace et la quête de l'oubli », Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in. *Les Nouveaux Cahiers* n° 80, printemps 1980, p. 45). Quant à Ora Avni qui croit que « c'est dire que les trois premiers romans, l'identité individuelle n'est précisément ni personnelle, ni égoïste, ni romantique, mais collective : elle revient à s'identifier à un modèle, à se reconnaître dans autrui, à se constituer au sein de communautés nationales, culturelles, politiques, idéologiques etc ». *D'un passé l'autre*, op. cit., p. 151.

⁴⁴ Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, [1986], coll. « Que sais-je ? », 1999, p. 3.

⁴⁵ Cf. Alex Mucchielli rappelle dans son ouvrage : *L'identité* les principes de la position épistémologique structurés par E Morin dans son paradigme de la complexité qui met en reliefs les points suivants par rapport au paradigme des sciences naturelles et physiques 1/ il n'existe pas de réalité objective donnée: la réalité humaine est une réalité de sens (liée aux significations) et elle est construite par les acteurs ; 2/ il n'existe pas une "réalité" mais plusieurs réalités construites par les différents acteurs et coexistantes en même temps, aussi "vraies" les unes que les autres (négation du principe du tiers exclu) ; 3 / si une réalité de sens émerge, elle n'est pas due à une (ou plusieurs) cause (s) mais à un ensemble de causalité circulaires dans lesquelles la réalité émergente elle-même a une part (négation du principe positive de la causalité linéaire). p. 9.

l’Holocauste⁴⁶» afin de mettre en scène l’identité en question de ses protagonistes confrontés à un « sentiment irréductible de vide⁴⁷ ». Ainsi nous paraît-il que cette définition explique quelque part l’impossibilité de quête identitaire chez Modiano. Selon les deux psychologues (G. w. Allport et E Erikson)⁴⁸ du point de vue de l’acteur lui-même, on ne peut parler d’identité s’il n’y avait pas d’ensemble des sentiments vécus se rapportant à cette identité :

Pour Allport, le sens du Soi ou de l’identité est composé de sept éléments essentiels : 1/ le sentiment corporel ; 2/ le sentiment de l’identité du Moi dans le temps ; 3/ le sentiment des appréciations sociales de notre valeur ; 4/ le sentiment de possession ; 5/ l’estime de soi ; 6/ le sentiment de pouvoir raisonner ; 7 l’effort central (intentionnalité de l’être) ; ces sept facteurs étant ici placés dans leur ordre d’apparition génétique. Pour Erikson, l’identité n’existe que par le sentiment d’identité. Ce sentiment repose lui-même sur un ensemble de sentiments et de processus : 1/ le sentiment subjectif d’unité personnelle ; 2/ le sentiment de continuité temporelle ; 3/ le sentiment de participation affective ; 4/ le sentiment de différence ; 5/ le sentiment de confiance ontologique ; 6 / le sentiment d’autonomie ; 7 / le sentiment de self-control ; 8 / les processus d’évaluation par rapport à autrui ; 9 / les processus d’intégration de valeurs et d’identification.⁴⁹

Bien que cette définition globale soit difficilement conciliable avec les personnages fluctuants de Modiano, elle annonce une quête identitaire impossible. De ce fait, l’écrivain place toujours ses personnages au contexte historique de crise avec leur identité ainsi qu’avec l’existence. Si l’on s’appuie sur les grilles « scientifiques » de « référents »⁵⁰ identitaires qui caractérisent de l’extérieur un groupe, une collectivité, elles nous permettent d’examiner les caractéristiques des personnages modianesques. Ces derniers coexistent dans une géographie romanesque qui provoque le plus souvent un malaise chez eux, flottants dans une ville porteuse les traces d’une histoire traumatisante. Un décor stigmatisé par les blessures d’une crise est à l’origine d’un trouble identitaire auquel les personnages modianesques se sont confrontés.

⁴⁶ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l’ambiguïté chez Patrick Modiano*, de *Villa triste à Chien de printemps*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 3.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁸ G.W. Allport (1937), *Structure et développement de la personnalité*, Delachau-Niestlé, 1970 ; E. Erikson, *Enfance et société* Delachau-Niestlé, 1976.

⁴⁹ Alex Mucchielli, *L’identité*, op. cit., p. 24.

⁵⁰ Cf. Alex Mucchielli donne ce qu’on appelle les grilles « scientifiques » de « référents » identitaires proposés par des chercheurs travaillant sur l’identité. On trouve de telles listes en psychosociologie, en ethnologie, en sociologie, en sciences de gestion, en science politique..., lorsqu’il s’agit, par exemple, de faire une «monographie », c’est-à-dire de décrire le plus complètement possible un groupe, une collectivité, une organisation. Ces grilles se composent de référents identitaires suivants : *Référents écologiques*, *Référents matériels et physiques*, *Référents historiques*, *Référents culturels*, *Référents psychosociaux*. p. 12-14.

Dans ce monde privé de points de repères, les documents officiels qui rattachent tout individu à la société dans laquelle il vient au monde, sont investis du prestige de l'inaccessible par des types à l'identité suspecte qui sont nombreux dans l'univers de Modiano :

Je descendis les escaliers de l'hôpital en feuilletant un petit cahier à couverture de cuir rouge, le : « Livret de Famille ». Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigrees⁵¹.

Les papiers officiels que le narrateur de *Livret de famille* examine, creusent un vide identitaire plutôt qu'ils établissent précisément sa propre identité. Ils accumulent les zones d'ombre, suscitent son inquiétude et lui renvoient, comme un miroir, la précarité de sa propre situation dont il a hérité des propres parents qui sont deux déracinés sans appartenance à un milieu social bien défini. Le protagoniste se situe à mi chemin entre exploration et invention « de sa propre histoire en questionnant ainsi celle dont il est issu, l'histoire d'une civilisation et d'une famille unies dans une même faillite⁵² ». Ses parents, eux-aussi, sont sans la moindre attache familiale dans la nuit du Paris de l'Occupation :

On avait laissé en blanc les lignes correspondant à : « fils de », pour ne pas entrer dans les méandres de mon état civil. J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, porteraient mes parents lors de ma naissance. Une feuille de papier bleu marine, pliée en quatre, était agrafée à ce livret de famille: l'acte de mariage de mes parents. Mon père y figurait sous un faux nom parce que le mariage avait eu lieu pendant l'Occupation⁵³.

Laisser ainsi en blanc les lignes qui doivent indiquer « le fils de » multiplie les points d'interrogation qui empêchent l'accessibilité à son origine. Si l'on revient sur les grilles scientifiques de référents identitaires, on trouve que le paradigme constituant le point de départ d'une quête identitaire chez Modiano repose sur un manque irréparable. Tandis que, « parler de l'identité, dans l'absolu, c'est faire beaucoup de choses à la fois. D'abord, c'est évoquer tout ce qui donne un caractère unique à l'individu – un nom, des papiers, un passé, une mémoire, une personnalité⁵⁴ ». Tous ces éléments sont fluctuants dans l'univers fictif de Modiano qui place ses personnages face à un monde sans sens et sans guide dans les

⁵¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 12.

⁵² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 6.

⁵³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 12.

⁵⁴ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 14.

tourbillons de l’Occupation dans sa première trilogie. Des personnages sont « toujours soumis aux aléas de la civilisation et de la société dans lesquelles il[s] vi[vent]⁵⁵ ».

1. 2. Occupation modianesque sans statut historique

Une œuvre qui s’étend de 1968 à nos jours passe par différentes étapes ; elle témoigne d’une évolution progressive. La quête identitaire elle-même qui y tient une large place est marquée par cette progression au cours de la carrière littéraire de l’écrivain. On tente de mieux saisir le sens de cette quête par le biais d’itinéraires qui commencent par une revendication problématique d’une identité juive dans le premier roman de Modiano, *La Place de l’étoile*, paru en 1968. Cette quête est aussi marquée par la recherche d’origines dans *Les Boulevards de ceinture* (1972) à travers l’identification du narrateur aux personnages marginaux et déclassés pour retrouver à travers eux l’image du père insaisissable afin de se reconnaître. Cependant, la quête identitaire dans les livres de Modiano, n’est pas enfermée dans le cadre d’un état civil. Elle franchit les limites d’une identité trop définie pour se transformer en quête ontologique dans la deuxième étape de sa carrière littéraire, son dernier roman *L’Herbe des nuits* où le narrateur cherche son double en est un meilleur exemple :

Etait-il vraiment possible qu’un double que j’avais laissé là continue à répéter chacun de mes anciens gestes, à suivre mes anciens itinéraires pour l’éternité⁵⁶ ?

On essaiera de répondre aux questions que soulève l’itinéraire d’une quête identitaire à travers tout ce qui exclut une accessibilité à une identité juive comme : un père apatride, une époque considérée comme le chapitre le plus désastreux de l’identité juive à certains égards qui coïncident avec l’accès de la barbarie nazie au pouvoir. On tente de mettre en scène tous ces facteurs qui empêchent la possibilité de réaliser un tel projet dans le “paysage naturel”⁵⁷ de Modiano : l’Occupation.

Au commencement était l’Histoire. Si ce n’est pas celle-ci par sa “grande H” et par sa propre existence écrasante qui occupe une place considérable dans l’œuvre de Modiano, c’est

⁵⁵ Régine Battiston, *Lectures de l’identité narrative*, op. cit., p. 8.

⁵⁶ Patrick Modiano, *L’Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 11.

⁵⁷ Interview avec Bernard Pivot, in *Le Figaro Littéraire*, le 29 avril 1968, p. 16.

par ses impacts qui influencent l'existence de ceux qui sont nés dans ce terreau dont l'odeur est vénéneuse :

Pourquoi ici plus que dans n'importe quel autre endroit, ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu ? Temps troubles. Rencontres inattendues. Par quel hasard mes parents passèrent-ils le réveillon 1942, au Beaulieu, en compagnie de l'acteur Sessue Hayakawa et de sa femme, Flo Nardus ?⁵⁸

La première rencontre décisive pour le futur romancier c'est d'ancrer ses personnages dans son « paysage naturel » dans le Paris occupé au cours des années noires. L'Occupation croise donc les destinées des personnages modianesques à travers leurs petites histoires familiales. C'est ainsi que « le rapport de Modiano à l'Histoire apparaît à la fois si fondateur et si complexe, c'est aussi parce que l'Histoire sert de cadre et matériau à cette relation ambivalente⁵⁹ ». Et de façon plus complexe, Patrick Modiano appartient à cette génération qui, née au lendemain de la Libération, est restée piégée dans ses décombres, légataire d'une histoire irreprésentable et d'un récit impossible ou empêché. Il appartient à ce qu'on appelle la deuxième génération qui n'a donc pas vécu directement l'Occupation. Cette génération se caractérise par sa problématique spécifique : « [sa] quête du passé – tout autant celui de la Shoah que celui, plus lointain, d'une culture juive disparue – est d'autant plus acharnée que ce passé est hors de portée pour eux, qui sont né après⁶⁰ ».

Modiano exprime sa fascination pour le passé depuis qu'il est adolescent : « même à vingt ans, je regardais déjà en arrière. [...], j'avais la manie de regarder en arrière, toujours ce sentiment de quelque chose de perdu, pas comme le paradis, mais de perdu, oui⁶¹ ». Si l'on compare la déclaration du romancier en 1975 avec celle dite par son narrateur, deux ans plus tard, de *Livret de famille* : « je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance⁶² », une tonalité tragique se manifeste nettement. Ses personnages sont toujours rattrapés par le passé d'une perte. Ce dernier « enferme l'âme dans une prison d'autant plus terrifiante qu'elle est presque noire⁶³ ». À cause de cette fascination pour le passé, les medias

⁵⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 202.

⁵⁹ Anny Dayan Rosenman, « De la figure du père aux figures de l'histoire », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann, 2010, p. 27-28.

⁶⁰ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, NY, Rodopi 2008, p. 14.

⁶¹ Entretien avec Dominique Jamet, « Patrick Modiano s'explique» in *Lire*, n°1 octobre 1975, p. 28.

⁶² Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 116.

⁶³ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op.cit., p. 47.

ont fait de lui l'un des esthètes de cette « mode rétro⁶⁴ » qui se propage en France au début des années soixante-dix. C'est bien vers cette période tragique que le jeune écrivain se retourne, dans sa trilogie, pour « mieux cerner son identité⁶⁵ » à travers « les éclats épars du mémoire qu'il a contribué à briser⁶⁶ ».

Patrick Modiano est né à Boulogne-Billancourt, le 30 juillet en 1945, au lendemain de la Libération. Il est cependant obsédé par cette drôle d'époque. Il a le sentiment qu'il est en quelque sorte le fruit de cette époque noire où son père Albert Modiano n'est pas identifiable ; ce juif d'origine orientale vit d'expédients. Il mène une vie clandestine que l'Occupation a rendue encore plus énigmatique par ses fréquentations de gens malhonnêtes dont l'histoire est soupçonnée⁶⁷. Pendant toutes les années de l'Occupation, Albert Modiano a survécu, grâce à ses faux papiers, dans l'illégalité totale sans quitter Paris. Malgré son origine, il n'a jamais porté l'étoile jaune imposée aux juifs par l'ordonnance de l'Occupation. Pendant l'hiver 1943, Albert Modiano⁶⁸, qui vit caché à Paris, est appréhendé chez lui et conduit au “Dépôt” dès la préfecture de police, puis quai de la Gare, dans un entrepôt des Magasins généraux transformé en annexe du camp de Drancy. Quelqu'un l'en fait libérer. Il s'agit peut-être un dénommé Eddy Pagnon. Ce dernier, alias Louis Pagnon, est un membre de bande de la rue Lauriston, qui devait être fusillé à la Libération.

Le fantôme du père énigmatique, lors de sa vie ainsi que dans sa mort en 1977 en Suisse «dans des circonstances non élucidées⁶⁹ », intrigue le romancier qui n'arrive d'ailleurs jamais

⁶⁴ Cf. Thomas Clerc « Modiano est-il un auteur rétro ? », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 465-484. Selon lui, le qualificatif “rétro” suscite certainement de la part de l'intéressé un agacement légitime, en raison de ses connaissances négatives. « Non, je ne suis pas un auteur rétro », déclare-t-il d'abord dans un entretien au *Journal du dimanche* le 26 mai 1974 avant de nuancer son propos un peu plus tard : Ce n'est pas ce que j'écris qui est rétro. Non, ce qui est rétro, c'est le fait décrire en 1975 » déclare-t-il, au *France-Soir* le 12 septembre 1975. L'expression « mode rétro » correspond à une vogue propre au contexte du post-gaullisme, dont l'élément déclencheur est *Le Chagrin et la Pitié*, film tourné en 1969 et censuré par le pouvoir, ce qui en dit long sur l'éclat d'esprit de la France des années soixante-dix. Cette « mode rétro» englobe un ensemble de phénomènes et de productions culturelles parmi lesquelles la première trilogie romanesque de Modiano située sous l'Occupation.

⁶⁵ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

⁶⁶ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, de 1944 à nos jours, Paris, Seuil, octobre 1987 et mai 1990, p. 152.

⁶⁷ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, dans lequel Patrick Modiano a consacré une biographie courte à son père et établi les rapports de ce dernier avec les fantômes dans les milieux suspects dont le narrateur tente d'en finir.

⁶⁸ Cf. L'ouvrage de Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Arthème Fayard, 2010, dans lequel l'auteur rapporte une large biographie de Modiano basée sur les médias et les entretiens donnés par le romancier et certains romans. Nous nous reviendrons largement sur ce thème dans le projet romanesque dans notre troisième partie.

⁶⁹ Pierre Assouline, « Patrick Modiano : Lieux de mémoire », in *Lire*, mai 1990.

à déchiffrer ses secrets. Cette omniprésence du père se caractérise par une ambivalence tout au long de l'œuvre comme nous allons voir dans son roman *Accident nocturne* en 2003⁷⁰. Si le romancier est hanté par l'Occupation, c'est exactement à cause du comportement et du silence de son père au cours de la Seconde Guerre mondiale source réelle d'inquiétude et de questionnement. Ainsi Patrick Modiano est-il obsédé par cette question même dans les livres où l'Occupation ne forme pas la toile de fond comme *Remise de peine* : quelle était la véritable nature des rapports qu'entretient son père avec ces collaborateurs auxquels il devait la vie sauve ? Le romancier essaie donc de comprendre comment Albert Modiano a pu pratiquer avec des êtres misérables, voleurs, persécuteurs de résistants. Voilà un juif fuyant, avec les pires qui provoque une angoisse au romancier qui ne peut l'identifier qu'en faisant appel à l'Occupation. Effectivement, le contexte historique de l'occupation chez Modiano n'est désiré ni regretté, sinon fantasmé. Il considère l'Occupation comme un

efficace background littéraire, elle constitue un matériau fictionnel et /ou autobiographique de premier ordre, qui ne relève pas de la "toile de fond" mais dessine la trame scénaristique du cauchemar français⁷¹.

Une autre énigme est à l'origine de cette fascination de notre écrivain pour l'Occupation : c'est précisément cette rencontre entre deux déracinés que le romancier a mise en scène plusieurs fois :

Drôle d'époque entre chien et loup. Et mes parents se rencontrent à cette époque-là, parmi ces gens qui leur ressemblent. [...]. Mais je n'y peux rien, c'est le terreau – ou le fumier – d'où je suis issu⁷².

Le romancier tente d'évoquer cette époque à laquelle il se sent une appartenance. Modiano se fait l'interprète de ces zones d'ombre et face à cette ambiguïté, il se trouve obligé de remonter le cours vers la matrice de cette rencontre dont il est le fruit d'un juif et d'une flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation. L'auteur confie qu'il« est un produit de l'Occupation, d'une époque où pouvaient se croiser dans un même lieu un trafiquant de

⁷⁰ L'attitude de Modiano à l'égard du personnage du père fait voir une évolution ; elle varie d'un roman à l'autre. Le fils partage avec lui son sort dans *La Place de l'étoile* et *Les Boulevards de ceinture*. Dans *Dora Bruder* le narrateur lui accorde sa voix et le met au même pied d'égalité que *Dora Bruder* dans la catégorie de ceux qui n'ont pas l'existence légale. Il lui donne un statut de rebelle contre le bourreau. Dans *Accident nocturne* il le considère comme un comparse de l'occupation, un escroc tandis que dans *L'Horizon* il le présente sous l'image d'un prêtre défroqué. Modiano, dans son entretien avec D. Jamet explique ainsi : tout devient clair, c'est la grande lumière. La haine et l'amour. Le père est présent dans chaque roman, imaginé, poursuivi, protégé, caricaturé, tué.

⁷¹ Thomas Clerc, « Modiano est-il un auteur rétro ? », *op. cit.*, p. 471.

⁷² Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 18.

marché noir, un gestapiste de la rue Lauriston et un homme traqué. C'est à cette époque que se sont rencontrés mon père, juif cosmopolite, et ma mère, d'origine flamande, comédienne dans le cinéma d'avant-guerre⁷³ ». Et d'une manière encore plus précise, ajout-il : « Je suis un produit typique du Paris de l'Occupation, de toutes ses saloperies... D'où mon obsession. Je suis obsédé par le Paris de l'Occupation. Le Paris de l'Occupation, c'est mon paysage naturel⁷⁴ ». Et il ajoute, en 1975, pour expliquer un quiproquo concernant ces trois premiers romans : « l'époque ne m'intéresse pas pour elle-même. J'y ai greffé mes angoisses. Mais mon Occupation est une Occupation rêvée. C'est en quoi elle relève de la littérature, et pas de l'histoire ou de la médecine mentale⁷⁵ ».

Modiano, au début de sa carrière littéraire tente de se libérer de ses hantises de l'Occupation par l'intermédiaire de la création d'un autre monde inventé à partir de sa propre vision de cette époque. Il exprime sa fascination étrange pour les années troubles et met en scène dans sa première trilogie des « escrocs du marché noir, collaborateurs, demi-mondaines et Juifs ambivalents dans une valse de fragments narratifs jamais vraiment explicites⁷⁶ ». Il se sert de l'Occupation pour toile de fond d'une ambiance qui offre une grande possibilité romanesque sans se soucier de restituer une réalité historique. Les documents sur lesquels Modiano essaie d'étayer ses narrations sont particulièrement improches à dire la complexité de la réalité historique. Selon Dominique Viart, les protagonistes s'appuient sur des magazines comme *Cinémonde*, *Match* ou *La Semaine à Paris* qui ne présentent en effet qu'une partie superficielle d'un petit monde de cocottes, de trafiquants, de stars d'un jour et de fêtes improbables, tous ses protagonistes d'une illusion d'histoire qui glisse sans paraître s'y mêler sur les sombres réalités des années noires, quand d'ailleurs se tramont de plus sordides exactions. Mais derrière cet univers, se cache une autre « présence de l'histoire réelle, tramée dans le filigrane du texte. C'est d'elle que sourdent le malaise et l'inquiétude qui saisissent le lecteur⁷⁷ ». Ainsi, le discours que les narrateurs assument dans la première trilogie notamment dans *La Place de l'étoile*, cache les troubles et la vision du jeune romancier lui-même face à l'anéantissement de l'identité juive. Pour se débarrasser de l'effet

⁷³ Entretien avec G. Pudlowski, in *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2774, février 1981, p. 28.

⁷⁴ Interview avec Bernard Pivot, in *Le Figaro Littéraire*, le 29 avril 1968, p. 16.

⁷⁵ Entretien avec Dominique. J. « Patrick Modiano s'explique », in *Lire*, n°1 octobre 1975, p. 36.

⁷⁶ Dominique Viart, « Une mémoire française, au moins retrouver leurs noms », in *Le Magazine littéraire*, n° 490 octobre 2009 p. 79.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 79.

de la persécution, ses récits partagent « une même tonalité sarcastique et même registre carnavalesque⁷⁸ ».

D'après ce qui précède, la trilogie de Modiano est considérés comme les romans de l'apprentissage littéraire qui « mettent en relief et d'une manière directe le chaos de l'Occupation⁷⁹ ». En cela cette période traduit le malaise juif où le divorce de l'individu avec soi s'avère sûr ; une rupture brutale entre juif et judaïsme. Ainsi, les protagonistes de *La Place de l'étoile* et *Les Boulevards de ceinture* poursuivent infatigablement leurs investigations dans les années noires. Cependant, l'œuvre de Modiano ne vise pas l'Occupation en elle-même. Dans son ouvrage *Le Syndrome de Vichy*, Henry Rousso affirme que cette lecture de Modiano de l'Occupation, chez lui, « a perdu tout statut historique. C'est un puzzle qu'il ne faut surtout pas reconstituer, la vérité filtrant des vides⁸⁰ ».

⁷⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 60.

⁷⁹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive, poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, op. cit., p. 8.

⁸⁰ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, op.cit., p. 152.

2. Le juif au miroir de la petite Histoire juive !

Dès son entrée littéraire, Modiano ne prétend pas à une analyse historique des années noires mais il situe donc son récit dans un « espace onirique ⁸¹ ». Cependant, sa trilogie se donne un tel projet qui repose sur une recomposition subjective, partielle qui n'élimine pas définitivement certains faits historiques. Il est donc préférable de commencer par le titre de son premier roman : *La Place de l'étoile* auquel Modiano ajoute comme nous allons voir un autre sens qu'il propose dans l'épigraphé :

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'Etoile ? »
Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive.)

En effet, cette histoire juive renvoie à une autre source historique dans laquelle les juifs furent un objet de persécution bien qu'elle ne fût pas de même nature⁸² que celle qu'ils ont connue au cours de l'Occupation. Ainsi, ce roman s'inscrit dans « une revendication identitaire : le génocide⁸³ est désormais constitutif de l'être juif⁸⁴ ».

⁸¹ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 53.

⁸² Cf. L'ouvrage de Nachum T. Gidal intitulé : *Les Juifs en Allemagne de l'époque romaine à la république de Weimar* Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, Gütersloh, [1988]. Pour l'édition française Konemann Verlag GmbH, 1998. Dans lequel il rapporte ces faits historiques : Le pape Innocent III, initiateur de la quatrième croisade (1202-1204) et ennemi juré des juifs, ("les fils des meurtriers du Christ") convoqua le quatrième Concile œcuménique de Latran en l'an 1215. Il imposa les dispositions anti-juives qui allaient constituer la base des conditions de vie humiliantes et des terribles diffamations que subirent les juifs jusque dans notre siècle. Innocent III, qui avait interdit aux chrétiens de pratiquer le prêt à intérêt, accusa violemment les Juifs de prendre des intérêts usuraires par cupidité. Les lois hostiles du Concile du Latran étaient destinées à avilir les Juifs. Ils étaient désormais exclus de toutes les charges publiques, devaient coudre un morceau d'étoffe jaune sur leurs vêtements en signe d'indignité sociale et n'avaient pas le droit de se montrer en public durant la semaine de Pâques. p. 11.

⁸³ Pour lever la confusion faite entre les camps de concentration et les « camps d'extermination », on reprend littéralement la distinction rapportée par Jean-François Bossy dans son ouvrage intitulé : *La Philosophie à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris, Édition Ellipses, 2014, p. 7-8, « La distinction que propose Bensoussan est celle qui sépare l'univers des camps de concentration destiné aux peuples non juifs et celui des « camps d'extermination » où a été perpétré le judéocide. D'un côté, les camps ouverts par les Allemands sur leur territoire dès les premières années du III^e Reich pour faire la chasse aux ennemis politiques (Dachau, Buchenwald, Mathausen, etc.). De l'autre côté, les centres de mise à mort de la Pologne de l'est, où des millions d'hommes, de femmes et d'enfants sont éliminés pour le seul fait d'être nés juifs, dans le cadre d'une opération bien spécifique. Pour les uns une condamnation à la mort lente par l'épuisement ou le travail. Pour les autres une pure et simple disparition par le gaz ».

⁸⁴ Samuel Khalifa, « Chronique d'oubli : *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », in *French literature*, FLS, Volume, XXVIII, Amsterdam-Atlanta, GA, Édition, Rodopi B. V, 2001, p. 99.

Il est intéressant de noter que l'épigraphie contient une *Histoire juive* qui est semblable par sa fonction dans le roman au mot d'esprit. Elle est chargée de significations puisqu'elle

repose essentiellement sur l'utilisation du mécanisme de la condensation, procédé analogue au travail du rêve qui aboutit à ce qu'une multiplicité de pensées, d'idées, de sentiments, de désirs en une ou deux images⁸⁵.

Grâce à l'économie que comporte cette histoire, le plaisir prend forme. Elle a donc un contenu plein de représentations, de sensations, d'associations d'idées, autrement refoulé, interdit se délivre facilement. Quelles associations éveillent en nous cette histoire ?

Tout d'abord, l'écrivain emprunte un nom plein de significations dans son roman, *La Place de l'étoile*. Dans la conscience française, la place de l'Étoile réfère à Paris et d'une manière plus précise à une place célèbre située dans le XVI^e arrondissement. Ce lieu symbolise à la fois la capitale lumière de la France et la grandeur politique ainsi que la gloire militaire française consacrée par l'Arc de triomphe. Modiano ajoute à ce symbole national un autre sens qu'il suggère dans l'exergue « ironiquement intitulée *l'Histoire juive*⁸⁶ ». Grâce à un emploi très efficace, il s'agit d'intelligence et de finesse de jeu de mot sur *étoile*, qui sonne juste et fait mouche. L'histoire juive pervertit la réalité évoquée. Pour mieux saisir cette nouvelle réalité du lieu bien ancré dans l'imaginaire français, il est nécessaire d'examiner de quoi cette histoire se compose.

L'épigraphie met en scène des éléments tout à fait opposés : l'officier allemand et le jeune homme juif d'une part, la place de l'Étoile et la petite étoile juive d'autre part⁸⁷ :

- L'officier allemand représente la puissance absolue, avec en arrière-plan, la Wehrmacht, les troupes fanatiques, le nazisme, la Gestapo... Ce jeune homme juif représente une jeunesse fragile et démunie, une infinie solitude et une entière vulnérabilité.
- La place de l'Étoile en juin 1942 est un lieu vide où défile chaque jour à midi l'élite de l'armée vainqueur de l'occupation allemande, l'invincible Wehrmacht. L'Arc de Triomphe, les beaux quartiers, les Champs-Élysées, les grands palaces occupés et la rue Lauriston où se

⁸⁵ Nous nous appuyons sur l'étude de Janine Chasseguet-Schmirgel « *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano pour une définition psychanalytique de l'authenticité», in *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris, Petite Bibliothèque, Sciences de l'homme, Payot, 1968, p. 219.

⁸⁶ Samuel Khalifa, « Chroniques d'oubli : *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », in *French literature*, op. cité., p. 102.

⁸⁷ Janine Chasseguet-Schmirgel, « *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano pour une définition psychanalytique de l'authenticité», op. cit., p. 217-255.

trouve l'une des officines de la Gestapo sont liés à ce moment-là à l'autre facette de la France...

– L'étoile juive est un petit morceau d'étoffe jaune, signe de honte depuis le Moyen Âge, Bûchers de l'Inquisition, Bouclier du Roi David, tournée en dérision, devenue un signe qui indique le cœur. Par un jeu sur le mot « étoile » désormais à double allusion, elle désigne à la fois : la place de l'Etoile et l'étoile jaune que l'autorité de l'occupation a imposé aux juifs et aux juives à porter sur le côté gauche de la poitrine. L'auteur a exploité symboliquement l'étoile pour mettre en un contraste flagrant deux éléments différents par l'ampleur, mais analogues par la forme que comporte ce mot « étoile ». Modiano instaure ainsi un nouveau sens à ce lieu illustre. Car, à travers le contexte où l'auteur met l'ensemble, la place de l'Étoile désigne plutôt la culpabilité refoulée de la collaboration d'État⁸⁸ que la gloire française. Depuis la parution de son premier roman, l'écriture pour Modiano donne forme à cette culpabilité d'un type particulier, propre à une littérature de l'après la Deuxième Guerre mondiale, davantage en Allemagne qu'en France. Bruno Blanckeman constate que l'écrivain « éprouve par rapport à la période de l'Occupation et à l'acte de Collaboration un sentiment de responsabilité que beaucoup ressentaient mais qui manquait de reconnaissance officielle jusque dans le milieu des années quatre-vingt-dix⁸⁹ ».

Ainsi, cette nouvelle signification se révèle nettement si nous nous demandons quelle est, au plein sens « la place de l'Étoile » pour un juif en France occupée. En juin 1942, tout Paris est tombé sous l'occupation nazie. Mais ce lieu central de Paris, qui marque avant cette date-là des victoires napoléoniennes, devient l'insigne des victoires de l'Allemagne nazie :

Place de l'Étoile. Neuf heures du soir. Les réverbères des Champs-Elysées étincellent comme autrefois. Ils n'ont pas tenu leurs promesses. Cette avenue

⁸⁸ Cf. Olivier Wieviorka, *La Mémoire désunie*, le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours, Paris, Seuil, février 2010. Dans cet ouvrage, l'auteur retrace l'évolution progressive concernant l'éveil de la mémoire juive et le statut spécifique que la Shoah conquiert à l'époque du président de la république Jacques Chirac qui s'employa à lever l'hypothèque vichyste. Ainsi, le président déclare officiellement l'aide apportée par Vichy dans la déportation des juifs de France : « Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'État français, déclara-t-il. [...] La France, partie des Lumières et des Droits de l'homme, terre d'accueil et d'asile, la France, ce jour-là, accomplissait l'irréparable. Manquant à sa parole, elle livrait ses protégés à leur bourreaux ». Mais, ajoutait-il, « il y a aussi la France, une certaine idée de la France, droite, généreuse, fidèle à ses traditions, à son génie. Cette France n'a jamais été à Vichy. Elle n'est plus, et depuis longtemps, à Paris. Elle est dans les sables libyens et partout où se battent des Français libres. Elle est à Londres, incarnée par le général de Gaulle ». p. 238.

⁸⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 6-7.

qui semble de loin si majestueuse est l'un des endroits les plus vils de Paris⁹⁰.

Ce lieu symbolique réunit toutes les contradictions durant les années sombres; il est considéré comme centre des activités folles de l'Occupation et de la Gestapo française, un mariage fou entre allemands et français pour détruire tout ce qui est considéré comme ennemi.

Dans son roman *La Ronde de nuit*, Modiano met en évidence la décomposition et l'humiliation sous toutes ses formes au 93 rue Lauriston. Ce lieu est considéré comme l'une des officines de la Gestapo où s'est déroulée une scène infernale : « pour les Parisiens qui vécurent l'occupation son nom fut objet d'horreur et de crainte tant la réputation de terreur des individus qui l'animaient était établie⁹¹ ». À cette époque-là, la place de l'Étoile inspire de l'horreur : « on danse, trafiquant, torturait, chantant, Allemands et Français, dans une étreinte obscène⁹² ».

C'est donc d'une double confrontation dont'il s'agit, entre des composants marqués par une absence absolue de proportion qui par la force du jeu de mots, seront semblables. Qui plus est, Modiano met en scène, grâce à la vivacité de la petite histoire juive, deux représentants différents :

Qui, par les vertus du jeu de mots, seront assimilés les uns aux autres. Il y a, dans cette histoire, le défi du persécuté placé face à la puissance du persécuteur, l'expression d'un sursaut narcissique du faible, du démunis qui se mesure, au sens propre du terme, à la force du bourreau, lui jetant au visage, dans un dévoilement brusque, que son étoile de gloire, son triomphe, et sa grande armée, ne sont que le masque de la mortelle rouelle jaune. Le zéro et l'infini se rejoignent⁹³.

Le geste fait par le jeune homme juif réduit la grandeur de la place de l'Étoile aux dimensions d'un petit morceau d'étoffe plaquée sur le côté gauche de sa poitrine. Par la désignation sur le côté gauche, il montre à l'officier allemand que la Place de l'Étoile sous l'Occupation allemande, signe de la victoire arrogante n'est que ce morceau d'étoffe jaune qui représente la mort et la haine lancées aux juifs. Cette vanité d'une victoire est symbolisée par ce port

⁹⁰ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, Le Cercle du nouveau livre, 1969, p. 115.

⁹¹ Jacques Delarue, *Trafics et crimes sous l'occupation*, édition revue et augmenté, Paris, Librairie Arthème [1965], et Fayard 1993 pour la nouvelle édition, p. 121.

⁹² C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*, op. cit., p. 14.

⁹³ Janine Chasseguet-Smirgel, « *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano pour une définition psychanalytique de l'authenticité », op. cit., p. 220.

huitième ordonnance établie le 29 mai 1942 qui définit d'une manière précise l'étoile juive et la façon de la porter :

C'est une étoile à six pointes ayant les dimensions de la paume d'une main et les contours noirs. Elle est en tissu jaune et porte, en caractères noirs, l'inscription « juif ». Elle devra être portée – dès l'âge de 6 ans – bien visiblement sur le côté gauche de la poitrine, solidement cousue sur le vêtement⁹⁴.

Il y a entre les deux étoiles une identification de nature, une analogie suggestive l'une référant à l'autre. La place de l'Etoile est réduite, soudainement par le juif, à travers ce geste dramatique, à un dérisoire morceau d'étoffe. Le jeune homme juif désarmé a ainsi réussi à inverser les rôles pour intriguer son persécuteur, à le décontenancer à le rendre d'un coup dérisoire. Ce défi lancé par, le persécuté contre son bourreau est une expression du mépris jeté aux yeux du persécuteur. On constate que cette victoire de jeune homme juif qui ne capitule pas en dépit de sa fragilité devant la puissance de son adversaire repose sur une provocation. Bien que ce geste expose la victime au danger mortel, il témoigne de sa victoire en ressuscitant le plaisir du juif. La provocation est ambivalente. Il n'accepte pas cette identité humiliante que le persécuteur l'oblige à porter. Le persécuté bafoue ainsi son persécuteur :

Ce triomphe n'est pas sans procurer à celui qui en est l'auteur un intense sentiment de jubilation narcissique, ou, plutôt, permet au lecteur qui s'identifie au héros de l'histoire, de ressentir une étrange exaltation à assister à ce combat singulier où le persécuteur est bafoué et le persécuté rétabli dans sa dignité⁹⁵.

Il est possible de dire que cette petite histoire juive est porteuse les germes des thèmes de l'identité et de l'identification, ainsi que le rapport du bourreau à sa victime qui parcourront le roman de bout à autre. Ce sentiment de persécution a été également éprouvé par Schlemilovitch à l'égard des Gallois au cours de son chemin vers l'assimilation aux Français. Cette histoire s'inscrit donc dans le cadre du « thème de la relation du persécuté au persécuteur, dont le problème juif constitue l'illustration par excellence⁹⁶ ».

En effet, le réel et le fantasme se situent sur le même plan, ce qui accorde au roman un trait onirique. Celui-ci est dans son ensemble composé sur le modèle du rêve. Bien que *La*

⁹⁴ Henri Amouroux, *La Vie des Français sous l'occupation*, Paris, Profrance/Maxi-Livres avec l'autorisation de la Librairie Arthème Fayard. Librairie Arthème Fayard, [1961], 1992, p. 383.

⁹⁵ Janine Chasseguet-Schmirgel, « *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano pour une définition psychanalytique de l'authenticité», *op. cit.*, p. 220.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 220.

Place de l'étoile s'approche d'un produit du rêve dans sa condensation par son extravagance à travers le temps et l'espace, il ne manque pas de réalités historiques. Celles-ci révèlent l'ampleur de la douleur faite aux juifs par l'ordonnance qui exige à chaque juif et chaque juive de porter l'étoile jaune. Henri Amourex, dans son livre *La vie des français sous l'Occupation*, met en évidence la gravité de la situation des juifs. Du jour au lendemain, ils deviennent visibles. Cependant, l'Occupation ne se contente pas du port de l'étoile, première mesure antisémite. Dans la hiérarchie punitive allemande, le port de l'étoile n'est que le premier pas vers plusieurs décisions restreignant leur mobilité :

Xavier Vallat, commissaire aux questions juives, écrit, le 24 mars 1942, [c'est-à-dire avant le port de l'étoile], dans un texte destiné au service interministériel d'information : « 3.000 fonctionnaires juifs ont été éliminés des administrations de l'Etat ; dans la presse, dans le cinéma, à la radio, dans tous les domaines où leurs fonctions leur donnaient un pouvoir de contrôle et d'orientation des esprits, les mêmes mesures ont été appliquées avec la même fermeté...⁹⁷ ».

Dans ce contexte historique, le roman de Patrick Modiano s'inscrit pour éléver la voix contre la mort et la haine destructrice qui veulent la disparition de l'autre. Par conséquent, le problème de l'identité qui se pose ici est le produit d'une certaine déchirure causée par le bourreau bien que la perte de l'Etoile (c'est-à-dire dans la signification du terme qui indique la dignité de la France éternelle) mette en question l'identité de la France, au même niveau que le port de l'étoile jaune qui prive délibérément le juif de sa propre identité. En effet, si le juif devient une cible bien définie dans la France occupée, les Français ont presque subi le même destin tragique. De cette double impasse naît le délire de Schlemilovitch qui revendique inlassablement son identité juive.

⁹⁷ Henri Amouroux, *La Vie des Français sous l'occupation*, op. cit., p. 392.

3. Schlemilovitch l’itinéraire de quête identitaire

L’identité constitue l’une des préoccupations capitales tout au long de l’œuvre de Modiano. Alan Morris l’a déjà signalé dans son ouvrage : parler de l’identité chez Modiano c’est évoquer son univers : mémoire, histoire et quête de soi à travers l’écriture. Ainsi, la création de Modiano rassemble les lignes de sens d’une œuvre littéraire qui dès le premier livre s’accomplit par approfondissement. Chaque livre, selon Bruno Blanckeman, quelque soit son degré de modélisation romanesque, « s’apparente à un récit de soi⁹⁸ ». Dans ces récits, un sujet essaie de s’appréhender, liant une corrélation douloureuse au passé qui menace son intégrité. Au début ses récits se caractérisent par un doute identitaire transformé en inquiétude existentielle avec cependant un rapport avec l’identité juive. Mais quelle identité ? Cette identité nationale se précise – elle par le biais d’un territoire défini comme l’État d’Israël ? Cette question reste sans réponse définitive. Pourtant, dans les textes tous les indices fusaient sentir que l’identité juive n’a rien voir avec un pays qui se situe sur la carte géographique. Car, Schlemilovitch ne trouve pas la paix en faisant le pèlerinage aux sources, selon le conseil de son père de substitution Lévy-Vendôme :

Vers l’est, Schlemilovitch, vers l’est ! Le pèlerinage aux sources : Vienne, Constantinople et les bords du Jourdain. Pour un peu, je vous accompagnerais ! Désespérez ! Quittez la France le plus vite possible. Ce pays vous a fait du mal !⁹⁹.

Suite à ce qui lui est arrivé en Israël, ce personnage considère la terre promise comme celle de Paris de la Gestapo au cours de l’Occupation. Quelles origines peuvent donc comporter l’identité juive chez Modiano ? Au-delà de l’antonymie entre le factuel et le fictionnel entre le fantasme et le réel, Modiano donne naissance à Raphaël Schlemilovitch. À travers lui et par les superpositions de différentes époques, l’auteur prend à son compte le malaise que des milliers des juifs ont éprouvé pendant l’Occupation. Celle dernière est un aboutissement, un prolongement de longue histoire d’hostilité. Bien que ce personnage halluciné ne laisse pas d’échos dans les romans suivants de Modiano, il constitue une interrogation sans réponse sur le statut des juifs. Il reflète une crise identitaire profonde une déchirure irréparable. Cette interrogation est un point de départ d’une quête identitaire caractérisée par une évolution

⁹⁸ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », in *Elseneur* n° 22, 2008, sous la direction de Brigitte Diaz, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 101.

⁹⁹ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, Paris, Gallimard, [1968], coll. « Folio », 1984, p. 143.

ininterrompue liée à la conception d'une identité juive. Si l'on considère ce personnage comme un météore qui ne dure que dans *La Place de l'étoile* l'entrée de l'œuvre par un tel commencement soulève certaines questions qui incitent Philippe Zard à formuler une question importante concernant l'œuvre dans son ensemble : « pourquoi cette orgie inaugurale de judéité vouée à rester sans suite ?¹⁰⁰ »

En effet, certains critiques estiment que l'évolution littéraire de Modiano répond à cette interrogation. Selon Ruth Amar¹⁰¹, une évolution et une transformation apparaissent au cours de la carrière littéraire de l'écrivain. Dans sa première trilogie, il tente de se libérer de ses angoisses de l'Occupation par l'intermédiaire de la création d'un autre monde : celui qu'il invente à partir de sa propre vision de cette période. D'une part, l'auteur de la première trilogie s'abrite derrière son discours romanesque tantôt ludique, tantôt volontairement cynique, pour camoufler son désarroi. D'autre part, il se sert de la fuite dans le récit, afin de ne jamais assumer entièrement la réalité des années d'Occupation et de la Shoah dans toute son horreur. Quant à *Dora Bruder*, son souci se focalise sur le devoir de mémoire : garder de l'oubli les traces de ceux qui sont les victimes de la folie de l'histoire. Ainsi, la judéité habite encore l'œuvre romanesque dans laquelle Modiano est enclin à être proche de son identité propre lors de l'évocation de spectres de morts dans *Dora Bruder*. Si Modiano suit les errances de Schlemilovitch dans sa quête identitaire dans *La Place de l'étoile*, il tente de restituer l'itinéraire de sa fugue dans *Dora Bruder* lorsqu'il suggère selon Bruno Blanckeman, l'absence totale, la dématérialisation des corps et des traces des victimes de la Shoah. Quelle identité peut-il surgir de cet effacement total ? Une destruction systématique « ne pouvait manquer de créer une crise identitaire chez l'écrivain juif pour lequel l'univers fictionnel devenait le lieu possible de résolution de cette crise, ou du moins de sa mise en scène¹⁰² ». L'identité sera ainsi toujours évoquée à travers les dates charnières de l'histoire des juifs dans *La Place de l'étoile* par rapport à l'histoire personnelle qui reflète la même inquiétude : Occupation et Collaboration en raison des rapports qu'entretient l'auteur avec l'histoire. Car, « la naissance de l'écrivain dans la période de l'occupation crée le doute identitaire¹⁰³ ».

¹⁰⁰ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalesque de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire* sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 69. Le critique formule une meilleure réponse à cette question à la fin de son étude.

¹⁰¹ Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », in *Analyses*, vol. 6, n°1, hiver 2011, p. 348.

¹⁰² Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faibli...*, op. cit., p. 70.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 71.

3. 1. Schlemilovitch, un être kaléidoscopique

Dans ce contexte, le voyage imaginaire dans le passé à travers les méandres de la mémoire pourrait être conçu comme un point de départ pour expliquer la quête identitaire de Schlemilovitch. Le choix de Modiano d'ancrer son personnage principal dans un espace-temporel fragmenté est significatif. D'une part, il peut expliquer d'une certaine façon la longue histoire de persécution des Juifs et l'héritage exilique. D'autre part, et grâce à la façon dont le romancier crée son univers fictif qui constitue une marque identitaire. Ainsi, « l'écrivain du génocide se trouve confronté à cette réalité déconcertante, qui instaure à tout le moins la suprématie de l'illogique¹⁰⁴ ». Ce n'est pas un hasard si le premier roman s'articule autour d'un personnage halluciné qui revendique des identités contradictoires qui empêchent toute réconciliation. Nous nous proposons d'entamer notre propos par Jean-Cau qui a ainsi préfacé le roman :

Le narrateur, Raphaël Schlemilovitch, est un héros halluciné. A travers lui, en trajets délirants, mille existences qui pourraient être les siennes passent et repassent dans une émouvante fantasmagorie. Mille identités contradictoires le soumettent au mouvement de la folie verbale où le Juif est tantôt roi, tantôt martyre et où la tragédie se dissimule sous la bouffonnerie. Ainsi voyons-nous défiler des personnages réels ou fictifs : Maurice Sachs et Otto Abetz, Lévy-Vendôme et le docteur Louis-Ferdinand Bardamu, Brasillach et Drieu la Rochelle, Marcel Proust et les tueurs de la Gestapo française, le capitaine Dreyfus et les amiraux pétainistes, Freud, Rebecca, Hitler, Eva Braun et tant d'autres, comparables à des figures de carrousels tournant follement dans l'espace et le temps. Mais *La Place de l'étoile*, le livre refermé, s'inscrit au centre exacte de la « capitale de la douleur ». (PE, 7)

Cette préface esquisse avec lucidité l'image de Raphaël Schlemilovitch qui naît du fantasme de Modiano ; de la sorte, le roman se présente tantôt comme « le monologue intérieur tantôt comme le récit de vie d'un personnage imaginaire Raphaël Schlemilovitch¹⁰⁵ ». Ce personnage dont les métamorphoses correspondent bien au discours du roman considéré comme « le lieu d'un procédé contre l'acte narratif, ordinaire et littéraire¹⁰⁶ ». Ses errances commencent par le Paris d'avant-guerre en passant par Vienne et en Israël en regagnant la rue Lauriston comme dans une vision onirique. Il abolit toute logique rationnelle dans sa quête

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁵ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », in *Elseneur*, op. cit., p. 103.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

identitaire. Ainsi, un tel personnage met en relief l'infini métamorphose et le mille facettes du visage humain comme le kaléidoscope, qualifié ainsi par son amie Hilda :

« Regardez dans celui-ci, Raphaël ! Un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme¹⁰⁷ ». Ceci reflète également l'ambiguïté qui accompagne, tout au long de l'œuvre, une conception claire de l'identité juive. Car, le narrateur lui-même est une fabrication de toutes sortes, l'objet et son contraire. Avant de retracer les péripéties de Schlemilovitch dans sa quête identitaire, il serait utile de mettre en évidence la filiation qui le lie à sa lignée. Qui est Raphaël Schlemilovitch ?

3. 2. Raphaël Schlemilovitch et sa filiation !

Ainsi, présenté par Dominique Carlat Schlemilovitch, le narrateur de Modiano est : «la silhouette de Raphaël [Schlemilovitch], comme celle de son modèle chez Chamisso, est affecté par un manque d'être¹⁰⁸ ». À travers un nom porteur de signification particulière, selon les traditions yiddish, Modiano fait son propre choix. Ce choix qui lie Schlemilovitch de Modiano à Schlemihl de Chamisso repose peut-être sur le rapprochement nuancé entre les deux ; le choix du nom fait appel en quelque sorte au « récit à la fois réaliste et merveilleux [qui] évoquait pour tous la honte de celui qui est exclu ou contraint de se cacher, de se terrer en raison d'un prétendu « défaut » rédhibitoire (manque d'ombre). Il représentait, sous la figure du Schlemihl, une sorte de « judéité » de condition, une judéité liée à la condition moderne de l'individu mais il évoquait aussi de possibles retournements et des significations plus profondes¹⁰⁹ ». Modiano place d'emblée son personnage sous le signe du manque. Un manque terrible est celui dans lequel son modèle Peter Schlemihl d'Adalbert von Chamisso a perdu sa marque d'être¹¹⁰. Le nom de son premier narrateur “Schlemilovitch” vient alors de Schlemihl.

¹⁰⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 156.

¹⁰⁸ Dominique Carlat, « Patrick Modiano, Emmanuel Berl, lectures croisées », in *Lectures de Modiano*, sous la direction de Roger-Yves Roche, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009. p. 154.

¹⁰⁹ Adalbert Von Chamisso, *Peter Schlemihl*, précédé de *L'ombre et la vitesse* de Pierre Péju, Paris, José Corti,[1991] coll. « Romantique n°20 », 1994. p. 34.

¹¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 71 « Nous verrons plus loin que le symbole de l'ombre perdue est en relation avec une angoisse concernant l'identité, le nom propre et la place que l'on occupe sur la terre ».

Certains étymologistes pensent que Schlemihl est dérivé du substantif yiddish «Schlamazel », qui, lui-même, est né de la fusion de l'adjectif allemand schlimm (mauvais) et le nom hébreux Mazel (l'Étoile). La Schlamazel c'est donc la poisse, la malchance assez systématique et schlimazel désigne celui qui est « né sous une mauvaise étoile¹¹¹ ». Selon d'autres sources, il ne serait qu'une altération du mot hébraïque shelù-nuel signifiant (qui ne vaut rien).

En fait, Schlemilovitch provient de l'union de Schlemihl et du suffixe ovitch, plaisante référence à la finale d'une importante catégorie de noms hébraïques, employée avec dérision de façon générique. Schlemihl est un nom biblique qui s'est introduit dans la langue yiddish puis allemande. (cf. *Peter Schlemihl* d'Adalbert Von Chamisso) et s'applique au « pauvre type¹¹² ». Selon les traditions, le Schlemihl désignait le sot au sens de l'esprit simple, un garçon aventureux, un peu fou mais toujours sympathique. À sa naïveté réelle ou factice s'ajoutaient une maladresse incontestable et une guigne insolente. Enzo Traverso, dans son ouvrage *Les Juifs et l'Allemagne*, met en évidence ce topo de l'histoire et de la littérature juives :

Figure simple et comique est chargée d'ironie et de mélancolie à la fois, il n'est cependant pas un malheureux mais, tout au contraire, se fait porteur de d'une sagesse profonde qui échappe à la rationalité bornée du monde dont il n'accepte ni l'ordre ni les hiérarchies. Imprégné de valeurs spirituelles, le Schlemihl n'arrive pas à s'adapter à une société dominée par des valeurs purement matérielles¹¹³.

Dans son ouvrage *La Tradition cachée*, Hannah Arendt croit qu'il y a une filiation liant le type du Schlemihl aux personnages qui représentent « la route dernière caractérisation du paria¹¹⁴ ». De même, pour la plupart des personnages narrateurs chez Modiano, cette filiation se manifeste sensiblement. L'interrogation de Serge Alexandre dans *Les Boulevards de ceinture* reflète en quelque sorte la figure de l'exclu :

Du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu'aux boulevards de ceinture. La ville y rejette ses déchets et ses alluvions. Soult, Masséna, Davout, Kellermann. Pourquoi a-t-on donné des noms de vainqueurs à ces lieux incertains ? Elle était-là, notre patrie¹¹⁵.

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 41.

¹¹² *Ibid.*, Voir Hannah Arendt dans son livre : *Rahel Levin*, la vie d'une juive allemande à l'époque du romantisme, cité par Pierre Péju, in Adalbert Von Chamisso, *Peter Schlemihl*, op.cit., p. 57.

¹¹³ Enzo Traverso, *Les Juifs et l'Allemagne*, Paris, La Découverte, 1992, p.78.

¹¹⁴ Hannah Arendt citée par Pierre Péju, in Adalbert Von Chamisso, *Peter Schlemihl*, op.cit., p. 61.

¹¹⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 155.

Cette interrogation est centrale dans l'œuvre de Modiano dont les personnages sont toujours marginaux, rejetés par la société. Ils sont souvent pris pour l'étranger qui demeure un symbole de paria. Le paradoxe de Raphaël Schlemilovitch se présente donc comme une quête identitaire impossible. Car, son itinéraire s'inscrit sous le signe d'une déchirure irréparable et profonde.

3. 3. Schlemilovitch et son pèlerinage aux sources

Apparemment, l'identité juive n'a d'ampleur que dans son premier roman. Une telle remarque inciterait Thierry Laurent à confirmer qu'elle n'est abordée que dans le premier roman, conçu en 1966 et 1967, au moment où l'auteur avait vingt ans ; « [l'identité juive] ne réapparaîtra même pas dans *Livret de famille* en 1977, le plus autobiographique pourtant des romans¹¹⁶ ». Cette remarque apparaît partielle à certains égards : en effet, Patrick Modiano entretient avec la judéité un rapport plus complexe. Si l'identité n'est pas abordée directement, l'écriture, en effet, elle-même rejoint, en quelque sorte, la dimension exilique qui en constitue l'un des traits fondamentaux. L'écriture contribue au moins à cristalliser l'identité chez le narrateur modianesque en racontant sa propre histoire ou celle des autres qu'il retrace. Évoquant sa propre expérience d'écriture, Raymond Federman, considère l'errance juive comme condition *sine qua non* à l'écriture :

C'est parce que je suis né juif que je suis devenu nomade, vagabond, et puis écrivain. Il y a donc un rapport intime et inévitable, entre les trois choses qui m'habitent, qui font de moi qui je suis¹¹⁷.

C'est exactement ce pacte étroit entre judéité, errance et écriture qu'incarne le narrateur de *Voyage de noces* quand il déclare écrire ses propres mémoires alors qu'en réalité il s'est mis à la rédaction de la biographie d'un autre : il s'agit de la biographie d'Ingrid, une ancienne connaissance juive qui avait vécu son adolescence au cours de l'Occupation et dont il vient d'apprendre le suicide à Milan. L'intérêt que Jean porte à la vie d'Ingrid dépasse la simple curiosité biographique. Il s'en sert pour s'approprier les fragments d'une expérience qui n'est pas la sienne mais qui aurait pu l'être à quelques années près pour combler le vide qui

¹¹⁶ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 68.

¹¹⁷ Cité par Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive, poétique et politique de l'ambiguïté*, op. cit., p. 40.

l'habite, pour s'inventer sa propre histoire pour se donner un passé¹¹⁸. Modiano a une prédilection pour mettre en scène ses protagonistes, souvent écrivains qui veulent savoir qui ils sont. En sa qualité de romancier, depuis 1969, et avec toute lucidité, Modiano s'aperçoit que :

Un romancier veut toujours poser la question fondamentale : être ou ne pas être. Dans mon premier livre, parce que j'étais trop jeune, il m'a fallu un qualificatif et mon sujet était : être ou ne pas être juif. Maintenant, je pense avoir un peu avancé et être sorti de ce problème particulier¹¹⁹.

Par là, être ou ne pas être juif occuperait peut-être le cœur de son premier livre. C'est précisément ce point de départ de quête identitaire que nous nous proposons d'étudier pour retracer le parcours de Schlemilovitch. Ce parcours de quête identitaire même orchestre manifestement la division du roman en quatre chapitres¹²⁰. Chaque étape entre en résonance avec les rencontres qui déterminent ses péripéties. Si les quatre chapitres renvoient aux étapes de cette quête, l'ensemble met en évidence cette question fondamentale pour Modiano, le jeune romancier : comment son protagoniste peut-il être Juif et français en même temps ?

Le fond du problème, pour Schlemilovitch, c'est être lui-même par rapport aux autres, au sein d'une société, selon lui antijuive. Il ne manifeste cependant aucun sentiment d'appartenance à ce pays : « Je ne suis pas un enfant de ce pays. [...]. Pourtant, je ne cesse de rêver aux enfances provinciales¹²¹ ». Il essaie par tous les moyens de réunir les traits entre les termes « juif et français¹²² ». *La Place de l'étoile*, dans l'ensemble, est considéré comme un « roman de jeunesse qui cerne au plus près la crise de l'identité juive française¹²³ ». Lors de sa quête, Schlemilovitch tente toutes les expériences pour réparer cette fracture et apaiser son angoisse, pour régler le problème de son identité juive. Il commence par l'amitié, l'essai d'assimilation, la vengeance, pour que ne lui reste que le retour aux sources selon le conseil de Lévy-Vendôme. Ce dernier le persuade de quitter la France pour retrouver son identité

¹¹⁸ Cf. *Dora Bruder* de Patrick Modiano qui manifeste le même intérêt pour l'identité collective en essayant de trouver les traces de Dora Bruder, une adolescente juive, victime de la barbarie nazie, morte en déportation.

¹¹⁹ Entretien avec Marie-Françoise Leclère, in *Elle*, 8 décembre 1969, p. 8.

¹²⁰ Cf. *La Place de l'étoile* : L'avis de Myriam Ruszniewski-Dahan concernant la déconstruction des conceptions logiques chronologiques des temps et les dates illusoires dans le roman dans son ouvrage : *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹²¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op.cit., p. 17.

¹²² C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 14.

¹²³ Bruno Chaouat, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », in *Lectures de Modiano*, op. cit., p. 108.

perdue : perdue : « on finit toujours par trouver les siens, Schlemilovitch ! Même après de longues années d'égarement¹²⁴ ».

L'incipit du roman s'ouvre sur le discours parodique d'ouvrages antisémites d'avant-guerre. Schlemilovitch est dans le Paris d'avant-guerre où il fréquente les membres de la bande *Je suis partout*, avec les polémistes antijuifs des années Trente et Quarante comme Rabatête, Céline. Il se rallie au cours des années noires au milieu de la collaboration comme : Cousteau, Darquier, Luchaire, aux responsables hitlériens comme Goebbels, Hess et Heydrich. Dans le même chapitre, il fait la connaissance du jeune Des Essart de l'aristocratie française au cours des années soixante à Genève. Cette rencontre est un phénomène révélateur de son itinéraire dans lequel il essaie d'assimiler son ami Des Essarts à son image. Une rencontre entre un juif cosmopolite et un français de souche. Modiano a fait chez Des Essarts et Schlemilovitch, le renversement qui accorde au « français de souche » un nom juif Lévy dont la date de naissance sur le faux papier de Des Essarts fait allusion à celle de l'auteur lui-même. « L'imprimeur marron avec lequel nous entrâmes en rapport nous délivra un acte de naissance et un passeport suisses au nom de Jean-François Lévy, né à Genève le 30 juillet 194...¹²⁵ ». On dirait que Modiano forge le personnage de l'ami de Schlemilovitch sur sa propre identité, puisqu'il est né le 30 juillet 1945. Des Essarts veut assimiler Raphaël Schlemilovitch à la culture française : il lui conseille de lire la *Délie* de Maurice Scève, les comédies de Corneille, les *Mémoires* du Cardinal de Retz. Tous les deux ont le même goût pour la lecture. Grâce à cette amitié, Des essarts devient le frère de race de Schlemilovitch «— Je suis maintenant votre frère de race, me dit Des Essarts¹²⁶ ». Ainsi les deux amis, Schlemilovitch et Jean-François Lévy regagnent la France. Celui-là s'arrête à Aix-les-Bains et fait sauter la banque du casino, dès que la frontière franchie : « pour décourager les bonnes volontés, je répète aux journalistes que je suis JUIF¹²⁷ ». Modiano met en scène Schlemilovitch qui revendique sans cesse sa judéité comme identité qui constitue son seul héritage : « Si Schlemilovitch tient tant à son identité, c'est simplement parce qu'il n'en a pas d'autre¹²⁸ ». Mais, la fraternité entre un juif cosmopolite et un français de souche ne dure pas longtemps. Par la mort précoce de Des Essart, Modiano montre comment l'idée d'un Français

¹²⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 141.

¹²⁵ Ibid., p. 23.

¹²⁶ Ibid., p. 23.

¹²⁷ Ibid., p. 48.

¹²⁸ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 15.

philosémite appartenant à l'aristocratie française est illusoire. Cette mort peut être lisible sous le signe d'impossibilité de la symbiose entre le Juif et le Français :

De même, son amitié avec Des Essarts, qui suggère un accord symbolique possible entre le juif cosmopolite et le Français de vieille souche, est vite condamnée par la mort de Des Essarts : en éliminant ce personnage, Modiano souligne combien l'idée d'un Français philosémite est illusoire¹²⁹.

Cette impossibilité ne révèle pas que Schlemilovitch est une victime innocente ; ses dires démontrent qu'il participe à l'origine de cette non assimilation. Il suit les plus mauvais exemples des juifs : Stavisky, Joanovici et surtout Maurice Sachs que Raphaël retrouve, survivant miraculeux, dans le Genève des années soixante :

Un homme chauve aux yeux de braise [...]. Un après-midi, il nous adresse la parole en nous regardant fixement. Tout à coup, il sort de sa poche un vieux passeport et nous le tend. Je lis avec stupéfaction le nom de Maurice Sachs. L'alcool le rend volubile. Il nous raconte ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition. Il a été successivement agent de la Gestapo, G.I., marchant de bestiaux en Bavière, courtier à Anvers tenancier de bordel à Barcelone, clown dans un cirque de Milan sous le sobriquet de Lola Montès. Enfin il s'est fixé à Genève où il tient une petite librairie¹³⁰.

Les modèles que le narrateur a suivis sont tous célèbres pour avoir épousé les mœurs d'une société corrompue. Lévy-Vendôme, son père de substitution « est un spectre terrifiant, ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, hybride inquiétant de cauchemar antisémite¹³¹ » dont les caractères iconoclastes influencent Schlemilovitch. Le premier chapitre du roman se termine sur sa décision de léguer une partie de sa fortune à son père : « Je me souviens que j'avais un père en Amérique. Je le priai de me rendre visite s'il voulait hériter de trois cent cinquante mille dollars¹³² ». Par ce geste, inviter son père et penser à la mère, Schlemilovitch, s'inscrit dans les traditions familiales qui s'avèrent incompatibles avec son comportement de citoyen cosmopolite. Le retour de son père en Amérique annonce dorénavant son statut d'apatriote. De son côté, Gerald Prince a déjà souligné à propos de Schlemilovitch, le peu de stabilité et l'absence de liens familiaux des protagonistes modianesques : « ils n'ont pas grandi en Guyenne, ni dans la Gironde, ni en Normandie, juste à côté de la vieille église, au chaud dans

¹²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 27-28.

¹³¹ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », op. cit., p. 73. Il est intéressant de noter que dans cette étude, le critique attire l'attention sur le fait que *La Place de l'étoile* paraît un an après les premiers échos de la « rumeur d'Orléans » et un an avant le livre d'Edgar Morin.

¹³² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 53.

la maison ancestrale, entourés de portraits de famille. Leur grand-parent n'a rien en commun avec Charles Maurras leur grand-mère ne leur préparait de confiture¹³³ ». Le manque de tradition familiale constitue l'un des traits particuliers dans l'œuvre de Modiano. Cependant, à la fin du chapitre premier, le geste de Schlemilovitch est significatif. De fait, il acquiert son importance et s'inscrit à la fois dans le projet du narrateur de renier son passé cosmopolite et légitimer son père. Une partie de la quête identitaire s'articule autour de la personnalité du père dans certains livres de Modiano. Léguant une grande partie de sa fortune à son père, Schlemilovitch le légitime en admettant son passé suspect. Juste au début du deuxième chapitre, son père accentue un sentiment de malaise mêlé de honte. Schlemilovitch demande comment il peut être un fils avec un tel père qui « devient le secrétaire de Stavisky. Dix ans plus tard, sa photo figurait à l'exposition antijuif dans le palais du Berlitz, agrémentée de cette légende : "un juif sournois". Il pourrait passer pour un Sud-Américain¹³⁴ ». Schlemilovitch père est une figure paternelle caricaturale de juif qui s'adapte à toutes les circonstances. Ainsi, le narrateur a de bonnes raisons pour le tuer mais Raphaël serre plus fort le bras de son père : « Nous n'avions aucune distinction. N'est-ce pas, mon gros coco ? Comment pourrais-je vous tuer ? Je vous aime¹³⁵ ». En effet, ce contexte amène Schlemilovitch à adopter un comportement ambivalent à son égard. Dans son étude, Philippe Zard, explique cette situation qui provoque le malaise de fils. Ce dernier se trouve à mi-chemin entre l'amour et la haine de son père. Schlemilovitch a trois motifs de tuer son père. Primo, il est un fils comme les autres, secundo son père est plus coupable que la moyenne des pères, tertio le monde dominant « veut le faire disparaître d'une manière ou d'une autre – comme les nazis – ou socialement tant ce père est déplacé¹³⁶ ». La problématique est que ce motif est également suffisant en soi pour ne pas le tuer : car la mort du père exige celle du fils. L'accusation antisémite est collective et chaque antisémite a son bon juif et le bourreau qui persécute le père n'épargne jamais le fils : ne sont-il pas deux « énormes rats d'Amérique¹³⁷ ». Il a raison lorsqu'il dit : « nous n'avions distinction¹³⁸ ». Le juif est toujours pris pour le fils d'un assassin du Christ¹³⁹. Ainsi, Modiano

¹³³ Cité par Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive, poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, op. cit., p. 12.

¹³⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 58.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁶ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », op.cit., p. 71.

¹³⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 73.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 62.

évoque ironiquement la littérature qui cultive la révolte contre le père, surtout chez Sartre et André Breton : « je pensais aux mauvaises lectures que j'avais faites dans mon enfance. Notamment cette série des *Comment tuer votre père*, d'André Breton et Jean-Paul Sartre¹⁴⁰ ». Les bourgeois qui tuent le père sont certains de survivre à ce parricide. Mais pour le « fils d'un misérable petit juif apatride¹⁴¹ » comme Schlemilovitch, tuer le père revient à rejoindre le groupe des bourreaux et à programmer sa propre mort.

Toutefois, il continue sa quête identitaire, dans le deuxième chapitre. Il décide de quitter définitivement Paris qui lui « ressemblait trop. Une fleur artificielle au milieu de la France¹⁴² ». Il tente de se faire des racines provinciales. Il s'inscrit en khâgne à Bordeaux. Bien que son âme métèque exige de beaux dépaysements selon lui, il décide donc de nier son passé cosmopolite, de devenir un jeune homme sage et circonspect, un vrai petit Aryen. Pourrait-il réussir cette deuxième phase de son assimilation ? Comment peut-il être lui-même au sein de ceux qui ne trouvent en lui que l'invention des Aryens ?

Devenant un juif normalien, il se heurte aussitôt à l'impossibilité de s'adapter aux autres normaliens. Le débat avec deux condisciples qui sont l'un démocrate-chrétien et l'autre juif bordelais déçoit Schlemilovitch. Par ailleurs, le débat tourne mal pour deux raisons : son condisciple, ce juif bordelais, l'accuse d'être d'abord un agent provocateur. Ensuite, il croit que « le juif, d'ailleurs ça n'existe pas, c'était une invention des Aryens, etc., etc¹⁴³ ». Par conséquent, cette prise de position provoque chez lui un sentiment de persécution : « j'étais juif. Ils étaient gaulois. Ils me persécutent¹⁴⁴ ». Schlemilovitch se considère comme l'autre par rapport à eux. D'une part, les intrigues qui occupent le cœur de ce chapitre représentent le lycée comme lieu de contradictions qui, pour un grand nombre d'entre elles, ne sont pas destinées à être résolues. Il ne s'agit pas de contradictions provisoires, étapes d'un débat ou d'un raisonnement conçu pour les annuler en fin de compte, mais de positions contraires qui s'affrontent dans une discussion où il n'y a pas de dernier mot. D'autre part, l'auteur présente

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, [1954], coll. « Idées », 1966. Sartre explique qu'il s'agit ici d'une légende créée par la propagande chrétienne de la diaspora. Il est bien évident que la croix est un supplice romain et que le Christ a été exécuté par les Romains comme agitateur politique, p. 82.

¹⁴⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 60-61.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴² *Ibid.*, p. 67.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

Debigorre, le professeur des lettres comme un personnage qui provoque la moquerie de ses élèves :

Adrien Debigorre, notre professeur de Lettres, portait une barbe imposante, une redingote noire, et son pied-bot lui valait les sarcasmes des lycéens. Ce curieux personnage avait été l’ami de Maurras, de Paul Chack et Mgr Mayol de Lupé ; les auditeurs français se souviennent certainement des « Causeries au coin du feu » que Debigorre prononçait à Radio-Vichy. En 1945, il fait partie de l’entourage d’Abel Bonheur, ministre de l’Éducation nationale.¹⁴⁵

Modiano renforce la dissidence de la France par les biais de « l’image caricaturale du lycée [qui] est une représentation de la tradition intellectuelle française dans son ensemble¹⁴⁶ ». Cette tradition se révèle impuissante à procurer une identité quelconque. Elle souffre de manque de cohérence et d’unité ; est déchirée entre le nationalisme pétrifié incarné par le professeur Debigorre et le cosmopolitisme imbécile représenté par les khâgneux. Dans cette ambiance contradictoire, l’assimilation du juif est évidemment impossible. Tandis que les condisciples prennent l’occasion d’humilier Debigorre, Schlemilovitch, le fils d’un apatride juif, décide d’être son ange gardien. « Tous riaient à gorge déployée. Sauf moi, bien entendu. Je décidai d’être le garde du corps de ce pauvre homme¹⁴⁷ ».

À travers ce séjour à khâgne, Schlemilovitch ne réussit pas son assimilation, « il n’est pas lui, assimilable. Parce que juif¹⁴⁸ ». Il est qualifié par ses condisciples de « nazi ». Suite à la querelle avec les khâgneux, il commence à s’identifier à Debigorre, ce ridicule antisémite considéré comme l’ennemi sacré des juifs. Désormais, c’est lui qui se charge de lire Maurras, Chack, Béraud Debigorre au début des cours, au lieu de Debigorre. Par cette identification, il endosse le discours antisémite. Pour bien jouer son rôle, il collabore avec Debigorre à mettre les programmes à l’étude en khâgne. Dans cette étape, Schlemilovitch finit par se lasser de son rôle de garde-chiourme. Il se trouve entre ces deux courants contradictoires : entre Debigorre et des condisciples entichés par l’internationalisme sans en comprendre l’essence. Il dit à l’un de ses condisciples : petit Saint-Thibault, votre arrière-grand-oncle Charles Maurras écrivait qu’on ne peut pas comprendre Mme de la Fayette ni Chamfort si l’on n’a pas de rapport intime avec la terre de France si l’on n’a pas labouré pendant longtemps la terre de France ! Suite à l’échec de Schlemilovitch à se faire racines en France provinciale, c’est le

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁶ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d’identité*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁷ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, op. cit., p. 80.

¹⁴⁸ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d’identité*, op. cit., p. 17.

vicomte Lévy-Vendôme qui se fait entrer scène au moment décisif de l’itinéraire de Schlemilovitch. Ce personnage qui va trop loin dans ses pulsions vindicatives intensifie la non-assimilation de Schlemilovitch. Lévy-Vendôme appartient à une très ancienne famille juive du Loiret. Ces ancêtres « étaient de père en fils bouffons des ducs de Pithiviers¹⁴⁹ ». Prostituer la France, c’est sa mission principale. Les affaires de ce “satyre” dans la traite des blanches sont le fait d’un caractère subversif et vindicatif. En effet, depuis 1925, il mène un travail double tout seul. Il ne se contente pas de se consacrer à la traite des blanches, mais il recompose la littérature à sa manière perverse :

– Regardez toutes ces belles reliures, me dit-il la bibliothèque est mon vice secret. Tenez, je prends un volume au hasard : un traité sur les aphrodisiaques par René Descartes. Des apocryphes, rien que des apocryphes... J’ai réinventé à moi seul toute la littérature française. Voici les lettres d’amour de Pascal à M^{le} de La Vallière. Un conte licencieux de Bossuet .Un érotique de M^{me} de La Fayette. Non content de débaucher les femme de ce pays, j’ai voulu aussi prostituer toute la littérature française. Transformer les héroïnes de Racine et de Marivaux en putains.[...]cela fait quarante ans que je rédige des apocryphes. Illustres écrivains. Prenez – en de la graine, Schlemilovitch ! La vengeance, Schlemilovitch, la vengeance !¹⁵⁰.

Cette situation montre combien Lévy-Vendôme est violent et iconoclaste contre tout l’héritage culturel de France. Il ne manque pas une occasion de souiller la France sur deux plans : culturel et moral. Culturellement, il ne respecte pas l’héritage français et moralement, il réduit toute la France à une putain. Schlemilovitch reconnaît chez Lévy-Vendôme des caractéristiques qu’il a déjà connues chez son père :

L’esprit opportuniste et l’âme de trafiquant du vrai père se retrouvent chez le père de remplacement : on pourrait même parler d’une lignée symbolique, car le père a été secrétaire de Stavisky, et le vicomte l’a été de Joanovici. Mais chez Lévy-Vendôme, l’héritage juif prend la forme plus précise d’une haine séculaire contre une France oppressive, inspirant au narrateur une nouvelle ligne de conduite : la vengeance¹⁵¹.

Cet extrait cependant met en évidence la différence entre la génération du père et de celle du fils qui vient venger son silence. La vengeance qui véhicule Schlemilovitch est totalement absente chez son père qui a vécu pendant l’Occupation comme un gibier traqué. Schlemilovitch incarne la difficulté de la vengeance car il « agit pourtant presque sans se

¹⁴⁹ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, op. cit., p. 94.

¹⁵⁰ Ibid., p. 97.

¹⁵¹ W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d’identité*, op. cit., p. 17.

poser de questions, poussé par la voix du Vicomte Lévy-Vendôme¹⁵² » pour se substituer à l'impuissance de la génération des parents. Ainsi, Schlemilovitch se dirige vers la Haute-Savoie pour s'engager dans la traite des blanches. Pour des raisons de sécurité, il usurpe l'identité française de son ami mort Des Essarts car son nom à lui « Schlemilovitch sent le roussi¹⁵³ ». Il se présente comme un jeune aristocrate passionné d'alpiniste. De cette manière, il parvient à s'introduire chez les savoyards. Il fait une rencontre avec le colonel Aravis, cet ancien chasseur alpin, amoureux des cimes, fanatiche des cordées que Schlemilovitch prend pour son grand-père, comme il l'a déjà fait avec son professeur de lettres en khâgne :

Moi, Raphaël Schlemilovitch, j'écoutais respectueusement mon grand-père, le colonel Aravis, comme j'avais écouté mon grand-oncle Adrien Debigrre¹⁵⁴.

Modiano, à travers le personnage du colonel, traite en moquerie une France imbibée d'idées militaristes. Le colonel est hanté par l'idée de pureté car selon lui, on en a assez de voir la race française dégénérée. Il ne s'intéresse qu'à la pureté des races que Schlemilovitch représente par sa taille et son appartenance à l'aristocratie française : « Un mètre quatre-vingt-dix-sept, dix-huit, dix-neuf, deux mètres ?¹⁵⁵ ». Une taille correspond bien aux normes du colonel qui déclare :

– Des Essarts, me disait Aravis, soyez chasseur alpin, nom d'une pipe ! Vous deviendrez la coqueluche des dames ! Un grand gaillard comme vous ! Militaire, vous feriez fureur !¹⁵⁶

Chez des amis savoyards, Schlemilovitch ne trouve pas ce qui finalise sa mission. Et sous la pression de Lévy-Vendôme, il fait une rencontre avec un ecclésiastique, l'Abbé Perrache, au cours d'une promenade, dans l'un des paysages de Haute-Savoie. À travers les débats théologiques entre les deux, l'Abbé Perrache parle de Jésus-Christ tandis que Schlemilovitch parle de Judas. Ainsi, l'Abbé essaie de persuader Schlemilovitch qui porte de l'intérêt pour Judas, de se débarrasser de son péché : « vous êtes un désespéré, me dit-il gravement. Le péché de désespoir est le pire de tous¹⁵⁷ ». Pendant les rencontres qui suivent, l'Abbé Perrache

¹⁵² Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, op. cit., p. 143.

¹⁵³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 106

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

présente sa nièce Loïtia, « une jeune fille blonde¹⁵⁸ » à Schlemilovitch. Suite à de longues promenades en compagnie de Loïtia, Schlemilovitch a hésité à livrer l'innocente fille aux proxénètes brésiliens. Il est en train de renoncer à sa mission de traite des blanches :

Je me retirai définitivement à T. J'exercerai dans le calme et la modestie mon métier d'instituteur. J'aurais à mes côtés une femme aimante, un vieil abbé, un gentil colonel, un notaire et un pharmacien sympathique...¹⁵⁹.

Il tente de se débarrasser d'une jeunesse orageuse en mettant fin à ses « contorsions juives » mais revient à lui-même comme un juif qui à une mission à accomplir : se venger les anciens des persécutions apportées à eux. Comme nous l'avons signalé, la haine véhicule la vengeance. Une plainte d'une chanson yiddish parle d'une mort qui éveille chez lui la haine. Il décide donc de livrer Loïtia à Lévy-Vendôme. Après avoir terminé son travail en Haute-Savoie, Schlemilovitch veut bien parachever son éducation sentimentale en Normandie. Cette fois, il ne joue pas le rôle d'un jeune de l'aristocratie française mais, il se fait passer pour un représentant en denrées tropicales. Il se sert également de l'identité de son ami Des Essarts pour s'introduire auprès de la marquise le plus vite possible. L'usurpation de l'identité française de son ami Des Essart est « destinée non pas à la survie, comme c'était le cas sous l'Occupation, mais à perpétrer la vengeance¹⁶⁰ ». Car, Schlemilovitch est condamné à vivre hors du temps la persécution faite aux siens par les ancêtres de celui dont il usurpe identité :

Il usurpera l'identité de son ami Des Essarts pour s'introduire plus rapidement auprès d'elle. Lui aussi, il lui parlera de ses ancêtres, de ce capitaine Foulques Des Essarts qui étripa deux cents juifs avant de partir en croisade. Foulques avait bien raison, ces types s'amusaient à bouillir des hosties, leur massacre est une punition trop légère, les corps de mille juifs ne valent certainement pas le corps sacré du Bon Dieu¹⁶¹.

Schlemilovitch s'identifie donc aux ennemis de ses aïeux pour exécuter sa vengeance. Car, comme tous les êtres modianesques, il « n'a guère d'autre choix que cette opération de substitution identitaire¹⁶² ». En Normandie, c'est la France de l'aristocratie que la marquise de Fougeire-Jusquiames incarne. Celle-ci se présente comme une putain. Il s'abandonne à l'étude

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁰ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁶¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶² Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 230.

de pedigree de la marquise dont les ancêtres étaient aussi les persécuteurs des juifs : « Joinville, au chapitre x de son histoire de Saint Louis, rappelle la bonne action d'un chevalier de Fougeire : Et alors, il éleva son épée et frappa le juif aux yeux et le porta par terre. Et les juifs prirent la fuite et ramenèrent leur maître tout blessé¹⁶³ ». Cependant, la marquise se travestit en toutes les reines de France pour exciter son désir. Schlemilovitch vit une semaine idyllique avec la marquise. Celle-ci lui demande de cesser de perdre son temps en considérant le château comme un paysage imaginaire. Elle lui demande de la traiter comme putain de la rue Lombards, au lieu de se pâmer sur ses titres de noblesse. Elle se contente d'être la putain pour un juif car son père à elle servait d'entremetteur aux intellectuels français collabos et le « château a toujours été un bordel de luxe ! Très couru sous l'occupation allemande !¹⁶⁴ ». Après avoir tué le chauffeur, Gérard le Gestapiste, responsable de l'arrestation de Schlemilovitch père sous l'Occupation, Schlemilovitch se prépare à vivre une idylle avec la marquise. À ce moment-là, c'est Lévy-Vendôme qui doit intervenir pour soutenir la volonté fléchissante de Raphaël Schlemilovitch « qui hésite à livrer à un réseau de prostitution la marquise de Fougeire-Jusquiame-allégorie burlesque de la Mère Patrie. L'immonde Statue du Commandeur vient faire obstacle à la tentation française et rappeler l'interdit de l'exogamie¹⁶⁵ ». Avec cette étape, résoudre le problème de son identité juive au sein de la France divisée désespère Schlemilovitch. Il est confronté en Savoie, à voir une France imprégnée des idées d'ordre et de pureté mais « parlant le langage de la Révolution nationale vichyssoises ; en Normandie, c'est la France de l'aristocratie terrienne, à travers la marquise de Fougeire-Jusquiames, présentée comme une putain dont le château a toujours servi de bordel de luxe, et en particulier sous l'Occupation¹⁶⁶ ». À travers l'expérience de Schlemilovitch à Bordeaux, l'auteur fait voir le système éducatif stéréotypé dans son niveau institutionnel et idéologique. En Normandie, son intérêt est plutôt moral visant à mettre en évidence l'esprit qui anime cette « France profonde » des provinces caractérisée par le même manque d'unité que dans le lycée. Les deux critiques W. Nettelbeck et P. Hueston trouvent que la juxtaposition de la métaphore « Savoie » et de la métaphore « Normandie » sont le signe d'une rupture culturelle cruciale entre deux courants simultanés : l'un rigide, conservateur et anachronique et l'autre

¹⁶³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 125.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶⁵ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », op. cit., p. 73.

¹⁶⁶ W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 17.

se précipitant vers la dissolution la plus abjecte. Dans l'espoir de résoudre le problème de son identité juive, il ne reste à Schlemilovitch que le retour en Israël.

3. 4. Identité introuvable

Ayant démontré l'impossible conciliation identitaire de son narrateur en France, l'auteur universalise la difficulté de l'identité juive. Empruntant son décor romanesque à la Vienne de Freud comme le lieu paradigmatic du cosmopolitisme juif, Modiano y surimpose des images des années trente et soixante et les fait tourner à un rythme excessivement rapide à atteindre son paroxysme. Le temps se dilate pour étendre la vision de la persécution des Juifs jusqu'à l'Inquisition puis, se contracte soudainement dans une sorte d'implosion qui ramène tout au Paris de l'Occupation. Ainsi, il, à Vienne, se livre à une vision délirante dans laquelle il voit encore le spectre de l'antisémitisme sous le signe d'un homme à jambe de bois qui les poursuit :

Un homme s'avançait vers nous, un infirme monstrueux... Ses yeux étaient phosphorescents, sa mèche et sa petite moustache luisaient dans l'obscurité. Le rictus de sa bouche nous fit battre le cœur Son bras gauche, qu'il tendait, se terminait par un crochet. Nous nous doutions bien que nous allions le rencontrer à Vienne. Fatalement. Il portait un uniforme de caporal autrichien pour nous effrayer encore plus¹⁶⁷.

Le spectre antisémite qui hante encore Schlemilovitch laisse deviner l'ampleur de la confusion de ce dernier qui ne trouve les juifs que sous le signe « des chiens perdus¹⁶⁸ » dépourvus de toute protection. Planté dans ce mouvement frénétique, Schlemilovitch adopte en même temps des rôles foncièrement contradictoires. Selon ses aveux qu'il est juif antisémite, « amant d'Eva Braun et confident d'Hitler, [...], le juif officiel du III^e [...], et les dignitaires nazis [lui] témoignent le plus profond respect¹⁶⁹ », il est à la fois proxénète et persécuté, bourreau et victime : « moi, les gens que j'aime, je les tue. [...]. Quant à Des Essarts, mon frère, mon seul ami, n'était-ce pas moi qui avais déréglé le frein de l'automobile pour qu'il puisse se fracasser le crâne en toute sécurité ?¹⁷⁰ ». Il est collaborateur de Bonny et

¹⁶⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 146-147.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

Lafont auprès desquels il se sentit plus à l'aise. Hitler l'a nommé « S.S Brigadeführer à titre honorifique¹⁷¹ ». Ses aveux révèlent également qu'il est « rancunier¹⁷² » à sa façon. Ce qui en ressort, c'est le paradoxe du Juif européen qui cherche dans le cosmopolitisme une solution à la diaspora, « mais que les forces de l'Histoire condamnent à n'être rien de plus que cette image que Schlemilovitch voit dans un des kaléidoscopes de son père¹⁷³ ».

À l'intérieur de la quatrième partie, à partir de la page cent-soixante-quatorze, les indications spatio-temporelles révèlent que Schlemilovitch était en Israël au cours des années soixante :

« Voilà ce que j'ai décidé : si vous étiez né plus tôt, je vous aurais envoyé à Auschwitz soigner votre tuberculose. Mais maintenant nous vivons dans un temps plus civilisé. Tenez, voici un billet pour Israël. Il paraît que là-bas les juifs...¹⁷⁴ ».

Dans cet épisode où Schlemilovitch se rend en Israël, la narration se fait à la fois par le biais d'un narrateur extradiégétique et homodiégétique selon le terme employé par G. Genette : «maintenant que Tel-Aviv s'étalait devant lui, il pouvait mourir, le cœur pacifié¹⁷⁵ ». Dès que l'amiral Levy le reçoit, Raphaël attire l'attention de ce dernier sur son origine juive en insistant sur le mot juif : « – je ne suis pas tout à fait français amiral, je suis JUIF français. JUIF français¹⁷⁶ ». Son retour signifie à la fois la négation de l'exil et l'inscription dans le projet de retrouver la terre ancestrale après deux mille ans d'absence. Le retour en Israël est pris pour l'accomplissement rituel du destin juif qui y voit la terre promise d'un peuple élu. C'est la revendication de son identité juive qui l'y ramène alors pour mettre fin au divorce d'avec le soi et finir avec les maux que l'on a fait aux Juifs. En Israël, vivrait-il une cohérence parfaite avec sa judéité déjà mutilée en Europe ? Aussitôt, Raphaël ressent l'hostilité de l'amiral Lévy qui ressemble à l'amiral Dœnitz comme un frère. À travers son premier contact avec Israël de la “perquisition”, “hostilité” “panier à salade” et “Police secrète de l’État”, les souvenirs de l’Occupation lui remontent à la mémoire et le passé refait surface : « le panier à salade s’engagea dans l’avenue des Champs-Élysées. On faisait la queue devant les cinémas. À la terrasse du Fouquet’s, les femmes portaient des robes claires. C’était donc un samedi soir

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷² *Ibid.*, p. 161.

¹⁷³ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, 1986, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, *op. cit.*, p. 173-174.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

de printemps¹⁷⁷ ». Bien que le roman appartienne, dans sa structure éclatée, au travail du rêve, Schlemilovitch ressent une sorte de menace qui le renvoie à la rafle de 16-17 juillet 1942. Cependant, l'emploi du passé simple au sein d'un récit délirant a pour but de placer un fait réel et historiquement ancré dans la mémoire collective des Juifs. Car, « les temps verbaux sont en effet, à côté de la datation, les principales marques de la tentative de maîtriser le temps réel et de retrouver sa chronologie¹⁷⁸ ». Schlemilovitch apparaît comme un être historique qui se soucie de confirmer la fiabilité des événements. Ainsi, l'ambiance de Tel-Aviv menaçante et celle du Paris de l'Occupation se superposent, bien que la narration provienne de deux strates temporelles différentes. La ressemblance entre Bloch et Henri Chamberlin-Laffont de la Gestapo française se révèlent tout d'un coup certaine pour Schlemilovitch qui voit Paris surgir du fond des années noires. Et malgré les résonances juives des noms “Saül, Issac, et Isaïe”, les militaires israéliens se transforment inexorablement en hommes de la Gestapo. Ils sont sadiques et inhumains dans la façon de supplice qui ressemble à celle de tortionnaires de résistants : « Isaac lui tint les bras derrière le dos, tandis qu’Isaïe lui passait les menottes. Saül mit en marche le phonographe. Il reconnut aussitôt la voix de Charles Trenet¹⁷⁹ ». En effet, l’expérience de Schlemilovitch en Israël démontre que « le nationalisme dur et pur des fiers Sabra est l’antithèse même de l’expérience européenne du héros¹⁸⁰ ». Si l’on se réfère au national-socialisme allemand pour qui « les Juifs étaient un unicum négatif¹⁸¹ », on constate que pour les policiers israéliens le juif européen est contaminé, un élément impur qu’il faut exclure. Les juifs intellectuels d’Europe sont considérés comme des « débris humains¹⁸² » qui entament la santé morale des garçons de ce « pays épatait¹⁸³ ».

Bien que Modiano soit juif par cœur son attitude vis-à-vis de la vision sioniste qui «donne naissance à une culture nouvelle, guerrière et combattante, qui implique la conquête de la Palestine et la transformation complète de l'image du juif¹⁸⁴ » ne se révèle pas cohérente

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁷⁸ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano entre le labyrinthe et le rhizome*, The Edwin Mellen presse, 2006, p. 132.

¹⁷⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 183.

¹⁸⁰ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 19.

¹⁸¹ Enzo Traverso, *Les Juifs et l'Allemagne, de la “symbiose judéo-allemande” à la mémoire d'Auschwitz*, Paris, Éditions La Découverte, 1992, p. 11.

¹⁸² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 194.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁴ Ammon Raz-Krakotzkin, *Exil et souveraineté judaïsme, sionisme et pensée binationale*, préface de Carlo Ginzburg, traduit de l'hébreu par Catherine Neuve-Eglise, Paris, Éditions, La Fabrique, 2007, p. 35.

que dans le contexte d'une haine plus profonde et plus générale de l'esprit nationaliste, matrice du fascisme. De même Israël pour Schlemilovitch ce pays vigoureux, dynamique n'offre pas une solution pour les juifs cosmopolites qui y deviennent étrangers :

Nous laissons tout cela aux jeunes esthètes européens de votre espèce ! Nous sommes de types énergiques, des mâchoires carrées, des pionniers et pas du tout des chanteuses yiddish, à la Proust, à la Kafka, à la Chaplin ! Je vous signale que nous avons fait récemment un autodafé sur le grand place de Tel-Aviv : les ouvrages de Proust, Kafka et consorts, les reproductions de Soutine, Modigliani et autres invertébrés, ont été brûlés par notre jeunesse, des gars et des filles qui n'ont rien à envier aux Hitlerjugend : blonds, l'œil bleu, larges d'épaule, la démarche assurée, aimant l'action et la bagarre ! (Il poussa un gémissement.) Pendant que vous cultivez nos névroses, ils se musclaient. Pendant que vous vous lamentez, ils travaillaient dans les kibbutzim ! N'avez-vous pas honte, Schlemilovitch ?¹⁸⁵.

Dans ce pays qui appartient à un nationalisme brutal, à l'adhésion aux valeurs viriles et sportives d'une société assez fascinante, le juif cosmopolite se montre aussi étranger qu'indésirable. Pour les israéliens, le juif d'Europe est porteur du microbe du cosmopolitisme. Le premier roman de Modiano manifeste un écart à l'égard de « la part d'effacement et de refoulement sur laquelle repose la conscience sioniste : négation de la variété des histoires des juifs, négation de l'histoire de la Palestine¹⁸⁶ ». Selon les deux critiques, C. W. Nettelbeck et P. Hueston, si Modiano avait achevé *La Place de l'étoile* au moment où son héros est assassiné, il aurait fallu conclure que la vision de l'écrivain était vraiment désespérée. L'annihilation du juif apatride serait apparue comme la “solution finale” inéluctable du problème d'une identité déjà éclatée. « Vivre dans l'État d'Israël comme s'il s'agissait d'un État comme les autres signifie adhérer à l'idée de vivre l'exil en terre d'Israël¹⁸⁷ ». Cette image du Judaïsme coïncide avec la tendance des protagonistes qui préfèrent l'errance au lieu de s'installer quelque part dans la plupart des romans de Modiano. Comme si leur errance reflétait « l'essence du Judaïsme ». Cette dimension d'exil intérieur se manifeste nettement dans la deuxième étape de sa carrière littéraire qui commence à partir de la publication de son quatrième roman : *Villa triste* en 1975.

¹⁸⁵ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 190.

¹⁸⁶ Ammon Raz-Krakotzkin, *Exil et souveraineté judaïsme, sionisme et pensée binationale*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁷ Ibid., p. 10.

Chapitre II

La quête identitaire à travers les origines

Le thème de la quête identitaire chez Modiano est visiblement lié à la personnalité d'un père insaisissable, fuyant sans cesse. Notre propos dans ce chapitre consistera à présenter l'image paternelle selon la parution chronologique de l'œuvre. Cette lecture nous permet de suivre l'évolution de la quête identitaire et de traiter ce thème fondamental chez Modiano. Ce dernier est présent dès le premier roman et ne ne cesse jamais d'évoluer d'un roman à l'autre. Les lignes directrices de notre présentation à travers les origines nous conduisent à analyser les enjeux de cette évolution dans certains romans.

La quête identitaire, selon cette logique, passe par des étapes de doutes, de troubles et par identifications de sorte que, la mort du père exige celle du fils.

Dans une dernière étape, nous allons essayer de voir comment le fils pourrait se débarrasser du fantôme du père dans *Accident nocturne* en 2003.

Nous sommes tentés d'examiner l'importance de ce roman dans l'évolution romanesque : il marque vraiment une rupture avec les préoccupations du passé chez le narrateur. Ce constat nous amène à mettre en relief la façon dans laquelle cette rupture permet au narrateur de regarder autrement son passé.

1. La présence du père entre imaginaire et réel

Dans « la quasi-totalité¹⁸⁸ » de ses romans, Modiano traite, quelles qu'en soient la façon et l'intensité, la question de la figure paternelle. Bien que l'image du père soit basée sur l'existence de son véritable père, la figure paternelle pourrait être la représentante d'une génération. Qu'il s'agisse de son véritable père ou du père romanesque, cette figure démontre une évolution au cours de la carrière littéraire de Modiano. Quelle image le narrateur a-t-il eu de son père ? Celui-ci reste toujours étroitement lié dans le roman aux années noires qui marquent la mémoire du narrateur. Ce dernier sent en permanence autour de lui « l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où [il est] issu¹⁸⁹ ». Comment-a-t-il reconstitué l'image de son père au sein du groupe qu'il fréquente à cette époque-là ? Cette image s'est-elle esquissée dans l'imaginaire ou dans le réel ? Quel rapport existe entre le père véritable et le personnage du roman ? Qui précède l'une ou l'autre, l'image romanesque ou celle du père véritable ?

1. 1. L'omniprésence de la figure paternelle

À ce propos, on tente de mettre en évidence cette omniprésence de la figure paternelle dans l'œuvre comme préoccupation réelle et permanente de l'auteur, qui se saisit du roman pour tenter d'esquisser des réponses à ses questionnements et se délivrer d'un certain héritage tragique.

On considère une grande partie de l'œuvre romanesque de Modiano comme une quête identitaire. Ainsi, le thème des origines constitue d'emblée l'un des traits distinctifs de son univers qui repose sur le rapport entre père et fils : « Vous m'intéressez, "papa". On est toujours curieux de connaître ses origines¹⁹⁰ ». C'est l'intérêt que le fils témoigne à son père qui justifie cette omniprésence dans certains romans de ses romans. La présence de la figure paternelle a suscité, au cours du temps, une remarquable diversité. Celle-ci tient sans doute

¹⁸⁸ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 83.

¹⁸⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 202.

¹⁹⁰ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 127.

aux rapports complexes qu'entretient le fils avec son père¹⁹¹. En cela, d'un roman à l'autre l'évolution du narrateur lui-même entraîne des changements sensibles dans la façon de reconsidérer la figure paternelle. Mais en partie, elle tient aussi à l'influence de l'Histoire sur la destinée individuelle à travers « le drame d'être juif¹⁹² ». En fait, les énigmes concernant ce père fantomatique sont nombreuses et ténébreuses de sorte que toute enquête se transforme en délire romanesque à défaut d'informations fiables comme nous allons voir dans *Les Boulevards de ceinture*. D'une part, l'écrivain cultive une sorte de fusion et confusion dans lesquelles on n'arrive pas facilement à faire le partage entre ce qui est authentique à la base et ce qui ne l'est pas, à distinguer le vrai du faux. D'autre part, écrire pour Modiano, c'est donner « forme à cette culpabilité d'un type particulier, propre à une littérature de l'après Seconde Guerre mondiale, davantage présenté en Allemagne qu'en France¹⁹³ ». Par ailleurs, le père de l'auteur est lui-même lié à ce contexte historique. Pour se renseigner sur ses origines, il faut avoir des renseignements sur cette période. La mémoire du fils attachée au père constitue également l'une des raisons qui justifie son omniprésence dans l'œuvre. L'ombre du père hante encore le narrateur à cause de son passé lointain. Ayant abordé la présence du père, le romancier révèle également la dialectique de sa vision dans laquelle il tente de donner un archétype, un modèle. En cela, la figure paternelle ressemble au personnage qui est peut-être le modèle absolu de la contradiction :

Le père du narrateur ainsi que ce sosie paternel accumule des tendances antagonistes, surtout en ce qui concerne son comportement pendant la période qui lui est toujours associée : Occupation.¹⁹⁴

La figure paternelle se présente dans les romans comme juif déraciné dans *La Place de l'étoile*, un modèle d'escroc dans *La Ronde de nuit*, menacé dans *Livret de famille*, hanté par le voyage d'affaires dans *Remise de peine*, sans raison sociale dans *Les Boulevards de ceinture* et se cache sous une fausse identité. Il fréquente néanmoins ceux qui sont en théorie ses bourreaux, les collaborateurs et adopte parfois en leur présence un comportement franchement suicidaire. Qui plus est, quand il est pris dans une rafle, il se fait libérer, paraît-il,

¹⁹¹ Cf. notre chapitre : projet autobiographique dans lequel nous avons consacré un sous-titre qui met en évidence l'évolution du narrateur à l'égard de la scène d'arrestation du père.

¹⁹² Samuel Khalifa, Le Traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jacques Lecarme, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, mars en 2002, p. 140.

¹⁹³ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op.cit., p. 6.

¹⁹⁴ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 33.

par Eddy Pagnon, gestapiste français notoire, et donc celui qui devrait être son ennemi mortel. Par ailleurs, il est présenté comme un prêtre défroqué dans *Accident nocturne* (2003) et un comparse de l'occupant dans *L'Horizon* (2010).

L'œuvre s'articule ainsi sur le fait que le père est impliqué dans un milieu proche de celui de l'occupant : la façon d'aborder cette image dans l'œuvre révèle l'aspect ambigu de ce rapport. Cela justifie les répétitions des histoires du père de la part de son fils qui lui, est facilement identifié dans *Dora Bruder*. Pour être plus proche de cette époque qui influence les apatrides et les déracinés, Modiano met en évidence la vulnérabilité du père et donne à connaître à travers lui sa propre crise identitaire d'un fils livré à lui-même. Dans *Un cirque passe*, le narrateur, en dépit de différence des époques, croit vivre des conditions identiques à celles que son père a déjà connues pendant l'Occupation : une vie clandestine. Cette image de victime de la folie de l'histoire est évoquée pour mettre en scène la menace à laquelle le juif est confronté :

Un soir, à la même heure, au même endroit, pendant l'Occupation, mon père avait reçu un coup de téléphone semblable. Personne ne répondait. C'était sans doute un homme comme celui de tout à l'heure, châtain, un peu chauve, le pardessus marron clair et qui appartenait au Service Permillieux chargé de dépister les juifs clandestins¹⁹⁵.

Aucune logique ne pourrait résoudre l'omniprésence de cette figure à travers les traits du père biographique. Cet élément récurrent pourrait être le centre autour duquel s'articule la quête identitaire et la guerre : « trouver celui qui peut expliquer d'où l'on vient¹⁹⁶ » et où l'on va... Il est vrai que cette figure semble procéder d'une analogie avec le père véritable, l'image symbolique du père au-delà de la simple analogie évoquée dans l'œuvre. Il est probable selon Thierry Laurent, que l'écrivain « fabula longtemps et beaucoup sur son propre père¹⁹⁷ » qui mourra en 1978 dans des circonstances non élucidées, à proximité du lac Léman en Suisse. Le lieu où il fut enterré resta inconnu. L'énigme du père disparu constitue pour toujours un questionnement sans réponse et l'auteur lui-même avoue qu'il « aimerai[t] en savoir davantage, mais [il] ne l'a pas revu depuis une dizaine d'années¹⁹⁸ ». Cependant, on ne peut pas réduire le sens de la quête exclusivement au besoin de faire parler un témoin.

¹⁹⁵ Patrick Modiano, *Un cirque passe*, op. cit., p. 155.

¹⁹⁶ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, op. cit., p. 86.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁸ Entretien avec Dominique Jamet, « Modiano s'explique », in *Lire*, op. cit., p. 31.

On tente de relever les portraits du père dans l'univers romanesque de Modiano. Car l'image du père chez l'écrivain forme un cas particulier, une image qui s'esquisse par le biais de l'évolution du narrateur. Elle subit un grand décalage tout au cours de la carrière littéraire de Modiano : depuis *La Place de l'étoile* qui introduit un narrateur qui assume le passé du père en passant par un narrateur qui essaie de l'oublier dans *Du plus loin de l'oubli* et jusqu'à *Accident nocturne* où le narrateur tente de s'en débarrasser puisqu'il est toujours associé au passé trouble dont le protagoniste essaie de sortir.

1. 2. Le portrait du père

Avant de présenter les portraits du père tels que Modiano les conçoit, il importe de ne pas séparer la façon dont l'auteur en parle du contexte où il les fait émerger. Le choix de l'époque conditionne la création et l'organisation de la figure paternelle. À partir de *La Place de l'étoile*, Modiano esquisse l'image presque aboutie d'un père qui semble être le pivot autour duquel s'organise l'ensemble des figures paternelles dans ses livres à venir. Thierry Laurent considère le père comme « un personnage important vers le milieu du récit¹⁹⁹ ». En effet, il l'est à partir de la page vingt-neuf, bien que le narrateur l'évoque implicitement à travers le visage de Sachs :

Je montre dans cette étude comment deux jeunes gens de 1925 s'étaient perdus à cause de leur manque de caractère : Drieu, grand jeune homme de Sciences-Po, petit bourgeois français fasciné par les voitures décapotables, et se faisant passer pour un héros de 14-18 ; Sachs, jeune juif charmant et de mœurs douteuses, produit d'une après-guerre faisandé. Vers 1940, la tragédie s'abat sur l'Europe. Comment vont réagir nos deux muscadins ?²⁰⁰

Ce personnage que le narrateur intègre dans sa quête identitaire fait figure d'archétype à la vision artistique que Modiano donne à la figure paternelle. Le roman met en évidence deux courants apparemment distincts l'un de l'autre. L'un, représenté par Drieu la Rochelle, est considéré comme un héros et l'autre, incarné par Maurice Sachs, est considéré comme son antidote aux “mœurs douteuses”. En effet, le narrateur les considère comme le produit d'un déterminisme historique. Ainsi, une première image du père s'esquisse à travers l'évocation

¹⁹⁹ Thierry Laurent : *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 83.

²⁰⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, p. 29.

en filigrane de la personne de Maurice Sachs²⁰¹. Celui-ci est juif tout comme le père du narrateur : « Je bois d'horribles liqueurs anglo-saxonnes en compagnie d'un gros monsieur judéo-new yorkais : mon père. L'alcool le pousse aux confidences comme Maurice Sachs, le jour de notre première rencontre. Leurs destins sont les mêmes²⁰² ».

À travers la question du destin qu'on découvrira tragique par la suite²⁰³, le portrait du père gagne en intensité. Car, Modiano selon Bruno Blanckeman, découvre et « réinvente sa propre histoire d'une civilisation et d'une famille unies dans une même faillite²⁰⁴ ». Ainsi, on ne traite pas les détails minutieux du portrait, mais on se borne aux contours généraux qui contribuent à dessiner l'image flottante du père qui sera à l'origine des obsessions du fils angoissé, pour trouver ses origines puisque le père « a emporté ses secrets avec lui²⁰⁵ ».

Dans l'œuvre de Patrick Modiano, la destinée du père est tributaire des événements qui marquent l'histoire des juifs sous l'Occupation. Ce personnage qui a subi l'ambiguïté et l'absurdité de l'histoire fait écho au contexte historique et devient à son tour un personnage contradictoire. Ses trafics avec certaines personnes attachées à la gestapo lui sauvent la vie mais en même temps l'empêchent de se reconnaître dans son identité juive. Ces circonstances

²⁰¹ Le narrateur rapporte que son père lisait Maurice Tessier, dit Maurice Dekobra, né le 26 mai 1885 à Paris où il est mort le premier juin 1973. Il est un grand reporter, romancier, auteur dramatique, poète, conteur et traducteur français. Dekobra est le père de la littérature cosmopolite, qui se partageait l'imaginaire des lecteurs avec le mouvement surréaliste. Il est l'écrivain français le plus lu de l'entre-deux-guerres. Voyageur, il rapporte toujours deux livres de ses pérégrinations : un livre de voyages et un roman. Il est un des premiers écrivains à écrire ses romans avec une véritable précision géographique. Il est à ce titre l'inventeur d'un nouveau type de littérature. On pense qu'il a été l'un des inspirateurs du personnage de Tintin de Hergé. Il émigre aux États-Unis en 1940. De retour en France, il se lance, avec une certaine réussite dans l'écriture de romans policiers. Mais c'est sous un pseudonyme qu'il obtiendra le Prix du Quai des Orfèvres.

²⁰² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 58.

²⁰³ Maurice Sachs est français d'origine juive, né à Paris le 16 septembre 1906. Il connaît une enfance malheureuse. Il ressemble au père du romancier en certains aspects par sa vie d'escroquerie et de marché noir. Néanmoins, le parallèle entre le destin de deux hommes est justifiable. Le père de Modiano a connu aussi une vie tumultueuse et livrée à lui-même. Sachs tente de faire fortune par diverses escroqueries et indélicatesses jusqu'à se brouiller avec tous ses proches. En septembre 1930, il s'enfuit aux Etats-Unis d'Amérique. En 1933, il rentre en France. En 1935 Sachs publie son premier roman, *Alias*. Au théâtre, il collabore avec Pierre Fresnay. En 1937, ruiné et épousé, il se fait interner pour échapper à ses créanciers. En 1939, il achève un livre-confession *Le Sabbat*, dont la déclaration de guerre empêche la publication. Lors de la débâcle, il se réfugie à Bordeaux avant de rentrer à Paris le 29 juin 1940. Là, il se livre au marché noir jusqu'en septembre 1942, où il compromet et ruine dans divers trafics, il se cache à Anceines dans l'Orne, en compagnie de Violette Leduc qu'il fait passer pour sa femme. En avril 1945, devant l'avance des troupes alliées, les prisonniers du camp sont évacués vers Kiel pour y être libérés. Mais en route, au matin du 14 avril, comme Maurice Sachs, à bout de forces après trois jours de marche, il est incapable de se relever. Un S.S. le tue d'une balle dans la nuque. Il est enterré dans le cimetière de Neumünster sous un tertre de terre qui porte le numéro GC 54. *Le Sabbat* est publié en 1946, *Chronique joyeuse et scandaleuse* en 1948, *La Chasse à courre* en 1949. Ces livres assurent la réputation d'écrivain de Sachs.

²⁰⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op.cit., p. 6.

²⁰⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 19.

contribuent à rendre son image plus floue, impénétrable provoquant chez le narrateur certaines questions qui demeurent sans réponse. Elles ouvrent pour le narrateur une longue quête identitaire vouée à l'impasse. Ce type trop absent ou même disparu mystérieusement lui échappe continuellement comme s'il pouvait juste s'en approcher sans jamais pouvoir se l'approprier... Ne pouvant le faire sien, il échappe incessamment à lui-même... Pour cette raison, le narrateur de *Remise de peine* déclare qu'« un passé plus lointain me hantait, à cause de mon père²⁰⁶ ».

Dans *La Place de l'étoile*, la première rencontre directe du lecteur avec le père s'effectue par l'intermédiaire du narrateur du récit. Celui-ci se souvient juste à la fin de la première partie qu'il a un père émigré aux Etats-Unis. La deuxième partie du récit de Raphaël Schlemilovitch s'ouvre sur une petite biographie de son père qui s'étale sur cinq pages,(55-59) dans lesquelles le fils donne le portrait de son père. La façon avec laquelle Raphaël Schlemilovitch présente son père laisse voir un personnage ridicule à travers sa tenue vestimentaire : « mon père portait un complet d'alpaga bleu Nil, une chemise à raies vertes, une cravate rouge et des chaussures d'astrakan²⁰⁷ ». Peut-être que cette tenue évoque en filigrane l'idée que le juif est le produit de l'autre, car c'est l'apparence qui attire le regard sur lui. Le juif n'existe pas. Pour décrire son père sous le signe d'un juif tragique, Schlemilovitch se sert du parallèle :

Si vous saviez lire, je vous montrerais le beau parallèle que j'ai dressé entre Peugeot et Citroën : d'un côté, le provincial de Montbéliard, thésauriseur, discret et prospère ; de l'autre, André Citroën, aventurier juif et tragique, qui flambe dans les salles de jeu. Allons, vous n'avez pas l'étoffe d'un capitaine d'industrie. Vous êtes un funambule. voila tout !²⁰⁸.

Pierre Fontanier définit le parallèle comme « un procédé qui consiste, dans deux descriptions, ou consécutives, ou mélangées, par lesquelles en rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence²⁰⁹ ». Modiano utilise ce procédé pour présenter la figure paternelle par ressemblance et par différence à la fois : juif tragique par ressemblance à André Citroën. D'autre part, le narrateur inverse l'image du juif en exploitant le terme “thésauriseur” pour désigner Peugeot. Le lecteur peut comprendre le contraire selon l'image que l'autre fait du juif. Par là, le “thésauriseur” va

²⁰⁶ Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988, p. 116.

²⁰⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 55.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 429-430.

bien avec le juif plutôt qu'avec Peugeot. Pour établir un rapport entre le lecteur et son père, le narrateur met en scène son image du juif cosmopolite en l'associant à certains lieux qu'il a jadis fréquentés :

Mon père voulut retrouver Paris, où il avait passé sa jeunesse. Nous allâmes boire quelques gin-fizz au Fouquet's, au Relais Plaza, au bar du Meurice, du Saint-James et d'Albany, de l'Elysée-Park, du George V, du Lancaster. C'était ses provinces à lui²¹⁰.

Physiquement, le père se présente sous un jour défavorable. Il est « un gros monsieur judéo-new yorkais²¹¹ ». Néanmoins, ce personnage tragique ne manque pas d'humour. Il pourrait passer pour « un Sud-Américain », (PE, 58). Cette image du père devient un signe distinctif à travers laquelle Modiano présente « des modèles²¹² » du juif qui s'adapte à tout ; « c'est ça le juif, ça s'adapte à toutes les sauces, ça passe pour n'importe quoi²¹³ ». Il propose ainsi à quelques miliciens de leur servir de guide. En même temps, il éprouve pour les Allemands une certaine sympathie. Le père, dans *La Place de l'étoile*, n'est pas un bon exemple car « son passé semble un peu louche²¹⁴ » et « en France il devient le secrétaire de Stavisky », (PE, 58). Schlemilovitch père au cours de l'Occupation habite une petite chambre de bonne, rue des Saussaies, en face de la Gestapo. Rusé qu'il soit, « en juillet 1944, il réussit à vendre la forêt de Fontainebleu aux Allemands, par l'intermédiaire d'un baron balte. Avec l'argent que lui avait rapporté cette délicate opération, il émigra aux Etats-Unis et fonda une société anonyme : la Kaléidoscope Ltd²¹⁵ ».

Au niveau physique, il a l'air de « poussah abyssin », (PE, 75). Il est présenté comme un homme dont « la belle tête levantine éveille la suspicion », (PE, 64) du chauffeur qui appartient à la Gestapo. Ce gros monsieur perd vite le moral. Son fils le considère comme « un chien malheureux », (PE, 71). Pour mettre en scène son image caricaturale, le romancier met les deux dans une situation qui distingue la vulnérabilité et la faiblesse de ce gros monsieur de la vivacité et de l'intelligence de son fils. Ce dernier lui reproche son comportement qui témoigne de la lâcheté, l'absence de dignité :

²¹⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 56.

²¹¹ *Ibid.*, p. 57.

²¹² Baptiste Roux, *Figures de l'occupation*, op. cit. p. 37.

²¹³ Ora Avni, *D'un passé l'autre*, aux portes op. cit., p. 25.

²¹⁴ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 83.

²¹⁵ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 59.

A-t-on idée de jouer à la bayadère dans le bureau d'un fonctionnaire français? J'excuserai vos yeux de velours et votre obséquiosité si vous étiez en présence d'un bourreau S.S qu'il faudrait charmer! Mais vous livrer à vos danses du ventre devant ce brave homme ! Il n'allait pas vous manger , que diable ! Tenez , moi , je vais vous faire souffrir²¹⁶.

La Place de l'étoile met en scène la figure paternelle comme le modèle de l'être qui ne peut rien contre les événements qui le submergent. Il se métamorphose en caméléon comme Hilda, l'amie de Schlemilovitch qui affirme : « Raphaël ! Un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...²¹⁷ ». Ce roman reflète donc globalement la figure paternelle que le contexte historique réduit à un « juif sournois » dont le destin est naturellement tragique. Ce gros monsieur est une personne ridicule, déraciné, apeuré ; il incarne l'asymétrie. C'est un personnage malheureux sans aucun héritage excepté sa condition d'apatride. Il ressemble à un clown dans ses vêtements bigarrés. Il attire l'attention des autres sur lui en passant, avec son fils, par la rue Saint-Catherine. Le père semble burlesque à cause du complet mauve, de la chemise vert Kentucky et des éternelles chaussures à guêtres d'astrakan. Il représente l'image du juif qui ruse avec les malheurs pour éviter l'anéantissement et la mort.

Le troisième roman, *Les Boulevards de ceinture*, est considéré comme « le livre du père²¹⁸ », plus que tous les autres. Il pourrait témoigner de la plupart des portraits qui reflètent particulièrement l'image contradictoire²¹⁹. Dans ce roman, la figure paternelle tient à un regard pluriel qui la rend plus énigmatique. Selon le fils-narrateur Serge Alexandre, le père est faible, burlesque, humilié, suspect, maladroit, sans papiers ou bien a de faux papiers. On y considère la figure paternelle comme un prolongement de celle du premier roman. Le père se présente comme un : « Juif anti-héros et tragi-comique, par un fils qui veut oublier que son géniteur a voulu le tuer²²⁰ ». Le fils recompose l'image de son père à travers les autres personnages qui mènent une existence dans ce monde à la dérive. Ils sont tous, sans exception, saisis d'une volubilité intarissable y compris le sien tant qu'il fait partie du groupe. Nous examinons les portraits du baron Deyckecaire donnés par le groupe auquel le narrateur

²¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁷ *Ibid.*, 156.

²¹⁸ Hélène Maurad Müller, *Filiation et écriture de l'histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Thèse de doctorat, littérature générale et comparée, soutenue à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Stéphane Michaud, 2009, p. 81.

²¹⁹ Dans *Les Boulevards de ceinture*, le père se cache sous une fausse identité, fréquente ceux qui sont en théorie ses bourreaux, les collaborateurs et adopte parfois en leur présence un comportement réellement suicidaire.

²²⁰ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 83.

tente de s'identifier pour reconnaître ce père fantomatique. Cette figure se recompose dans la mémoire du fils à travers les points de vue des autres. Comment arrive-t-il à reconstituer son image à travers ces déclassés ? Ils le présentent par cette façon : « Chalva est très croyant ! dit Marcheret²²¹ ». C'est un « chevalier d'industrie », ce gros Chalva, selon Marcheret qui ne manque pas d'une occasion de se moquer de lui. Ce ton ironique nous rappelle celui de Schlemilovitch²²² dans *La Place de l'étoile* qui s'adressait à son père : « vous n'avez pas l'étoffe d'un capitaine d'industrie. Vous êtes un funambule. voilà tout²²³ ». Marcheret n'a de cesse de le railler, le rabaisser, sans que ce dernier ne riposte. Une fois, Marcheret lui jette le contenu de son verre en plein visage. Mais en dépit de cette humiliation, le père s'excuse. Cette faiblesse intrigue le fils qui voit son père en mauvaise posture. Mais le pire advient lorsque le narrateur entend ce que Sylviane Quimphe, un membre de ce groupe de fantômes, prostituée à l'âge de seize ans, dit du baron : elle le trouve tellement mystérieux, bizarre, «drôle de type, ce Deyckecaire²²⁴ ». Il n'est pas un ami de Muraille sinon il est son confident : «Deyckecaire, qui semble être le prête-nom de Muraille, lequel trafique, est-il un Juif traqué ou bien participa-t-il au marché noir organisé par Muraille ?²²⁵». De son côté, Muraille trouve que le baron est comme eux, préoccupé par ses affaires à Paris. Qui sont ces gens dans l'époque noire ? Que font-ils ? Quel rôle joue-t-il parmi eux ? Toutes ces questions demeurent sans réponses. Comme nous l'avons signalé, le juif chez Modiano, surtout dans la première trilogie subit le regard hostile ou dédaigneux de l'autre. Face aux Pessac, une famille qui appartient à cette aristocratie des vins et du cognac dont le narrateur souhaite le déclin, le père et son fils sont traités par Monsieur Pessac comme des voleurs lors de leur décision de partir vite de Bordeaux :

Me voyant la valise à la main, il fronce les sourcils: « Vous partez ? Mais quel est ce monsieur ? » J'hésite, puis je bredouille : « MON PÈRE ! Visiblement, il ne me croit pas. Soupçonneux : « Si je comprends bien, vous partez comme un voleur ? » Cette phrase s'est gravée dans ma mémoire car nous ressemblions, en effet, à deux voleurs pris en flagrant délit²²⁶.

²²¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 50.

²²² Schlemilovitch, dans *La Place de l'étoile*, prend sur soi toutes les accusations antisémites formulées contre les Juifs.

²²³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 56.

²²⁴ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 129.

²²⁵ Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions textuel, 2008, p. 11.

²²⁶ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 79.

Dans une autre situation, lorsque le père fait tomber la cendre de son cigare sur le tapis, le narrateur remarque l'expression de mépris amusé de cette famille. La jeune fille pouffe de rire. Par-là et à travers les Pessac, le narrateur présente le père comme un malappris : « Monsieur voudrait peut-être un cendrier? ... – Allons, François-Marie murmura M^{me} Pessac. Ne soyez pas grossier²²⁷ ». Elle a articulé ces mots en regardant le père du narrateur avec insistance, comme pour lui faire comprendre que ce qualificatif s'adressait à lui.

Suite à l'accident de métro George-V, Chalva (le père du narrateur) est considéré comme « ASSASSIN²²⁸ » par le commissaire de police. Mais le narrateur voit que son père « n'avait pourtant pas une tête d'assassin²²⁹ ». Au cours de la scène du marché aux timbres qui se tient dans cet espace compris entre le théâtre et l'avenue Gabriel, on traite « [son] père d'imposteur et d'escroc²³⁰ ». Cependant, au cours de la première rencontre qui réunit le père et son fils, ce dernier est frappé par cet inconnu. Il décrit son apparence : « Un inconnu à la peau basanée, au costume de flanelle sombre²³¹ »; « tout, chez mon père, exprime l'affaissement²³² ». La description de la tenue joue un rôle et précise les contours du personnage en question.

Modiano se sert de la tenue vestimentaire dans la première trilogie pour mettre en évidence l'aspect ridicule, burlesque du père. À partir de *Villa triste*, on observe que la tenue vestimentaire met en scène l'aspect énigmatique du père. Dans *Livret de famille*, le père

montrait une nervosité. Il inspectait son visage dans la glace, se peignait, rajustait sa cravate et faisait quelques mouvements des bras pour assouplir sa veste de tweed neuve: elle avait une couleur feuille morte et des épaules trop rembourrées. Il me demanda de l'aider à mettre son nouvel imperméable. Il pouvait à peine enfiler les manches. Tant la veste de tweed le gênait. Quand il eût revêtu l'imperméable, cela lui donnait une carrure et une taille de gladiateur²³³ ».

Cette tenue de voyage le paralyse comme « une coulée de plomb²³⁴ » et lui accorde un aspect fantomatique. Modiano insiste d'ailleurs sur l'image de la victime qui mène une vie clandestine, comme un « individu vulnérable et impuissant face à la force d'événements sur

²²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²²⁸ *Ibid.*, p. 102.

²²⁹ *Ibid.*, p. 107.

²³⁰ *Ibid.*, p. 87.

²³¹ *Ibid.*, p. 78.

²³² *Ibid.*, p. 13.

²³³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 62.

²³⁴ *Ibid.*, p. 63.

lesquels il n'a pas maîtrise²³⁵ ». Dans l'œuvre romanesque de Modiano, il y a un certain mélange entre la vie réelle du père et celle de la représentation romanesque. On pourrait, à travers les facettes dispersées dans les romans, composer le portrait de la figure paternelle.

Dans *Un pedigree*, ce livre à caractère autobiographique, l'auteur esquisse un portrait presque complet de son père à travers le monde dans lequel il a grandi : il s'appelle « Albert Rodolphe Modiano », (P, 121) ; son prénom est Alberto mais on l'appelle Aldo. Il est né en 1912 à Paris, square Pétrelle, à la lisière du IX^e et du X^e arrondissement²³⁶. Son père à lui est originaire de Salonique et appartient à une famille juive de Toscane établie dans l'Empire ottoman. Il est orphelin à l'âge de quatre ans. Il s'est livré à lui-même. Il ne passe pas son bac. Il se revêt toute sa vie en homme d'affaires. À dix-huit ans, il se livre au trafic d'essence, franchissant en fraude les octrois de Paris. À dix-neuf ans, il demande avec une telle force de persuasion à un directeur de la banque Saint-Phalle de le soutenir pour des opérations "financières", que celui-ci lui accorde sa confiance. Mais, l'affaire tourne mal car le père est mineur et la justice s'en mêle. Le père est également présenté comme une personne sans la moindre assise et qui vit déjà d'expédients et ne peut prétendre à une place quelconque dans la société. La défaite de juin 1940 le surprend dans la caserne d'Angoulême. Il a la chance de ne pas être entraîné avec la masse des prisonniers car les Allemands n'arriveront à Angoulême qu'après la signature de l'armistice. Il se réfugie aux Sables-d'Olonne où il reste jusqu'en septembre. De retour à Paris, il ne se fait pas recenser comme juif. Beaucoup de détails qui concernent le père échappent au narrateur. Car, ce monde trouble de la clandestinité et du marché noir où il évolue par la force des choses constitue pour lui une zone d'ombre. Le père emporte ses secrets avec lui. En donnant un portrait de son père, le narrateur se trouve obligé de rassembler les bribes de cette vie qui se dérobe toujours. Le père, dans l'imaginaire romanesque de Modiano, a « l'air bizarre du Sud-Américain ». Il ne l'est pas mais, sans existence légale, il vit du marché noir²³⁷. Après ce survol de l'œuvre une constatation s'impose : il y a une ressemblance frappante entre l'image de la figure paternelle dans les romans et le père véritable dans *Un pedigree* selon ce qui précède cet univers flou fascine le

²³⁵ Eric Benoit, *De la crise du sens à la quête du sens*, Mallarmé. Bernanos. Jabès, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, p. 71.

²³⁶ Voir *Fleurs de ruine* : « Je me souviens d'un Hôtel de Belgique, boulevard Magenta, à la hauteur de la gare du Nord. C'est le quartier où mon père habitait dans son enfance », p. 109.

²³⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 20.

romancier. Par-là, on dirait que tout l'univers de Modiano sort plus ou moins des ténèbres de l'Occupation qui nous amène à retracer l'itinéraire de la quête.

2. Le narrateur en quête du père

Dès son premier roman, *La Place de l'étoile*, en 1968, la quête des origines s'effectue chez Modiano à travers le père, bien que cette quête ne vienne qu'au second plan. Avant sa décision de s'enraciner en province et de renier son passé cosmopolite, comme un premier pas vers la quête identitaire, Schlemilovitch fait revenir son père d'Amérique pour lui léguer une partie de son héritage reçu de la part de Vidal, son oncle vénézuélien. L'auteur, par ce geste, emploie le procédé du renversement de rôle : c'est le fils dans *La Place de l'étoile* qui assume le passé du père « sous l'égide d'un héritage²³⁸ ». Cette initiative exprime la volonté du fils de donner une légitimité à son père apatride, sans aucune attache familiale, qui a migré à New York. Après que ce dernier « en juillet 1944, [ait] réussi à vendre la forêt de Fontainebleau aux Allemands, par l'intermédiaire d'un baron balte. Avec l'argent que lui avait rapporté cette délicate opération, il émigra aux États-Unis et fonda une société anonyme : la Kaléidoscope²³⁹ ». Cette rencontre très courte permet au narrateur de renverser subtilement la « temporalité historique, [en] inscrivant sa propre histoire à la page des origines normalement occupée par le père²⁴⁰ ». Leur rencontre représente une brève collusion des temps de l'histoire familiale bien que le père reparte bientôt pour New York. En reconnaissant la paternité de Schlemilovitch père, le fils retrouve ses racines. Par là, « il semble pratiquement impossible de concilier cette volonté d'enracinement avec les siècles d'errance et de persécutions subies par le peuple juif²⁴¹ ». Le départ du père annonce toujours un statut d'apatride en abandonnant son fils seul. Clown, le narrateur le devient à l'image du père qui arpente les rues. Schlemilovitch père dans *La Place de l'étoile* et en sa qualité d'apatride n'est pas en mesure d'être une raison de stabilité pour son fils. Cependant, le retour du père aux Etats-Unis cause à Schlemilovitch une sensation de profonde de solitude : « Je regrettai amèrement le départ de

²³⁸ Ora Avni, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, op. cit., p. 120.

²³⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 59.

²⁴⁰ Ora Avni, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, op. cit., p. 120.

²⁴¹ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 228.

mon père. Pour moi commençait l'âge adulte. Sur le ring, il ne restait qu'un seul boxeur²⁴² ». Dans *La Ronde de nuit*, Swing Troubadour ne connaît pas un grand-chose de son père. Il l'évoque de manière allusive. Néanmoins, il n'oublie pas qu'il est le fils de Stavisky :

Une telle soif de respectabilité me bouleversait car je l'avais déjà remarquée chez mon père, Alexandre Stavisky. Je garde sur moi la lettre qu'il écrivit à maman avant de se suicider²⁴³.

Les Boulevards de ceinture, troisième roman paru en 1972, mérite une attention particulière. Cette particularité tient à la façon de traiter les thèmes. On y retrouve l'Occupation, la quête du père, la question juive – toutes les facettes du problème essentiel d'identité que l'auteur, dans les deux romans précédents « avait érigé en mythologie des origines et transformés en étiologie du monde contemporain²⁴⁴ ». Bien que ce roman soit écrit avec lucidité et humour comme une « stratégie d'oubli²⁴⁵ », tous ses thèmes s'organisent autour de la quête du père. L'épilogue met en évidence cette stratégie d'oubli par le détournement de ce conseil où Grève indique au narrateur le chemin de sa jeunesse. Grève occupe la même fonction de barman à l'auberge du Clos-Foucré depuis trente ans. Par-là, son rôle de détenteur des secrets du passé déclenche l'action. Il est considéré comme un personnage intermédiaire entre le narrateur et les autres personnes qui n'existent plus maintenant. Celles-ci figurent sur la photo qu'il lui remet entre les mains; elle sera un prétexte pour son récit :

Oui, c'est vrai qu'elles n'existent plus... Le plus gros, assis sur le fauteuil, devant eux, a disparu un beau jour, « Baron » de quelque chose... Il en a vu des dizaines, comme ça, qui se sont accoudés au bar, rêveurs, et ont ensuite disparu. Impossible de se rappeler tous les visages. Après tout... oui, si je veux cette photo, il me la donne. Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir²⁴⁶.

Avant de retracer la quête du narrateur à travers ses racines, on divisera le livre en certaines séquences. Il paraît que le roman est susceptible d'être divisé en cinq séquences en fonction de l'itinéraire du narrateur. La première séquence s'étale de la page treize à la page trente-sept. On distingue, à l'intérieur de l'épisode, le présent de la photo dont Grève a fait cadeau, dans l'épilogue, au narrateur qui décrit le paysage :

²⁴² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 76.

²⁴³ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, p. 181.

²⁴⁴ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 41.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁶ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 183-184.

Boiseries et cheminée de brique : c'est le bar du Clos-Foucré. Muraille tient un verre à la main. Mon père aussi. N'oublions pas la cigarette qui pend des lèvres de Muraille. Mon père a disposé la sienne entre l'annulaire et l'auriculaire. Préciosité lasse. Au fond de la pièce, de trois quarts, une silhouette féminine : Maud Gallas, la gérante du Clos-Foucré. Les fauteuils qu'occupent Muraille et mon père sont de cuir, certainement²⁴⁷.

Ce moment est postérieur à l'ensemble de l'action qui s'est déroulé à la fin de l'Occupation. Le narrateur regarde et décrit la photo sur laquelle apparaît le père en compagnie de certaines personnes comme des silhouettes, réunies au bar du Clos-Foucré : « Le plus gros des trois, c'est mon père, lui pourtant si svelte à l'époque²⁴⁸ ». C'est la photo que le narrateur empoche qui a servi de prétexte à son récit. À travers son regard posé à son père, la photo statique s'anime soudainement, selon Katarzyna Thiel-Janczuk, la scène se rapproche par-là même d'une séance de spiritisme : « Le soir tombe. Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos-Foucré²⁴⁹ ». Juste à ce moment où le narrateur contemple la photo, le présent fait place à une époque révolue grâce à l'imagination. Ce passé appartient à une époque indéterminée car l'éphéméride accrochée au mur du bar ne permet que de fixer la date du jour sans laisser la possibilité de « lire ni le mois ni l'année²⁵⁰ ». Le passé émergé de l'imagination regagne le narrateur qui est désormais présent dans l'univers des personnages de la photo. C'est trente ans de distance qui séparent le présent du récit de narrateur de l'époque où les personnages de la photo ont vécu, précise implicitement le présent de la narration :

Vers minuit, on peut se retrouver seul avec le barman qui range les bouteilles et vide les cendriers. Il s'appelle Grève. Il occupe la même fonction depuis trente ans²⁵¹.

Le narrateur hétérodiégétique se transforme en narrateur homodiégétique. Il se glisse désormais dans l'univers des personnages de la photo qu'il a lui-même évoqué : un passé. Le narrateur se retrouve ainsi dans le premier passé

Sur la photographie pâlie, un individu d'âge mûr fait face à un jeune homme dont on ne distingue plus les traits. J'ai levé la tête. Il se tenait debout devant moi : je ne l'avais pas entendu venir du fond des années « troubles »²⁵².

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 182-183.

²⁵² *Ibid.*, p. 37-38.

C'est la photo qui permet au narrateur, à l'aide de son imagination, de faire revivre les disparus à partir de la deuxième séquence (37-77). Le narrateur se présente au milieu interlope pour chercher le père disparu. Pour reconstituer le récit de la vie des personnages dont il raconte l'histoire, le narrateur se voit obligé de faire appel à la fonction de la mémoire créative. Cet appel à la mémoire lui permet de réduire l'écart temporel qui sépare les « deux cadres dans lesquels il évolue, actuel et passé et connaître ainsi la vérité à propos du personnage disparu²⁵³ ». La pratique de la rétrospective permet également au narrateur de remonter le cours du temps et revivre une époque qui pourrait être l'Occupation. Pour que le narrateur puisse renouer avec son père, il exploite le procédé technique du *flash-back*. Car, « ce paradoxe s'explique par un épisode antérieur, inséré comme flashback, dans le récit²⁵⁴ ». Cet épisode est celui de la rencontre du Bordeaux :

C'est à dix-sept ans que je l'ai rencontré pour la première fois. Le surveillant général du collège Saint-Antoine, de Bordeaux, est venu me prévenir qu'on m'attendait au parloir. Un inconnu à la peau basanée, au costume de flanelle sombre et qui se leva lorsqu'il m'aperçut. – Je suis votre papa...²⁵⁵

Dans cette séquence, le deuxième flash-back plonge le narrateur dans une époque où il partage avec son père une vie commune à Paris. Elle s'étend de la page soixante-dix-sept à la page cent sept au cours de laquelle se passe l'événement capital dans le roman. Cet épisode qui a eu lieu dix ans auparavant est celui où le père juif réfugié en France vient chercher son fils bachelier pour se forger à travers lui une identité française. Néanmoins, l'essai du père à l'égard de son fils de s'approprier une identité française à travers le diplôme de celui-ci, est jugé fragile de la part du narrateur :

Un jour il m'appela par mon prénom et en éprouva une confusion extrême. À quoi devais-je tant d'égards ? Je compris que c'était à mon titre de «bachelier» lorsqu'il écrivit lui-même à Bordeaux pour qu'on m'envoyât le papier certifiant que j'avais bien obtenu ce diplôme²⁵⁶.

Cet épisode se situe chronologiquement au cours des années soixante où les deux, père et fils ont passé un certain temps ensemble. Même si le narrateur ne fait pas explicitement allusion à la durée de ces retrouvailles, on peut cependant la préciser. Elle se passe au mois « de juillet

²⁵³ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano entre le labyrinthe et le rhizome*, The Edwin Mellen Presse, 2006, p. 132.

²⁵⁴ W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 42-43.

²⁵⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 77.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

qui marquait la fin de l'année scolaire », (p. 78) à « ce dimanche¹⁷ juin », (p. 99). Cette période dure onze mois seulement si l'on se réfère respectivement à la première rencontre entre le narrateur et son père : « c'est à dix-sept ans que je l'ai rencontré pour la première fois » (p. 77) et l'accident qui marque un grand tournant dans la vie de ce dernier : « et moi, j'avais dix-sept ans, mon père avait voulu me pousser sous le métro et cela n'intéressait personne », (p. 106). Malgré la tentative de cet homicide, le rapport entre le père et son fils s'esquisse nettement : on peut le retracer dès les premières lignes selon ce schéma. L'éloignement du début conduit au rapprochement, une vie partagée où le narrateur se consacre entièrement à son père. Encouragé par le succès qu'il réalise dans les affaires, le fils décide de faire lui-même de fausses dédicaces. Ainsi, il répond positivement à la « déférence qu'un fils rencontre rarement chez son père²⁵⁷ » afin de s'identifier à lui. L'événement capital du roman, l'accident du métro, achève cet épisode par la disparition définitive du père :

Il [le père] a pressé le pas et je l'ai vu s'engouffrer dans la bouche du métro.
J'ai pensé que je ne reverrais plus jamais cet homme. Ça, j'en étais sûr²⁵⁸.

Par ailleurs, ces événements « constituent en même temps les seules données factuelles dont dispose le narrateur sur la vie du père²⁵⁹ ». Selon Katarzyna Thiel-Janczuk, l'apparition du passé simple place cette séquence dans l'ordre du récit historique, ce qui accorde au récit et aux souvenirs du père « un effet de véracité²⁶⁰ ». La disparition du père est considérée comme l'un des facteurs qui démontrent l'inefficacité de quête fondée sur le factuel. La biographie réelle du père s'avère ainsi être un échec à défaut de sources fiables pour reconstituer la vie de la personne dont le narrateur veut raconter l'histoire. Par là, le narrateur déclare, dans la quatrième séquence, le besoin de relancer la quête. D'autre part, la disparition du père provoque une ambiance de solitude et d'inquiétude proche d'une non filiation. C'est comme si la filiation et à travers elle la question de l'identité se faisait insaisissable et comme si elle relèverait, pour ainsi dire, de l'impensé tant les traces à peine trouvées semblent s'effacer laissant le sujet plus que jamais dans l'innommable. Il se livre à lui-même dans le dédale des rues de la capitale. Une situation nous rappelle en quelque sorte que les personnages de Modiano sont le produit de l'histoire. Ils n'ont aucun choix de décider de leur destin. Cette ambiance où le narrateur est seul, sans attaches, déboussolé, annonce la quatrième séquence.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁵⁹ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 134.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

Celle-ci s'étend de la page cent sept à la page cent quatre-vingt deux. Dans cette séquence, dix ans plus tard, c'est le fils qui endosse le rôle de chercheur d'identité. Il a pardonné toutes les hostilités de son père et lui voue de l'obstination mêlée de la tendresse. Le narrateur n'éprouve pas la moindre rancune à l'égard de son père. Le pressentiment que ce dernier est en danger suscite quelque part chez lui un engagement moral et la nécessité d'y trouver une réponse :

Chaque nuit, vous m'appeliez au secours entre trois et quatre heures du matin. Peu à peu, l'idée s'est faite dans mon esprit de partir à votre recherche²⁶¹.

Par ailleurs, son besoin de retrouver son père est considéré comme un facteur essentiel dans sa quête identitaire :

Un jour, j'ai décidé brusquement de partir à votre recherche. Mon moral était au plus bas. Il faut dire que les événements prenaient une tournure inquiétante et qu'on sentait un parfum de désastre dans l'air. Nous vivions une « drôle d'époque ». Rien à quoi s'accrocher²⁶².

Le narrateur s'élance dans sa recherche puisqu'il se souvient qu'il avait un père. Comme nous l'avons signalé, la disparition de celui-ci démontre l'inefficacité de sa recherche fondée sur le factuel. Il se voit d'emblée replongé dans le climat indéterminé et flou qu'annonce la deuxième séquence où il déclare sa décision de se pencher sur ces déclassés, afin de retrouver à travers eux « l'image fuyante de [son] père. [Il] ne sait presque rien de lui. Mais [il] l'inventera²⁶³ ». Cet appel à l'invention est l'aboutissement inéluctable de l'échec de recomposer une image claire à travers eux. D'une part, ces personnes ne sont pas vraiment fiables et dignes de crédibilité. D'autre part, c'est lui-même qui crée la matière de ses propres souvenirs²⁶⁴ ».

Il a profité d'un moment de solitude avec Sylviane Quimphe qui coïncide avec les cérémonies du mariage de Marcheret avec la nièce de Muraille. Bien que ce moment soit tant attendu depuis longtemps par le narrateur d'être seul avec Sylviane Quimphe il met en échec son espoir d'en savoir plus long sur son père :

²⁶¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 153.

²⁶² *Ibid.*, p. 108.

²⁶³ *Ibid.*, p. 77.

²⁶⁴ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation*, op. cit., p. 12.

Alors j'ai posé la question qui me brûlait les lèvres depuis le début.
Sèchement :
– Dites-moi, que savez-vous du baron Deyckecaire ?
– Deyckecaire ?
Elle a soupiré et détourné la tête en direction du mur. Les minutes passaient.
Elle m'avait oublié mais je suis revenu à la charge²⁶⁵.

En effet, la présence du narrateur avec Quimphe étalée sur sept pages rejoint le passé onirique de la deuxième séquence car la rencontre dans son ensemble fait partie du voyage imaginaire du narrateur vers le passé. Il ne parvient qu'à arracher des bribes concernant ce père quand il dit à son allocataire : «– Drôle de ty-pe, ce Dey-cke-caire !.. J'attendais. Aucune réaction de sa part. J'ai répété en articulant bien les syllabes : Drôle de ty-pe, ce Dey-cke-caire !... Elle ne bougeait plus. Apparemment, elle s'était endormie et je n'obtiendrais jamais de réponse. Je l'ai entendue grommeler : – Il vous intéresse, Deyckecaire ?²⁶⁶ ».

Le narrateur ne peut que reconstituer son image par fragments. Sylviane Quimphe elle-même ne peut que livrer une petite phrase avant de replonger dans le sommeil. Par ailleurs, les phrases qu'elle murmure sont confuses. En outre, les personnes que fréquentait jadis le père ont disparu depuis longtemps. Elles appartiennent au passé lointain. Le narrateur ne parvient jamais à saisir l'image si ce n'est à travers ce qu'il en imagine :

Je pense en ce moment à la vanité de mon entreprise. On s'intéresse à un homme, disparu depuis longtemps. On voudrait interroger les personnes qui l'ont connu mais leurs traces se sont effacées avec les siennes. Sur ce qu'a été sa vie, on ne possède que de très vagues indications souvent contradictoires, deux ou trois points de repère. Pièces à conviction ? un timbre-poste et une fausse légion d'honneur. Alors il ne reste plus qu'à imaginer. Je ferme les yeux. Le bar du Clos-Foucré et le salon colonial de la « Villa Mektoub »²⁶⁷.

Le narrateur a remonté le cours du temps pour retrouver et suivre les traces de son père par l'intervention de l'imagination qui réduit la séparation temporelle. Un rapprochement s'instaure entre les deux à travers l'emploi des pronoms. Le "il" qui désigne le père au début se transforme en "vous". Cependant, « le rapprochement tant recherché n'est qu'un guet-apens. Se rendant compte que la quête du père provenait de l'entêtement d'un passion mal placée, Modiano se tourne vers l'attitude plus classique d'un refus ironique de tout ce que le

²⁶⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 128-129.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.

Père représente²⁶⁸ ». Chez Modiano, un père et un fils n'ont sans doute pas grand-chose à se dire bien qu'il emploie doublement le procédé du renversement de rôles. L'élément intéressant dans *Les Boulevards de ceinture* est « l'inversion ; en ce début des années soixante-dix où on tue symboliquement le père, Modiano imagine le contraire, comme s'il s'agissait, pour l'ancienne génération jalouse, d'éliminer une rivale ou dans son cas personnel, d'être condamné pour rébellion²⁶⁹ ». Dans le roman de Modiano, le père n'assume pas son rôle ; au contraire, il est présenté comme un enfant à la merci des autres. C'est toujours son fils qui intervient pour le sauver. C'est le cas dans *Les Boulevards de ceinture* ou bien pour le réhabiliter dans *La Place de l'étoile*. Dans *Les Boulevards de ceinture*, le narrateur qui s'identifie au groupe fréquenté par le père s'appelle Serge Alexandre, qui est l'autre pseudonyme de Stavisky. Après ce roman, l'écrivain n'évoque qu'occasionnellement le père et cela se confirme à partir de *Villa triste* avec l'évocation du souvenir de Chmara allant acheter avec son père un chapeau de feutre :

C'était à Sport et Climat, au coin du boulevard Saint-Germain et de la rue Saint-Dominique. J'avais huit ans et mon père s'apprêtait à partir pour Brazzaville. Qu'allait-il faire là-bas ? Il ne me l'a jamais dit²⁷⁰.

Si le fils léguait à son père une partie de sa fortune dans *La Place de l'étoile*, le fils Serge Alexandre joue plusieurs fois le rôle d'un ange gardien pour le sauver dans *Les Boulevards de ceinture*.

2. 1. Un père au seuil de l'oubli

Tout au long de l'œuvre, la conscience du narrateur témoigne d'une évolution sensible à l'égard de sa quête identitaire. Bien que Modiano associe les souvenirs des protagonistes à l'Occupation, la différence d'attitude des narrateurs augure d'un changement dans la manière de considérer la figure paternelle.

Dans *Un cirque passe*, nous observons que le père est, tout d'abord, assez identique à celui décrit par le narrateur des *Boulevards de ceinture*, faisant apparaître des caractères et des

²⁶⁸ W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 44.

²⁶⁹ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 88.

²⁷⁰ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 107.

préoccupations déjà observés... Autrement dit, ce père souhaite que son fils obtienne quelques diplômes, même une situation stable et un métier. Peut-être cela compense-t-il chez lui le déracinement et l'aide à s'inscrire dans la société française, voire lui permettre de gagner l'anonymat ? Ces mots prennent un son étrange dans sa bouche. Il les prononce avec respect et une certaine nostalgie. D'une part, cette image de père qui a une sorte de culte pour les documents officiels est typique chez Modiano. D'autre part, on peut signaler une dégradation au niveau des rapports qu'entretient le fils avec la figure paternelle. Le narrateur traverse une étape nouvelle. Il ne trouve pas d'intérêt à suivre l'ombre du père fantomatique. Où cela le ramènerait-il ? Vers un passé trouble, insaisissable souvent relié à un contexte d'ambiguïté. Le narrateur a toujours le sentiment que son père est en voyage lointain. Il est sur le point de disparaître pour toujours : « le train de Genève s'était ébranlé et j'avais eu le sentiment à ce moment-là de voir s'éloigner pour toujours ce visage et ce manteau bleu marine²⁷¹ ». À travers ce voyage lointain, le père conserve toujours l'aspect douteux de ses affaires que le fils ignore. Le père insiste sur la disparition des dossiers en s'adressant à Grabley dans *Un cirque passe*. Cette situation renforce l'idée obscure selon laquelle le père trame des affaires suspectes. Son ami Grabley, essaie suite à une conversation téléphonique, de faire disparaître tous les papiers : « c'est comme s'[il] devait se débarrasser d'un cadavre²⁷² ». Jean le narrateur ne sait pas pourquoi le père demande à Grabley de les déverser dans une « bouche d'égout ? » Quel est le secret de ces dossiers pour que le père tienne à les faire disparaître ? De quelle nature sont ses affaires ? Cette situation intrigue davantage le fils. Chaque fois que le narrateur essaie de s'approcher du père pour le comprendre, il ne réussit jamais. Le rapport que le narrateur entretient avec son père après *Les Boulevards de ceinture* se met à changer. La figure paternelle finit par se dégrader. Dans *Un cirque passe*, le narrateur traite son père avec sarcasme. Il critique ce père qui aime jouer les moralistes à l'égard de son fils. Celui-ci ne trouve dans cette attitude qu'une sorte d'hypocrisie.

Quelle serait sa réaction quand il verrait cette fille et sa valise ? Je craignais qu'il ne téléphonât en Suisse à mon père et ce lui-ci, dans un dernier sursaut de dignité vis-à-vis de moi, voulut encore jouer les pères nobles en me parlant de mes études et de mon avenir compromis²⁷³.

²⁷¹ Patrick Modiano, *Un cirque passe*. op. cit., p. 24.

²⁷² Ibid., p. 39.

²⁷³ Ibid., p. 16-17.

Dans *Un cirque passe*, l'évolution du regard que le narrateur porte sur son père se manifeste nettement : il n'espère en tout cas aucun appui moral de sa part. Ce sentiment traduit implicitement un désespoir mêlé de l'abandon. Jean, alias Obligado, n'est pas comme Serge Alexandre des *Boulevards de ceinture*, il ne prend pas soin de faire un autre sacrifice pour ce père intouchable, fantomatique et hypocrite.

Une piste chronologique justifie en effet cette évolution si l'on prend en considération la fin de la première trilogie²⁷⁴. À la fin d'*Un cirque passe*, on a l'impression que le narrateur est en train de franchir un seuil vers la réalisation de soi. Jean prend la décision d'abandonner son passé et de quitter Paris pour vivre à Rome avec sa fiancée Gisèle, bien que ce soit un rêve :

Mais cela n'avait plus d'importance. C'était le passé. À Rome, un soir de printemps, nous commencerions à vivre notre vraie vie. Nous aurions oublié toutes ces années d'adolescence et jusqu'au nom de nos parents²⁷⁵.

Si la rupture avec le passé du père ne se fait pas soudainement, le narrateur en a déjà évoqué la nécessité dans le rêve. Il a tant rêvé sur leur avenir à Rome avec Gisèle. Ce rêve marque bien une certaine liberté et une nouvelle orientation à l'égard de la figure paternelle qui représente les désordres du passé. Dans *Fleurs de ruine*, le sentiment du narrateur vis-à-vis du père prépare les jalons de cette rupture destinée à se débarrasser d'un certain sentiment de culpabilité lié au passé du père énigmatique :

Au souvenir de mon père qui, sous l'Occupation, avait vécu une situation ambiguë elle aussi : arrêté dans une rafle par des policiers français sans savoir de quoi il était coupable, et libéré par un membre de la bande de la rue Lauriston ? Ceux-ci utilisaient plusieurs automobiles de luxe abandonnées par leurs propriétaires en juin 1940²⁷⁶.

²⁷⁴ Tous les critiques considèrent les premiers trois romans : *La Place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972) comme une étape d'apprentissage pour le romancier. Cette étape est liée à ses préoccupations capitales, l'identité juive, l'Occupation et l'angoisse de l'adolescent face au vide éprouvé à cette époque-là sous une rubrique générale : crise d'identité. Mais à partir de *Villa triste*, son quatrième roman en 1975, le romancier cherche à dire implicitement les choses. Bruno Blanckeman, dans son ouvrage *Lire Patrick Modiano* (9-49), met en évidence les enjeux de l'écriture chez Modiano qui, à partir de *Villa triste*, ne cesse d'interroger le pouvoir de représentation de la fiction, sa puissance d'intelligibilité face aux secrets indéchiffrables croisés de l'intime et de l'histoire, sa fiabilité éthique, par le biais d'une écriture du moindre mot mais de la plus extrême résonnance, style concis jusqu'au trait syncopé, voix contractée, ouverte sur le silence.

²⁷⁵ Patrick Modiano, *Un cirque passe*, op. cit., p. 157.

²⁷⁶ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 112.

Mais, la rupture sera plus nette encore dans *Accident nocturne*. Ce roman marque vraiment un tournant décisif dans le thème de la quête identitaire à travers l'origine.

3. Une rupture flagrante entre fils-père

Cette nouvelle orientation est déjà annoncée de la part du narrateur d'*Un cirque passe*. Celui-ci manifeste son désir de tout quitter – Paris, Grabley, la doublure du père, son passé et la confusion de l'enfance – bien qu'il soit mineur. Ce jeune homme de dix-huit ans qui en a avoué vingt et un, glisse sans cesse d'une rive de Paris à l'autre et d'un quartier de la capitale aux rues d'une banlieue proche. L'histoire qu'il relate « glisse elle-même d'un quartier à l'autre du temps : un passé proche, lié à sa rencontre avec une jeune femme énigmatique, proche de gangsters est parasité par un passé ancien, lié aux figures fuyantes du père et de la mère et à son tour parasité par un passé antérieur ayant pour cadre le Paris de l'Occupation²⁷⁷ ». Sans lier directement le roman avec *Accident nocturne*, c'est un roman où Modiano apporte plusieurs variantes sur la rencontre entre le jeune homme et la jeune femme, selon Bruno Blanckeman. Ce sont les variantes qui comptent davantage pour nous afin de retracer l'évolution du narrateur. Le sarcasme du narrateur d'*Un cirque passe* avec lequel il accable son père absent nous amène à la rupture manifeste à l'égard de son père dans *Accident nocturne*. Ce roman marque nettement une séparation de la figure paternelle mais non pas seulement au niveau familial ; un rejet définitif de l'époque, bien que l'écrivain de *Rue des boutiques obscures* annonce en 1978 le temps de réconciliation entre les deux temps : le temps du frère et celui du père sous le signe de la double dédicace²⁷⁸. Mais, « le Modiano de 2003 n'a plus aucune sympathie pour les figures problématiques du nazisme²⁷⁹ ».

²⁷⁷ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 105.

²⁷⁸ À propos de dédicace de *Rue des boutiques obscures* nous nous référons à la lecture de C. W. Nettelbeck et P. Hueston dans leur ouvrage : *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 95-96. « La période en question embrasse la rencontre des parents de Modiano, sa propre enfance et, surtout, celle du frère Rudy. Nous savons que Modiano a dédié presque toute sa carrière romanesque au souvenir de son frère mort : ici, la dédicace représente l'hommage offert par l'auteur à une vie tout entière composée d'enfance. Hommage personnel, dans la mesure où c'est le climat d'innocence provenant du frère qui permet à l'auteur de voir le temps antérieur, le temps du père, sous une lumière moins angoissée. La double dédicace – *Pour Rudy. Pour mon père* » – montre que l'écrivain arrive enfin à aborder le père dans l'optique positive représentée par *le temps du frère*. Il s'agit aussi et surtout d'un choix artistique : par les multiples images tirées du monde de l'enfance, l'auteur crée un espace-temps où le temps du père et celui du frère – le temps de l'adulte et celui de l'enfant, le

La figure paternelle pourrait signifier l'origine chez Modiano qui représente un cas particulier. Bien qu'il soit loin du Judaïsme²⁸⁰, il reflète une crise aiguë au niveau de l'existence d'une identité juive qui n'est pas forcément liée à la religion. Cependant, la religion est un élément dynamique et central de cette identité. De son côté, Scott Lee considère l'œuvre de Modiano comme une variation sur le même thème : la quête des origines. En dépit de l'évolution constatée dans certains de ses romans écrits après les années quatre-vingt-dix, tous se trouvent liés à la figure paternelle²⁸¹ :

Il serait difficile d'exagérer l'importance de cette quête des origines chez cet auteur si prolifique, dont les quelque dix-huit romans publiés au cours des trente-cinq dernières années peuvent se concevoir comme autant de variations sur un même thème²⁸².

Il est évident que la quête identitaire demeure un thème essentiel chez Modiano. Elle passe, dans *Accident nocturne*, à travers le statut du narrateur qui rompt avec les désordres du passé. Le statut du narrateur modianesque y réalise un certain éloignement de la figure paternelle. L'évolution est visible : les préoccupations du romancier changent autant que celles de son narrateur. Pour mise en scène l'évolution du narrateur, il est utile de savoir en quoi consiste la différence entre *Accident nocturne* et *Les Boulevards de ceinture* où le narrateur déclare : « je suis avec vous et je le resterai jusqu'à la fin du livre²⁸³ ». Là, la voix du narrateur angoissé pour reconnaître ses origines à travers un père fuyant se substitue par celle qui se met à entendre sa propre voix. Comme nous l'avons signalé, dans *Boulevards de ceinture*, l'angoisse de perte que Serge Alexandre éprouve, découle de son projet ambivalent. Il pense, dans ce moment, à la vanité de son entreprise : s'intéresser à un homme disparu depuis longtemps. Toutefois, il n'arrive jamais à abandonner son entreprise vouée inéluctablement à l'échec. Il se comporte comme un orphelin qui ne peut atteindre ce qu'il recherche.

temps de la guerre et celui de l'après-guerre – peuvent coexister. Le temps du roman sera un présent pantemporal où tous les temps se réunissent ». L'ouvrage a été écrit en 1986. Par là, les livres à venir contredisent cette lecture du fait de l'évolution de la vision du narrateur à l'égard de la figure paternelle. À partir d'*Accident nocturne*, le narrateur essaie de sortir de l'histoire du père.

²⁷⁹ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 37.

²⁸⁰ Albert Memmi, *Portrait d'un juif*, Paris, Gallimard, [1962] coll. « Idée », 1969, p. 28. Albert Memmi propose, pour lever l'imprécision qui entour les deux termes, une distinction entre la judéité qu'il définit comme « le fait et la manière d'être Juif » et le judaïsme qui est « l'ensemble des doctrines et des institutions ».

²⁸¹ Par un souci de clarté, il est utile de rappeler que l'occupation et les années soixante sont les deux périodes de prédilection pour le romancier. Par là, l'image du père mort en 1978 est toujours associée à cette époque.

²⁸² Scott Lee, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 143.

²⁸³ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, *op. cit.*, p. 148-149.

que “le père fantôme” malgré sa quête assidue. Puisque toutes ces choses imprécises qui conduisent à autant de pistes non abouties appartiennent au passé. Le narrateur a remonté le cours du temps pour retrouver des traces. Mais à la fin, il accepte la réalité amère de son statut d’apatriote. Il n’est pas capable de changer le cours des choses :

Nous marcherons jusqu’au bout sur du sable mouvant. Vous transpirez de peur. Ressaisissez –vous, mon vieux, Je suis à vos côtés je vous tiens la main dans le noir. Quoi qu’il arrive, je partagerai votre sort²⁸⁴.

Le statut du narrateur des *Boulevards de ceinture* exprime manifestement son attachement à la figure paternelle. Mais quel est son nouveau statut dans *Accident nocturne* ? En quoi consiste sa conviction de sortir de l’impression d’être prisonnier de son passé ? De quel moyen dispose-t-il pour cela ?

L’impact de l’Occupation sur les personnages de Modiano paraît hautement significatif. Ceux-ci sont plus ou moins le produit de l’Histoire. Le sens du passé s’incarne ainsi dans les détails quotidiens : avoir l’impression d’être un complice ou témoin de quelque chose de grave qui s’est déroulé très loin dans le passé, être souvent confronté à vivre un sentiment de culpabilité, être hanté par une peur, un sentiment du vide, être en proie à une angoisse dans la recherche du père errant fantomatique et la quête permanente d’un double oublié. En somme, le narrateur sent qu’il est le produit de cette époque trouble. Ces éléments manifestes, dans la quête identitaire, cachent l’autre facette de l’histoire de la souffrance juive : le divorce de soi avec le Judaïsme.

Nous devons, en effet, démontrer ce que nous avons dit plus haut sur l’évolution du regard du narrateur vis-à-vis de la figure paternelle annoncée par *Un cirque passe*. Bien que Modiano déclare qu’« on est condamné à écrire la même chose²⁸⁵ » il semble qu’*Accident nocturne* marque un écart spectaculaire de thèmes sans cesse rebattus par rapport aux romans précédents, selon l’auteur :

Je parle toujours des mêmes thèmes, mais peut-être que là, dans *Accident nocturne*, il y a une sorte de rupture puisque c'est le réveil du garçon. J'espère, après cela, faire quelque chose de différent²⁸⁶.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 155 et 153.

²⁸⁵ Entretien avec Laurence Liban, in *Lire*, n°319, octobre 2003, p. 101.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.104.

On tente de retracer le statut revendiqué par l'auteur à travers le personnage de son narrateur. Nous observons que dans *Un cirque passe*, le narrateur ne va pas au-delà du seuil du rêve. Il vit toujours dans l'incertitude provoquée par la disparition soudaine de Gisèle, cette femme mystérieuse à laquelle il s'est lié pour quitter Paris et vivre ensemble à Rome. Le sentiment du vide demeure le trait commun aux personnages de l'écrivain. Il glisse d'une rive à l'autre de la capitale en voyant son rêve d'avenir s'engloutir dans le néant du quotidien et l'incertitude du futur. Dans *Accident nocturne*, le narrateur a réalisé ce rêve : « j'étais sur le point d'apprendre quelque chose d'important sur moi-même et qui peut-être changerait le cours de ma vie²⁸⁷ ». C'est ce changement qui est considéré comme une nouveauté incarnée par ce récit dans lequel il déclare : « finies les terreurs enfantines²⁸⁸ ». En cela bien qu'il ait l'impression d'écrire le même livre, Modiano traite différemment ses thèmes privilégiés. Dans *Fleurs de ruine*, le narrateur a un sentiment de culpabilité lié au passé du père. Sur ce point, « les lecteurs de Modiano connaissent bien la figure de ce père affairiste et surtout failli, toujours fuyant : l'autobiographe est beaucoup plus indulgent que le romancier²⁸⁹ ». La justification est loisible dans les textes autobiographiques plutôt que dans les romans qui marquent une rupture progressive. Notons que dans *Dora Bruder*, l'autobiographe réhabilite le père. À travers le recul du temps, l'enquêteur-romancier rend compte de la gravité et de l'atrocité de l'ennemi qui réduisent le père à cette image de gibier traqué.

Comme nous l'avons signalé, le roman a réalisé un dépassement des thèmes dans l'œuvre modianesque. *Accident nocturne* laisse voir, sans équivoque aucune, l'impression tranchée d'un « règlement de comptes²⁹⁰ » d'une décision ferme prise de la part du narrateur. Celui-ci rompt avec les désordres du passé. Si le narrateur veut rester dans son rêve dans *Les Boulevards de ceinture*, « à partir de ce moment, je sais que je rêve et j'évite les gestes trop brusques pour ne pas me réveiller²⁹¹ » celui d'*Accident nocturne* veut le contraire. Il veut bien connaître ce qui l'entoure et regarder le passé en face. Il a pris conscience de sa situation sociale. Il est sans attaches familiales, un peu perdu dans Paris. Toutefois, il veut faire une révision totale à sa vie. Dès les premières pages du roman, nous avons l'impression qu'une chose différente s'annonce... Au fur et à mesure de la lecture, on constate que « dans [sa] vie

²⁸⁷ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 112.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁸⁹ Jacques Lecarme « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 37.

²⁹⁰ Scott Lee, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 145.

²⁹¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, *op. cit.*, p. 141.

une brèche s'était ouverte sur un horizon inconnu²⁹² ». Le nouvel horizon coïncide avec cette accident nocturne qui marque une cassure positive dans sa vie : « c'était un choc bénéfique, et il s'était produit à temps pour [lui] permettre de prendre un nouveau départ dans la vie²⁹³ ». Ici, la situation du héros annonce son nouveau statut par rapport à celui de Schlemilovitch dans *La Place de l'étoile*. Il est « bien fatigué²⁹⁴ » dans la clinique de docteur Freud, après son expérience de sa propre quête identitaire, tandis que celui d'*Accident nocturne* en tire profit pour se lancer dans une quête plus assurée de soi. Il lui fallait le choc de cet accident de l'autre nuit. Car, « c'était la première fois qu' [il se] retourna[t] vers le passé²⁹⁵ » sans peur. L'accident marque une nouvelle vie pour ce narrateur qui se réveille de sa torpeur dans la peau d'un autre :

Mais aujourd'hui je pouvais, sans crainte, considérer de haut toutes ces pauvres années écoulées. C'était comme si un autre que moi-même avait une vue plongeante sur ma vie ou que j'observais sur un écran lumineux ma propre radiographie. Tout était si net, les lignes si précises et si épurées... Il ne restait que l'essentiel : la camionnette, ce visage qui se penche vers moi sous la bâche, l'éther, la messe de minuit et le chemin du retour jusqu' au portail de la maison où sa chambre était au premier étage, au fond du couloir²⁹⁶.

3. 1. Le réveil d'un homme en quête de son passé

La composition du récit qui s'apparente parfois à une « composition en spirale, avec des avancées et des retours en arrière²⁹⁷ » permet si l'on reconsidère l'incipit du roman, de signaler le passage du narrateur du sentiment de culpabilité : « je finissais par me sentir coupable de quelque chose²⁹⁸ » au défi catégorique : « depuis mon enfance, j'avais vu tant de personnages étrangers en compagnie de mon père... Cet homme n'était pas plus redoutable que les autres²⁹⁹ ». Cet accident de la nuit dernière n'est pas le fait du hasard. Il cause une

²⁹² Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 110.

²⁹³ Ibid., p. 20.

²⁹⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 215.

²⁹⁵ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 125.

²⁹⁶ Ibid., p. 125-126.

²⁹⁷ Roger Godard, « Patrick Modiano, *Accident nocturne* », in *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006. p. 68.

²⁹⁸ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 11.

²⁹⁹ Ibid., p. 119.

réelle fracture dans sa vie. Pour lui, à partir de ce moment-là, il existe un avant et un après. Cette cassure « serait donc temporelle et plus psychologique et affective que physiologique. La part d'ombre ne serait pas celle de la nuit mais de la conscience d'un homme en quête de son passé et peut-être même de sa propre identité³⁰⁰ ».

Ces détails indiquent au fur et à mesure l'aspect temporel souligné par Roger Godard. Grâce à eux, on s'aperçoit clairement que le récit oscille entre deux moments de l'accident : ceux d'avant et ceux d'après. L'accident est considéré comme un moment de rupture par rapport au passé. On tente, à travers le souvenir qui met au goût du jour « le vécu au moyen d'un présent dans le passé³⁰¹ », de retracer le passage des désordres enfantins à la lucidité de la quête identitaire. Avant l'accident, le narrateur habite depuis près d'un an l'hôtel de la rue de la Voie-Verte du côté de la porte d'Orléans. Il voudra longtemps oublier « cette période de [s]a vie, ou bien ne [s]e rappeler que les détails en apparence insignifiants³⁰² ». Cette période est liée à l'histoire du père incarnant « une fatalité depuis longtemps³⁰³ », une atmosphère qui lui semble « étouffante rétrospectivement, un automne et un hiver perpétuels³⁰⁴ ». Elle est associée aux couleurs grises et noires, tandis qu'on découvre que le narrateur « se sent bien, là, dans le quartier de Jacqueline Beausergent. Il [lui] semblait même que l'air y était plus léger à respirer³⁰⁵ ». Enfin, au niveau des sensations, le passage de l'incertitude à la conviction se signale sans équivoque : « à la sortie de l'Aquarium, le froid m'a saisi. Sur les allées et les pelouses du jardin, il y avait des petits tas de neige. Le ciel était d'un bleu limpide. Pour la première fois de ma vie, j'avais l'impression d'y voir clair. Ce bleu, sur lequel se découpait avec netteté le palais de Chaillot, ce froid vif après des années et des années de torpeur... L'accident de l'autre nuit était venu au bon moment³⁰⁶ ». A l'inverse, le narrateur a vécu avant l'accident au jour le jour :

J'étais un automobiliste sur une route recouverte de verglas et dont on aurait dit qu'il n'avait pas de visibilité. Il fallait éviter de regarder en arrière. Peut-

³⁰⁰ Roger Godard, « Patrick Modiano, *Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 68.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

³⁰² Patrick Modiano, *Accident nocturne*, *op. cit.*, p. 35.

³⁰³ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 124.

être m'étais-je engagé sur un pont trop étroit. Impossible de faire demi-tour.
Un seul regard dans le rétroviseur et j'allais succomber au vertige³⁰⁷.

Au niveau des lieux, le romancier met en évidence cette rupture avec un passé suffocant, en permettant à son personnage principal de s'installer dans un autre hôtel : « au bout de trois jours, je n'avais plus envie de retourner dormir porte d'Orléans, et j'ai pris une chambre dans l'hôtel Fremiet³⁰⁸ ». Bien que ce fait semble anodin la signification est claire par rapport au lieu qui lui rappelle les désordres de sa vie d'avant l'accident : une période de longue torpeur et de lumière incertaine. En changeant de lieu, le narrateur modifie son mode de vie : « je décide de ne plus revenir rue de la Voie-Verte³⁰⁹ ». Il essaie d'effacer toute trace de lui. Il ne peut plus « continuer à marcher dans le brouillard³¹⁰ », un autre fait au début du roman par lequel, il essaie d'établir un rapport de complicité entre Jacqueline et lui. Cette complicité se révèle certaine à la dernière séquence du roman puisqu'ils sont « du même monde³¹¹ » tous les deux. Pour cette raison, c'est elle-même qui a permis au narrateur de transgresser l'interdit imposé par le brun massif, au début du roman, qui « demeurait immobile, les jambes légèrement écartées, les bras croisés, dans l'encadrement de la porte. Il ne nous quittait pas du regard. Sans doute se préparait-il à nous barrer le passage au cas où nous aurions tenté de sortir de cette chambre³¹² ». La scène de clôture met en relief le contraste avec l'incipit :

Elle m'a dit encore une fois qu'il y avait une grande terrasse et une vue sur tout Paris. L'ascenseur montait lentement. Sa main s'est posée sur mon épaule et elle m'a chuchoté un mot à l'oreille. La minuterie s'était éteinte, il ne restait plus au-dessus de nous qu'une lumière de veilleuse³¹³.

Selon ce qui précède, l'accident est considéré comme un rappel à l'ordre. Certaines preuves affirment la nouvelle orientation du protagoniste. À partir du moment où Guy Roussette, un ami du père lui parle au téléphone, il ne manifeste aucun intérêt pour sa parole. Ce Roussette lui rappelle le climat des Champs-Élysées d'il y cinquante ans, le temps des affaires du

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 125.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 127.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

³¹¹ *Ibid.*, p. 171.

³¹² *Ibid.*, p. 16.

³¹³ *Ibid.*, p. 178.

marché noir, des femmes et des chevaux et du “bureau Otto³¹⁴”: « Guy Roussotte...je suis Guy Roussotte... Votre père vous a peut-être parlé de moi... j'étais un collègue de votre père au bureau Otto... Vous m'entendez ?³¹⁵ ». Cette conversation téléphonique démontre que le passé du père ne constitue plus un intérêt central pour le narrateur qui veut s'en libérer. Dans *Accident nocturne*, la poursuite du père fantomatique est remplacée par la recherche de soi. Dans *Les Boulevards de ceinture*, il sait très bien qu'il poursuit un fantôme qui se dérobe mais il continue sa quête. Il s'identifie aux marginaux pour connaître ce père qui l'a poussé sous la rame du métro. Dans *Livret de famille*, il essaie sans cesse, de saisir l'occasion pour retrouver un fil qui l'aiderait à résoudre les énigmes qui entourent l'existence du père énigmatique, lors de sa rencontre avec Koromindé, un ami d'enfance de celui-ci. Le narrateur veut néanmoins savoir ce que son père faisait à Megève en 1944 : « que lui répondre ? Mais peut-être savait-il, lui ce que faisaient mon père et ma mère à Megève en février 1944 et comment avait été célébré leur étrange mariage...³¹⁶ ».

Accident nocturne démontre le contraire : le narrateur ne manifeste aucun intérêt pour ce que l'ami de son père lui dit à son sujet. Cette attitude livre une clé de lecture : abandonner ce passé pour de bon. Le passé prend ici, une autre signification : il est au-delà de l'héritage proprement dit familiale dont l'histoire du père énigmatique fait partie. Si Jean dans *Un cirque passe* demeure dans l'incertitude, le héros d'*Accident nocturne* veut mettre fin aux désordres, aux incertitudes, bien qu'il ne soit pas différent de tous ces gens de son âge qui cherchent « une doctrine politique, un dogme bien rigide, un grand timonier à qui se dévouer corps et âme³¹⁷ ». Cette fois-ci, et bien qu'il ait besoin de certitudes, lui aussi, il les cherche sans être forcément pris dans les pièges de certains maîtres à penser. Par là, il est loisible de considérer *Accident nocturne* comme un roman d'apprentissage dans lequel le narrateur s'est rendu compte que cette cassure temporelle lui permet de voir plus clair tant que « tout se confond dans [s]a mémoire pour la période qui a précédé l'accident³¹⁸ ». Après l'accident, il « évoque en flashback³¹⁹ » un personnage qu'il a vu par hasard dans un café. Ce personnage lui

³¹⁴ Cf. *Un pedigree*, Modiano fait allusion à un autre “bureau d'achats” en évoquant les gens que le père connaît pendant l'Occupation : « Le docteur Fuchs, l'un des dirigeants du service “ Otto”, le plus important des bureaux d'achats au marché noir, 6 rue Adolphe-Yvon (XVI^e) ». p. 17-18.

³¹⁵ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 72.

³¹⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, p. 16-17.

³¹⁷ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 55.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

³¹⁹ Scott Lee, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », op. cit., p.145.

évoque l'image du père disparu. Ce docteur Bouvière donne des cours de philosophie dans le café de XIV^e arrondissement. Il jouit d'une autorité incontestable sur ses disciples. Par sa qualité de maître à penser, Bouvière incarne une figure paternelle dans laquelle il évite d'être tombé sous son emprise. Le lieu, chez l'auteur, provoquerait toujours une histoire à travers les connotations liées au personnage évoqué. Ainsi, le quartier où Bouvière donne ses cours suscite des souvenirs liés à l'histoire du père. La porte d'Orléans ce quartier triste est aussi lié souvent dans l'imaginaire de Modiano à une époque trouble pour les différents narrateurs :

Je ne pouvais pas m'empêcher de penser aux quelques réunions de Bouvière et de ses disciples auxquelles j'avais assisté, les semaines précédentes. Oui, elles se tenaient toujours dans des cafés, autour de Denfert-Rochereau. Sauf un soir, plus bas, rue d'Alésia, au Terminus, où j'avais parfois retrouvé mon père. Ce soir-là, j'avais imaginé une rencontre entre lui et Bouvière. Deux mondes bien différents. Bouvière, un peu pontifiant, bardé de diplômes et protégé par son statut de "docteur" et de maître à penser. Mon père, plus aventureux et dont la seule école avait été celle de la rue. Escrocs tous les deux, chacun à sa manière³²⁰.

Le narrateur souligne avec intelligence la nature du père et celle de Bouvière ; ils sont tous deux escrocs, chacun à sa façon. Avec lucidité, il garde une certaine distance à l'égard du docteur Bouvière tandis que les autres disciples tombent sous l'influence de ses paroles. Cette distance pourrait marquer sa volonté de rompre définitivement avec le passé du père. On sait que la plupart des narrateurs modianesques sont sensibles aux rencontres, mais son calme à l'égard de Bouvière est significatif :

Je n'étais pas sensible aux mots qu'il employait. Je ne leur trouvais aucun écho ni aucune phosphorescence. Leur sonorité dans ma mémoire est devenue aussi grêle et désolée que les notes d'un vieux clavecin. D'ailleurs, maintenant que la voix du docteur Bouvière ne peut plus les mettre en valeur, il ne reste que des mots éteints dont il m'est difficile de saisir le sens³²¹.

Le narrateur n'arrive pas à comprendre ses mots car ils ne le touchent pas et le laissent indifférent. Ils sont l'écho d'autre chose. Il n'y trouve qu'une sorte "d'emprunt plus ou moins à la psychanalyse et aux philosophies extrême-orientales", des mots sans aucune originalité. Le docteur par rapport à ses mots empruntés demeure figé dans le passé dont le narrateur lui veut sortir : « ce rapport avec Bouvière constitue un règlement de comptes avec ses origines³²²

³²⁰.Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 53.

³²¹ *Ibid.*, p. 45.

³²² Lee, Scott, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », op. cit., p.146.

» puisqu'il est sorti du passé et s'est libéré de ses peurs enfantines. Car depuis plus de trente ans, il a fait en sorte que sa vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française. Mais dans *Les Boulevards de ceinture*, il reste au seuil de se demander si c'est sa « faute si [il] reste prisonnier de [s]es souvenirs³²³ ». *Accident nocturne* est ainsi considéré comme un règlement de comptes avec les origines pour le narrateur qui n'est pas touché par les cours de Bouvière ni par Solière. Ce dernier est considéré comme une autre figure paternelle dont il se souvient depuis les premiers moments de l'accident. Solière, ce brun massif, à la limite du nouveau statut du narrateur, n'arrive jamais à l'intimider : « j'avais l'intuition qu'il était de la même espèce que mon père et que tous ceux que je remarquais autrefois dans son entourage. On ne peut rien savoir de ces gens-là³²⁴ ». Au début du roman, la présence du brun massif provoque une gêne chez le narrateur et lui inspire une sensation de malaise :

Le brun massif, dont je craignais qu'il nous attache l'un à l'autre par des menottes, n'était sans doute pas un policier comme je le croyais et nous n'avions aucun compte à lui rendre. Il pouvait me poser toutes les questions qu'il voulait, l'interrogatoire durer des heures et des heures, je ne sentais plus coupable de rien. Je glissais sur la neige et l'air froid me causait une légère euphorie³²⁵.

Pendant la période où il est hospitalisé, le narrateur parvient à savoir que le « brun massif » n'est pas policier. Ainsi, chaque fois qu'il évoque le nom de Solière, « le brun massif », il a envie de rire. On retrouve ici, le choix que Modiano fait de tourner en dérision “la peur ancestrale de l'ennemi” qui fait trace dans la mémoire collective et individuelle au point de devenir obsessionnelle... Prendre le parti d'en rire, c'est aussi accepter d'éloigner les fantômes, d'apprioyer cette peur pour s'en libérer enfin... Il n'en garde qu'un souvenir : un homme en manteau sombre dans le panier à salade, puis dans le hall de la clinique à la suite de l'accident bénéfique, sachant que Solière est l'une des incarnations d'un père exerçant une force de répression sur le fils. Après l'accident et une fois revenu à la conscience, il pourra enfin neutraliser l'influence négative. Il n'a plus peur de rien. Ce nouveau statut du narrateur nous ramène encore une fois à la scène de la clôture du roman, ce passage a du significatif par rapport à celui des *Boulevards de ceinture*. Dans ce dernier, le narrateur se trouve confronté à la prison, à la nuit ténébreuse et au panier à salade et donc à un sentiment de profonde humiliation, une condamnation à l'impuissance et l'injustice :

³²³ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 166.

³²⁴ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 177.

³²⁵ Ibid., p. 20.

Il vous Gifle

– Vous [le narrateur s'adresse à son père] êtes debout, en chemise. Livide. Et je m'aperçois que depuis le début vous avez vieilli de trente ans³²⁶.

Il se trouve au fond du hall, près de l'ascenseur. Il pourrait appuyer sur le bouton pour monter sans être vu. Poussé par amour et sans doute par la compassion, son devoir de fils pour son père, il se dirige vers les policiers et s'approche du type en gabardine qui donne une gifle à son père. Il lui dit : « C'EST MON PERE³²⁷ ». Par revanche, dans *Accident nocturne*, il se trouve en compagnie de Jacqueline Beausargent qui chuchote : « sa main s'est posée sur mon épaule et elle m'a chuchoté un mot à l'oreille. La minuterie s'éteinte, il ne restait plus au-dessus de nous qu'une lumière de veilleuse³²⁸ ».

Cette scène finale dans le roman le détourne d'une certaine façon de la quête identitaire originelle vers celle de son propre passé. Ainsi, le narrateur modianesque tente souvent d'établir une complicité bien qu'éphémère à travers la rencontre avec la femme. Plongé dans une scène définitive intimiste, on dirait que Modiano invite là son narrateur et ses lecteurs à entrer dans une vie “nouvelle”, loin des spots du passé et ses fantômes... Le lieu du rencontre a une signification particulière comme l'appartement de celui qui empêche une telle rencontre au début du roman : une terrasse et une vue sur tout Paris dans un temps où le narrateur laisse derrière lui toutes les préoccupations du passé et ses confusions. Il transgresse ainsi l'interdit imposé par celui qui devient à son tour un objet de transgression. C'est là que le nouveau statut du narrateur réalise une véritable rupture par rapport aux précédents romans : « J'avais marché depuis des mois et des mois dans un tel froid et un tel brouillard que je ne savais plus si le voile se déchirerait un jour³²⁹ ». Enfin, en dépit du néant de son origine, il remporte une victoire car c'est la première fois pour lui que le voile se déchire et s'ouvre sur un nouvel horizon.

³²⁶ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 181.

³²⁷ Ibid., p. 181. et voir aussi les pages, 79 et 170. Cette sorte des énoncés révèle à la fois l'affection et le devoir morale du fils à l'égard de son père dans le roman.

³²⁸ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 178.

³²⁹ Ibid., p153.

Conclusion

Tous les romans de Patrick Modiano mettent en scène l'échec du projet d'une quête identitaire à travers les origines. En effectuant ce travail de défrichement, de mise à jour, en collant à des êtres fantomatiques dont ils ne savent que peu de choses, les héros de Modiano sont renvoyés à eux-mêmes, engendrés par un père énigmatique qui, comme eux, est un déraciné, le plus souvent expatrié, un individu sans assises égaré dans une période trouble : celle de l'Occupation et son prolongement. La figure paternelle offre ainsi au fils angoissé comme seules garanties l'incertitude, le malaise et un sentiment irréductible de vide, des ressentis qui expliquent l'échec, à certain égards.

Tout cela met en échec toute tentative d'identification à un père immatérialisable, insaisissable, ouvrant une blessure, voire donnant à voir la béance de ce fils obligé de se tricoter une histoire avec des miettes, des bribes, de vagues propos échangés, des paroles saisies à la volée...mais sans certitude aucune quand à leur validité.

Par ailleurs, toutes ces figures paternelles trop absentes, mystérieusement disparues en voyage d'affaires contribuent à mettre en échec tout projet d'enracinement. Ainsi, toutes les tentatives de Serge Alexandre dans *Les Boulevards de ceinture* de rester avec son père jusqu'à la fin dans l'intention de se créer une identité à travers lui se révèlent dérisoires. Tous les deux ne peuvent échapper à leur impuissance vis-à-vis de l'Histoire qui les réduit à un statut de clown. Ce statut de clown est déjà évoqué dans *La Place de l'étoile* pour désigner Schlemilovitch et son père au cours de leur rencontre : « les deux clowns parodient alors un interrogatoire, leur numéro favori³³⁰ ».

Au lieu d'être un projet d'enracinement, cette rencontre confirme au fils l'impossibilité de la quête à travers le statut du père expatrié. Ainsi, le père déraciné ne peut que léguer son statut de marginal à son fils.

Modiano met en évidence l'échec de quête des origines dans sa première trilogie, à travers l'extrême vulnérabilité du père et surtout son aspect insaisissable, évanescence, brouillé. Et au-delà de l'image qu'incarne le père d'être de nulle part et victime impuissant, l'écrivain parvient, dans *Livret de famille*, à exprimer un autre aspect de cet échec à travers la conversation entre les deux. Elle se caractérise par l'impossibilité de dire grand-chose. Cette

³³⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, p. 75.

conversation stérile met en évidence l'impuissance d'établir un vrai contact entre le père et son fils : « nous aurions dû parler, mais nous n'avons pas grand-chose à nous dire. De temps en temps, mon père ouvrait la bouche et attrapait au vol une pastille qu'il avait lancée en l'air d'une pichenette de l'index³³¹ ».

Pour rendre ce silence plus sensible entre le père et son fils qui l'accompagne en voyage en Sologne, Modiano exploite l'organisation de ce dialogue à travers le blanc de la page et les points de suspension :

- Dommage que nous n'ayons pas trouvé une paire de bottes à ta taille, dit pensivement mon père en levant la tête de son dossier
- ...
- Mais Reynolde t'en prêtera.
- ...
- Et le pantalon de cheval ? Tu crois qu'il t'ira bien ?
- Oui, papa³³².

Si Modiano exploite techniquement les possibilités que son univers lui permet de mettre en évidence ces silences dans *Livret de famille*, il les emploie thématiquement et d'une manière assez explicite dans *Remise de peine*, pour exprimer l'impuissance du père à transmettre l'expérience du vécu à son fils angoissé, le condamnant à l'ignorance de ses origines :

Oui, quelqu'un a sorti mon père du "trou" selon l'expression qu'il avait employé lui-même un soir de mes quinze ans où j'étais seul avec lui et où il se laissait aller jusqu'au bord des confidences. J'ai senti, ce soir-là, qu'il aurait voulu me transmettre son expérience des choses troubles et douloureuses de la vie, mais qu'il n'y avait pas de mots pour cela³³³.

Pas de réponse aux questions pour élucider les circonstances qui entourent le père miraculeusement tiré du trou de la mort. Modiano entre dans cette quête d'un père qui se trouve constamment voué à lui échapper... Or qui est-on, quand on ne peut accéder à son histoire ? Quand nos pères ne parlent pas ? Non pas qu'ils se taisent délibérément, mais ils ne peuvent dire de peur d'être jugés, voire échappent à leur destinée qui se construit à travers celle des descendants. Ainsi, Modiano ne serait-il pas le fruit, ce produit de l'Histoire indicible parce qu'elle tue une génération. La génération de ceux qui ont péri assassinés ou moins glorieusement ont survécu en rompant avec leur lignée... Aussi, comment choisir entre

³³¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 59.

³³² Ibid., p. 59.

³³³ Ibid., p. 117.

ces deux impossibles : trahir ou périr, l'un ou l'autre au final n'ayant de finalité autre que de survivre.

À travers l'archétype de la figure paternelle que conçoit Modiano, on se rend vite compte que

Le père qu'il représente est un père pour ainsi dire post-freudien, qui n'incarne plus ni l'ordre, ni l'autorité, ni même le principe d'identité, une figure trop floue et trop insubstantielle pour être un modèle de conduite ou une incitation à la révolte³³⁴.

Chez le dernier Modiano, le narrateur a changé de stratégie, surtout dans *Accident nocturne* pour ne pas poursuivre l'ombre d'un père insaisissable. Il tente de sortir de désordres du passé de son père fantomatique – à cause duquel, la police le conduit à la prison dans *Les Boulevards de ceinture*³³⁵ – pour chercher un bonheur même éphémère avec Jacqueline Beausergent. La dernière scène du roman met en évidence cette ambiance : « elle m'a dit encore une fois qu'il y avait une grande terrasse et une vue sur tout Paris. L'ascenseur montait lentement. Sa main s'est posée sur mon épaule et elle m'a chuchoté un mot à l'oreille. La minuterie s'était éteinte, il ne restait plus au-dessus de nous qu'une lumière de veilleuse³³⁶ ».

³³⁴ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité écrire*, op. cit., p. 34.

³³⁵ Voir *Les Boulevards de ceinture*, juste avant l'épilogue cette scène met la différence entre l'évolution des narrateurs par rapport à la quête identitaire par les biais des origines : « Aux virages, nous nous cognons l'un contre l'autre, mais je vous distingue à peine. Qui êtes-vous ? J'ai beau vous avoir suivi pendant des jours et des jours, je ne sais rien de vous. Une silhouette devinée sous la veilleuse. Tout à l'heure, quand nous montions dans le car, ils nous ont tabassés un peu. Ça doit nous faire de drôles de têtes. Comme ces deux clowns, jadis, à Médrano », p. 182.

³³⁶ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 178.

Chapitre III

La quête au prisme de la mémoire

Il semble nécessaire dans notre propos de présenter la quête identitaire par rapport à la mémoire qui fait partie de l'identité. Être sans mémoire est inéluctablement être sans identité. Nous allons voir comment cette recherche se réalise à travers la mémoire pour rappeler que celle-ci joue un rôle considérable dans l'œuvre modianesque. Comment cette mémoire fait-elle le tissu des textes modianesque ?

Il nous paraît aussi important de suivre les traces du processus mémoriel en essayant de savoir s'il y a un rapprochement entre la mémoire et l'écriture.

À la fin, nous tâcherons de démontrer comment Modiano va à l'encontre de Proust chez qui le fonctionnement de la mémoire repose sur un acte involontaire. Cet appel à la mémoire qui apparaît dans les textes modianesques constitue la matière même de la narration.

Pour ne pas risquer de tomber dans les pièges du débat politique, nous nous proposons de nous concentrer sur le rôle primordial de la mémoire et ses manifestations dans la création d'une identité narrative plutôt que sur les conditions qui favorisent l'émergence de la mémoire juive au cours des dernières années.

Telles sont les problématiques auxquelles nous essaierons de répondre dans ce chapitre

1. L'édification d'une mémoire

Ainsi que Baptiste Roux l'a signalé dans son ouvrage critique consacré à l'œuvre de Patrick Modiano³³⁷, l'édification d'une mémoire est considérée comme l'un des traits principaux de l'œuvre à travers la présentation des événements. Ces derniers apparaissent comme inscrits dans le souvenir, au moment même où ils surviennent, comme s'ils n'avaient jamais cessé de faire corps avec celui-ci. Le temps, la logique ou les rapports avec les autres ne paraissent pas exister par eux-mêmes mais uniquement grâce à la façon dont ils s'inscrivent dans le processus de réminiscences. Ainsi, son univers romanesque semble s'ancrer dans le travail de la mémoire.

Le recours à la mémoire constitue un moyen efficace pour une œuvre qui trouve sa pleine justification dans un questionnement permanent du passé dont sert l'acte d'écrire chez Modiano. « Car c'est la mémoire qui a fait l'homme. Il commence sa vie comme un enfant freudien ; frappé en apparence d'amnésie, il a refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures. Il grandit comme un jeune bergsonien : sa mémoire sert à l'action, elle est toute pratique et tournée vers l'avenir³³⁸ » pour actualiser un passé, pour raconter des histoires, pour se forger une identité. Sous la rubrique de la mémoire, *Le Petit Robert* donne cette définition : la mémoire est la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé. Autrement dit, la mémoire, comme l'a montrée Sigmund Freud, « n'est pas un simple musée, mais un foyer actif qui actualise le passé et le met au goût de jour ; elle est une industrie qui reprend les récits et les événements du passé³³⁹ » selon les besoins du présent, d'où sa fertilité dans la création littéraire. C'est la raison pour laquelle elle n'est pas une reproduction fidèle du passé mais composition, imagination et création, c'est-à-dire une élaboration rétrospective du passé. Dans le même sens, « l'écriture est un phénomène de mémoire³⁴⁰ » un peu comme dans le rêve. C'est à travers la fonction de la mémoire que l'homme peut se reconnaître en tant qu'être unique qui a existé et continue d'exister. C'est elle, qui unifie la personnalité :

³³⁷ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation*, op. cit., p. 208.

³³⁸ Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard,[1999], coll. « Folio/Essais », 2004, p. 9.

³³⁹ David Ngamassu, « Quête identitaire et écriture de la mémoire dans le roman de Patrick Modiano », in *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda & Sélim K. Gbanou, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 103.

³⁴⁰ Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 129.

J’assiste avec plaisir, écrit Nabokov à l’exploit suprême de la mémoire, à cet usage magistral qu’elle fait des harmonies innées lorsqu’elle rassemble au bercail les tonalités interrompues et errantes du passé³⁴¹.

Selon Nabokov, on retrouve à travers la cacophonie d’accords une permanence, quand il embrasse le passé d’un regard rétrospectif. On peut aussi retrouver à l’œuvre cette fameuse cacophonie chez notre auteur qui campe des personnages insaisissables fantomatiques etc.

L’une des particularités de l’œuvre de Modiano réside dans l’intelligence de l’écriture rétrospective qui se fonde sur les réminiscences que Socrate semble considérer comme un savoir-faire, en affirmant que « le savoir est réminiscence³⁴² ». On retrouve ici la madeleine de Proust dont la saveur ramène à l’auteur tout un pan de sa mémoire... Modiano ne chercherait-il pas à convoquer son passé à son souvenir dans l’utilisation de ses procédés littéraires spécifiques ?

L’auteur ne se contente pas de présenter des événements du passé. Il favorise également l’écriture de la mémoire pour se reconnaître. Car, « phénoménologiquement, la mémoire exprime une de nos possibilités d’être au monde³⁴³ ». Il fait y toujours appel, qu’il s’agisse de la mémoire individuelle ou collective ou de la mémoire de la littérature. Selon Paul Ricœur, si l’on se souvient « on ne se souvient pas seulement de soi, voyant, éprouvant, apprenant, mais des situations mondaines dans lesquelles on a vu, éprouvé, appris³⁴⁴ ».

Memory lane, publié en 1981 l’un de ses livres qui affirme l’importance de la mémoire, est considéré comme « un travail sur le souvenir³⁴⁵ » qui demeure assez net dans l’esprit du narrateur. *Memory lane* raconte l’histoire d’un groupe qui pousse le narrateur à se demander par quelle mystérieuse alchimie se forme un petit groupe qu’il fréquentait au cours des années soixante : « le petit groupe que j’eus le loisir d’observer à vingt ans je n’en étais pas un membre effectif. Je l’ai côtoyé et cela m’a suffi pour en garder un souvenir assez net³⁴⁶ ».

³⁴¹ V. Nabokov, *Autres rivages*, Gallimard, « Folio », p. 218, cité par Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 11.

³⁴² *Ibid.*, p. 19.

³⁴³ Jean-G. Filloux, *La Mémoire*, Paris, PUF, [1949], coll. « Que sais-je ? », 1960, p. 8.

³⁴⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 44.

³⁴⁵ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l’œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2000, p. 62.

³⁴⁶ Patrick Modiano, *Memory lane*, dessins de Pierre Le-Tan, Paris, Hachette, [1981], 1983, p. 9.

Livret de famille, son roman à caractère autobiographique est considéré comme une «véritable entreprise de reconstitution de l'histoire mystérieuse de la famille du scripteur/narrateur³⁴⁷ ». Il s'ouvre sur un vers de René Char : « Vivre, c'est s'obstiner àachever un souvenir » qui met en relief le projet et les motivations essentielles du narrateur pour lequel vivre/écrire consiste à reconstituer minutieusement son passé, afin de mettre sous certain éclairage les zones d'ombre de sa vie, de répondre avec une manière aussi précise que possible aux questions qu'il se pose quant à ses origines. Quant à *Quartier perdu*, son roman paru en 1984, il prolonge le présent pour permettre au passé d'émerger en la personne du narrateur qui choisit de s'attarder singulièrement pour retrouver ses souvenirs que le Paris de sa jeunesse lui évoque :

J'y reste encore une quinzaine de jours, le temps d'écrire sur toutes les choses que Paris évoque pour moi et qui sont mes débuts dans la vie³⁴⁸.

C'est la mémoire qui est à l'origine de l'acte d'écrire dans *Quartier perdu*. Toutefois, le narrateur qui a succombé à la tentation de la mémoire décide à la fin du roman de tout effacer pour échapper à un passé malfaiteur : « moi aussi, à partir d'aujourd'hui je ne veux plus me souvenir de rien³⁴⁹ ». Et dans *L'Horizon*, le narrateur extradiégetique met en relief le mécanisme de surgissement du souvenir chez l'un des personnages principaux dont la mémoire est sans défaillance aucune :

Ni l'un ni l'autre n'avaient de stylo ou de papier pour écrire cette adresse, mais Bosmans la rassura : il n'oubliait jamais le nom des rues et les numéros des immeubles. C'était sa manière à lui de lutter contre l'indifférence et l'anonymat des villes, et peut-être aussi contre les incertitudes de la vie³⁵⁰.

Pour cette raison la mémoire chez Modiano jouit d'un rôle primordial dans tous ses romans de sorte qu'elle se soit facilement classée selon son contenu. Ses romans passent de la mémoire empoisonnée dans *Livret de famille* à la mémoire créative dans *Quartier perdu*, alors que son roman *Rue des boutiques obscures* aborde un narrateur frappé d'amnésie. En raison de sa place essentielle dans son œuvre, Modiano donne à la mémoire une forme nébuleuse en mesurant sa capacité d'évoquer même partiellement son paysage naturel : l'Occupation. Elle

³⁴⁷ Daniel B. Perramond, « *Livret de famille* (1977) de Patrick Modiano : grandeur et misère de la mémoire », in *The French Review*, Vol 66, n°1 octobre 1992, p. 69.

³⁴⁸ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 89.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

³⁵⁰ Patrick Modiano, *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 28.

subit pourtant l'érosion du temps et se trouve rongée par l'acide, cette part té,nébreuse qui semble ne jamais pouvoir gagner la pleine lumière. Cette part est condamnée à rester dans l'ombre, l'incomplétude, les ténèbres que sont le silence de ceux qui savent mais ne parleront pas, rejetant à l'inexistence ceux qui furent. Ainsi, tout l'acte de l'écriture chez Modiano repose sur la mémoire pour se dévoiler pour se questionner sur sa situation actuelle, sur sa posture même d'écrivain, sur ce qui a été le rôle qui lui est dévolu.

1. 1. Vers une mémoire volontaire

C'est la mémoire³⁵¹ chez Modiano qui commande le choix des éléments de la création littéraire. Les défaillances, les limites du souvenir, la lutte permanente du romancier pour élucider le passé et atteindre ainsi à la connaissance de soi constituent les thèmes essentiels de l'œuvre romanesque de l'auteur. Cette lecture s'applique à l'œuvre en général, en particulier à son roman *Rue des boutiques obscures*. On sait que la mémoire a un rôle fondamental dans la conquête de soi. Le lecteur se rend compte de son ampleur paradoxale chez Modiano. D'une part, l'œuvre tout entière sort de la mémoire de l'écrivain, d'autre part, aucun protagoniste ne conquiert son soi hors de l'écriture. Il est sans cesse confronté aux carences de cette mémoire condamnée souvent à un vide incurable. Si Diderot note le pouvoir de la mémoire « de ressusciter tout un passé à partir d'un détail³⁵² » et Proust compte sur la mémoire involontaire pour retrouver son temps perdu, il serait intéressant de se demander ce qu'elle suscite chez le narrateur amnésique de Modiano qui tente de capter des traces mnésiques. Est-il en mesure de reconstituer son passé afin de rétablir les liens brisés entre ce qu'il était et ce qu'il est ? En quoi consistent les démarches adoptées pour réaliser un tel miracle après que Guy Roland soit frappé d'amnésie ? On tentera de mettre en relief en quoi consiste la différence entre le processus mémoriel où les souvenirs surgissent chez Modiano et celui du roman de Proust qui édifie ce qu'on appelle la mémoire involontaire. Cet appel au processus mémoriel montre bien le mécanisme adopté par Modiano qui avoue dans son récit autobiographique, *Un pedigree*, le vol des certains livres chez des particuliers ou dans des bibliothèques. Parmi les livres volés, il cite le vol d'un exemplaire du premier tirage de *Du côté de chez Swann*. Il déclare avoir

³⁵¹ Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *Les Nouveaux cahiers*, n°80, printemps 1980, p. 42.

³⁵² Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 43.

vendu le livre par manque d'argent, pour ajouter aussitôt : « à partir du moment où j'ai commencé à écrire, je n'ai plus commis le moindre larcin³⁵³ ». Wolfram Nitsch constate que le lecteur de ses romans publiés depuis, peut nuancer cet aveu tardif et constater « qu'au vol littéral du premier volume de la *Recherche* s'est substitué un emprunt littéraire permanent³⁵⁴ ».

Modiano se réfère toujours à Proust dans *La Place de l'étoile*, jusqu'à passer maître dans l'art du clin d'œil à l'histoire littéraire. À partir de *La Ronde de nuit*, la mention explicite à l'auteur de la *Recherche* se change en sous-entendus. Wolfram Nitsch montre que l'œuvre de Proust « ne l'intéresse pas seulement en tant que roman moderne de la mémoire, dont le narrateur et protagoniste essaie de reconstruire un temps perdu quoi que vécu par lui-même³⁵⁵ ».

Alors en quoi consiste l'intérêt qu'a Modiano pour l'œuvre de Proust ? L'œuvre de ce dernier l'intéresse également et avant tout car, à l'instar de la psychologie post-romantique, elle met la mémoire sous le signe de la technique moderne en la comparant à des médias comme la photographie, le stéréoscope ou la télégraphie. Cette préférence pour le côté médiologique de Proust se manifeste incontestablement dans *Rue des boutiques obscures*. Un roman dans lequel Modiano reprend tout en changeant des métaphores techniques utilisées par Proust pour indiquer le travail de la mémoire volontaire et involontaire. Les démarches que Modiano emploie systématiquement excluent définitivement tout ce qui évoque encore chez Proust la puissance d'un souvenir immédiat et total. Car, Modiano met en scène une mémoire étroitement liée à une « technique policière d'investigation et qui ne dépasse jamais un passé incertain et inquiétant, même si elle fait voir l'éclat d'une belle époque révolue³⁵⁶ ».

Il est utile d'exposer, d'abord, en quoi consiste la méthode proustienne de la perception sensorielle de l'univers dans *À la recherche du temps perdu*, pour mieux saisir le fonctionnement mémoriel chez Modiano. On sait que le roman de Proust est celui de la naissance d'un écrivain. C'est le roman du roman, dans lequel la vie quotidienne se change en expérience artistique. À travers cette dernière, Marcel, le narrateur proustien récupère, son passé égaré à la différence de Modiano qui doit en faire le deuil car irrémédiablement perdu,

³⁵³ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 118.

³⁵⁴ Wolfram Nitsch, « Le passé capté, mémoire et technique chez Patrick Modiano », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 373.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 373.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 373.

inaccessible. Le contact immédiat avec son passé se fait par un acte de mémoire involontaire. Le narrateur proustien a l'occasion inattendue de voir surgir avec une précision extraordinaire un passé qu'il croit définitivement disparu en dépit des efforts de la mémoire volontaire. Ce phénomène de surgissement se passe un jour d'hiver à Paris, lors d'un goûter où il éprouve un plaisir exquis à croquer un petit morceau de madeleine avec une gorgée de thé. Chez Proust, « le vecteur du souvenir involontaire [...] , est une impression physique, une odeur ou une saveur qui redonnent le monde dans toute son épaisseur sensorielle »³⁵⁷. Cette madeleine le replonge au cœur de sensations qu'il a déjà connues chez sa tante Léonie.³⁵⁸ Une tante que Schlemilovitch n'a jamais eue dans *La Place de l'étoile*. L'enfance de Marcel remonte en lui avec toutes les associations liées à cette époque-là. La ville de Combray surgit dans une mémoire involontaire où le temps révolu et le moment actuel se transforment en finalité à travers ce phénomène de la mémoire involontaire :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi³⁵⁹.

Quant à Guy Roland, il ne parvient pas à accomplir cette unité du temps puisqu'il n'a pas de mémoire. Ici, on est tout-à-fait d'accord avec Alan Morris qui considère la mémoire comme une des composantes majeures de l'identité dans l'œuvre de Modiano :

Celui qui n'a pas de mémoire n'a pas, pour ainsi dire, d'existence antérieure, et se trouve donc dépourvu d'une unité à travers le temps. Voilà exactement

³⁵⁷ Dominique Rabaté, « Poétique d'une quête : le temps indéfiniment perdu », in *Le Magazine littéraire*, n°490, octobre 2009, p. 80-81.

³⁵⁸ Cf. *La Place de l'étoile*, Modiano fait allusion à Proust à travers le souvenir de son narrateur Raphaël Schlemilovitch en évoquant son enfance à lui comme un apatride qui n'a ni tradition familiale ni souvenir d'enfance heureuse : « De quelle adolescence pouvais-je parler, moi, Raphaël Schlemilovitch, sinon de l'adolescence d'un misérable petit juif apatride ? Je ne serai ni Gérard de Nerval, ni François Mauriac, ni même Proust. Pas de Valois pour réchauffer mon âme, ni de Guyenne, ni de Combray. Aucune tante Léonie ». p. 57.

³⁵⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (821), 1954, p. 58-59.

le dilemme qui afflige le narrateur de *Rue des boutiques obscures*. Frappé d'une amnésie qui le détache du début de son histoire personnelle, Guy Roland ne sait plus qui il est³⁶⁰.

C'est ici que réside la différence entre les deux expériences du vécu pour capter le passé. Mais qu'est-ce qu'un passé que l'on peut retrouver ? Est-ce que le passé est une notion purement temporelle³⁶¹ ? Ora Avni met en scène ce qu'on entend par le passé :

Quand je dis mon passé, j'entends par là certaines choses qui me sont arrivées, dont je me souviens et que je peux évoquer avec plus ou moins de précision et de détails selon l'usage que j'entends en faire³⁶².

Le passé ne désigne pas une notion temporelle ou une catégorie associée à son surgissement dans l'esprit, mais plutôt un temps utile et utilisable pour intégrer le présent, l'instant. Ainsi, seuls les souvenirs "utiles" seraient convoqués pour éclairer le présent, d'autres étant relégués au complet oubli... À moins que comme chez Proust, un réveil toujours possible ne s'opère par le surgissement d'une sensation, une "sensorialité" oubliée.

Ce qui se présente, ce sont les éléments qui composent la mémoire. Car, « la mémoire n'est pas le passé, elle se vit au présent, parfois dans l'angoisse de l'avenir³⁶³ ». Notre passé s'étend donc sur une large étendue composée de tout ce qui nous arrive, depuis le moment de notre naissance. Il précède parfois la naissance comme chez le narrateur de *Livret de famille* :

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souviens de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne³⁶⁴.

Cette présence étrange du passé occupe le présent par le biais de la « mémoire qui empoisonne le sujet, le vouant à vivre dans un hors temps, renvoie aussi la collectivité au souvenir de ses propres troubles³⁶⁵ ».

³⁶⁰ Alan Morris, *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 14.

³⁶¹ Dans *L'Horizon* et surtout les premières trois pages, Modiano présente sa méthode pour capter un passé ainsi que le fonctionnement de la mémoire sous le signe du présent éternel qui accorde une dimension dynamique à la mémoire fragmentaire. Nous y reviendrons plus tard.

³⁶² Ora Avni, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano, op. cit.*, p. 27.

³⁶³ Pierre Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, La Découverte, [1991] coll. « Essais », 1995, p. 15.

³⁶⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille, op. cit.*, p. 116.

³⁶⁵ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *op. cit.*, in *Elseneur*, n°22, p. 102.

Notre passé recouvre donc les contenus surgissant : enfance, un thé pris en commun, des incidents, vacances, voyages, des rêves réalisés, rêves demeurant en suspens, années scolaires, projets ratés, parfums respirés, visages, couleurs, jardins, maisons d'enfance, rencontres fortuites, et faits historiques. Le passé se compose de tout cela « sauf le temps lui-même»³⁶⁶. Notre passé est également composé de toutes nos relations avec l'univers qui nous entoure. Il constitue un réseau qui nous relie à tout, aux noms, aux villes, aux lieux d'enfance, aux impressions des sensations qui émergent de nos souvenirs. Chez Modiano, même « les noms que l'on croit avoir oubliés, ou que l'on ne prononce pas de peur d'être ému, surgissent dans notre mémoire³⁶⁷ ». Elle nous relie à notre passé, à notre être profond caché dans les recoins les plus reculés d'un temps vivant et mouvant. Si l'on retrouve un certain passé, on ne le récupère jamais comme un temps ou comme des objets mais on récupère bien des impressions : « j'ai retrouvé la même sensation de bien-être que j'éprouvais vingt ans auparavant à la piscine du Pecq³⁶⁸ ». Tout cela passe à travers le fonctionnement de l'esprit et les sensations physiques qui s'y trouvent associées et sont en mesure de garder des traces ou des empreintes, indélébiles. La révélation et le souvenir sont des impressions qui trouvent en nous leur source. Néanmoins, le surgissement se fait grâce à un stimulus :

La fille brune avec la cicatrice, qui se trouvait toujours à la même heure sur la ligne Porte d'Orléans / Porte-de-Clignancourt... Le plus souvent, c'était une rue, une station de métro, un café qui les aident à ressurgir du passé³⁶⁹.

Un point commun se manifeste entre Guy Roland et Marcel, le narrateur de Proust : l'un et l'autre se penchent sur leur passé. Une différence considérable cependant se signale au niveau de leur quête. Selon Katarzyna Thiel-Janczuk³⁷⁰ qui reprend à son compte le commentaire d'Ora Avni. Celle-ci constate que le « je » proustien repose sur la conviction de sa propre existence, qui a une légitimité historique et dont il peut alors atteindre les profondeurs par la pratique du solipsisme³⁷¹ :

³⁶⁶ Ora Avni, *D'un passé l'autre*, op. cit., p. 27.

³⁶⁷ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 45-45.

³⁶⁸ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 83.

³⁶⁹ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 19.

³⁷⁰Cf. Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, op.cit., p. 128.

³⁷¹ Théorie d'après laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même. Autrement dit, il s'agit de l'attitude ou doctrine de celui qui se sépare du monde et qui ramène toute réalité à celle de son « moi » individuel.

[...] même dans l'attente du rappel, la certitude au plus profond de lui-même de l'existence d[es] contenu [du passé] cautionne désormais [la] cohérence interne d [u] sujet et son intégrité psychologique [...], et cela alors même que tout dans son expérience immédiate et présente n'est que fragmentation et incohérence³⁷².

Par contre, le “je” modianesque, au même titre que ses protagonistes, n’ayant pas d’existence en dehors de l’écriture, il lui est impossible de créer son existence sur la certitude du passé. Chez Proust, c’est le point où le présent croise le passé par le biais de faits extérieurs qui favorise l’émergence d’une durée dans laquelle s’effacent les notions du temps. C’est un moment d’immortalité, hors de toutes catégories temporelles. Quant aux narrateurs de Modiano qui cherchent volontairement à évoquer un passé, ils en font une expérience douloureuse, qui ne leur permet pas d’aboutir et les constraint à l’abandon... Jamais ils ne parviennent à reconstituer l’ensemble et la mémoire se fait comme le vecteur d’une terrible hémorragie. Car, pour eux, il n’y a pas de complet rassemblement possible, sinon tout juste des fragments. Toutes leurs expériences marquent un divorce avec l’être qu’ils étaient, ou sont en train de devenir, un manque fondateur qui empêche de combler cette expérience de soi vivant. On essaie de voir si Guy Roland, le narrateur amnésique parviendrait à combler son vide identitaire s’il est capable d’établir le rapport entre les deux personnages qui coexistent en lui. La mémoire ou plutôt le défaut de mémoire est-il en mesure de cristalliser, à travers l’écho de son passé mêlé à celui des autres, son moi unique ?

³⁷²Ora Avni, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, op. cit., p. 31.

2. Le fonctionnement de la mémoire

2. 1. Théorie lyrique de la mémoire

Une lecture croisée de *Rue des boutiques obscures* (1978), de *Chien de printemps* (1993) et celle de *L'Horizon* (2010), peut mettre en relief le processus mémoriel chez Patrick Modiano. Ce processus se révèle sans détour dans le premier et se confirme dans le troisième en passant par ce que Paul Gellings appelle l'aspect concret chez Modiano qui rêve plutôt qu'il ne philosophie ; il décrit ou fabule. S'il lui arrive de réfléchir, il s'agit le plus souvent d'une réflexion ou d'une comparaison assez lyriques. Voici l'un des rares passages réflexifs, où il expose une sorte de théorie du fonctionnement mémoriel :

Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid. Pendant près de trente ans, je n'ai guère pensé à Jansen. Nos rencontres avaient eu lieu dans un laps de temps très court. Il a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992. Je n'ai jamais eu de nouvelles de lui et j'ignore s'il est mort ou vivant. Son souvenir était resté en hibernation et voilà qu'il resurgit au début de ce printemps de 1992³⁷³.

Selon Paul Gellings³⁷⁴, pour « théorique » que soit cette remarque, on sera plus frappé ici par le lyrisme de l'analogie plutôt que par le discours scientifique (« processus-analogue-hibernation »). Par ailleurs et en tout cas, aucun contexte n'affermi l'idée d'un Modiano abstrait ou théoricien. *L'Horizon*, son roman paru en 2010, expose également une observation concernant ce qu'on peut appeler chez lui, dans son œuvre romanesque, la reconstitution fragmentaire du passé par le biais de la mémoire chez son narrateur extradiégétique. Ce dernier croit que derrière les événements précis et les visages familiers, tout est devenu une matière sombre comme un royaume ténébreux. Cela rend l'émergence de certains souvenirs une tâche extrêmement difficile dans la reconstitution totale du passé. Le narrateur de Modiano tente, grâce à la mémoire de réactualiser un passé sans conquérir la pleine connaissance de soi. C'est cette idée de renouer les fils d'un passé incertain à travers le fonctionnement de la mémoire, qui nous intéresse dans *Rue des boutiques obscures*, un roman

³⁷³ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993, p. 17.

³⁷⁴ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 61.

s’offrant d’ailleurs à une lecture plurielle. Les critiques y ont trouvé les mêmes tendances de l’écrivain qui reprend son univers dont les thèmes sont déjà familiers : « mémoire de l’occupation, identité fragmentée, caractère fantomatique de l’existence³⁷⁵ ». Pour C. W. Nettelbeck et P. Hueston, c’était négliger l’apport particulier de *Rue des boutiques obscures* qui est très sensible tant sur le plan de l’anecdote que dans sa valeur symbolique. Au niveau de l’anecdote, le héros amnésique en quête de son identité fait immédiatement penser au Siegfried de Giraudoux et au *Voyageur sans bagages* : l’amnésie se rapporte à la guerre. Pour le premier, elle exprime une vision d’un rapprochement idéal franco-allemand tandis que, chez Anouilh, elle est une sorte de glissement vers la fantaisie pour se débarrasser du poids écrasant du passé. Chez Modiano, l’amnésie est plutôt un moyen pour faire revivre les souvenirs des autres. Ainsi, le narrateur amnésique tente de se retrouver lui-même au détour de souvenirs et de documents externes que lui procurent des témoins possibles de sa vie antérieure. Comment Guy Roland, ex-détective peut-il reconstituer un temps perdu, ou un présent bloqué par l’amnésie, dans le but de réparer son exil intérieur ? Mais pour sa part, Dominique Rabaté souligne que ce roman résume l’ensemble de l’œuvre modianesque en ce qui concerne la quête identitaire :

Alors que des débats douteux sont organisés sur « l’identité nationale », alors qu’on recherche à ranimer les idéologies nauséabondes de l’assignation aux origines ethniques, l’œuvre de Modiano, *mezza voce*, nous donne à ressentir la fragilité et la précarité essentielle du processus par lequel nous ne cessons de devenir peut-être nous-mêmes³⁷⁶.

2. 2. De l’investigation à la réminiscence

Si l’on suit les démarches d’investigation adoptées par le narrateur de *Rue des boutiques obscures* qui tente de capter son passé (jusqu’au chapitre XI (82-97), on se rend compte que Guy Roland ne parvient pas à se retrouver définitivement, à l’exception de vagues réminiscences qui lui reviennent à la mémoire. Tout lui est inaccessible, y compris les lieux de son enfance raison pour laquelle « un sentiment de désolation l’ [a] envahi : je me suis trouvé peut-être devant le château où j’avais vécu mon enfance. Depuis combien de temps

³⁷⁵ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d’identité*, op. cit., p. 93.

³⁷⁶ Dominique Rabaté, « Identification d’un homme sur *Rue des boutiques obscures* », op. cit., p. 129.

n'avais-je pas franchi ce seuil ?³⁷⁷ ». Par ailleurs, il a déjà éprouvé le même sentiment d'angoisse, au début de sa quête, lorsqu'il tente d'identifier un certain “Stioppa” dont le nom ne « figurait pas dans le Bottin de Paris³⁷⁸ ». En effet, ce sentiment de désolation ressenti par le narrateur reflète son angoisse provoquée par le divorce d'avec soi. À devoir cesser d'être lui-même, il éprouve une angoisse existentielle qui le met face à une rupture irrémédiable : qu'y a-t-il donc de si menaçant et si fragile à la fois, tout au fond de nous-mêmes, qui fait qu'en rien de temps, nous pouvons cesser d'être nous-mêmes ? Face à l'amnésie qui menace de lui faire perdre son identité, son angoisse le pousse vainement à une tentative d'arracher un aveu à ceux qu'il rencontre :

Cette bribe de phrases que je parvins à saisir me causa un vif découragement. J'étais au milieu d'un pont, la nuit, avec un homme que je ne connaissais pas, essayant de lui arracher des détails qui me renseigneraient sur mon propre compte et le bruit des métros m'empêchait de l'entendre³⁷⁹.

Tout empêche le narrateur de reconstituer un ensemble qui l'aiderait à renouer les fils brisés de son passé. Cependant, alors qu'il croit toujours possible ces rencontres susceptibles de le mener à l'aboutissement de sa quête, il se heurte à son dilemme qui fait qu'absolument personne ne le reconnaît. S'il finit par se souvenir de certains moments de son passé qui ne lui étaient pas accessibles ; il n'y parvient que grâce à une série « d'investigation policière³⁸⁰ » qui coïncide avec le début du roman : « moi, je suis sur une piste, une piste de mon passé», (RBO, 14) « J'ai toujours cru qu'un jour vous retrouveriez votre passé », (RBO, 15). Ainsi, le narrateur « prend racine dans l'espace psychique des autres personnages³⁸¹ ». Le processus de sa quête fait exister le barman Paul Sonachitzé et son ami restaurateur Jean Heurteur, (chapitre II), le vieux Russe Stioppa de Djagoriew, (chapitre IV, 38-50), le pianiste Waldo Blunt, ex-mari de Gay Orlow (chapitre VII, 55-70), le chroniqueur gastronomique Claude Howard, (chapitre X, 76-81), le gardien Robert Brun, appelé Bob,(chapitre XI, 82-97), la courtière Hélène Pilgram, (chapitre XV, 107-125), le patron du café et le photographe

³⁷⁷ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 83.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

³⁸⁰ Wolfram Nitsch « Le passé capté mémoire et technique chez Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 375.

³⁸¹ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 94.

Mansoure, (XVII, 126-133), le jockey André Wildmer, (chapitre XXXIII, 186-197), et Bob Besson³⁸² le passeur avec tous les personnages secondaires à Megève.

Tout au long de son itinéraire, chacune de ses rencontres structure le chemin de quête. Sa rencontre avec le barman et le restaurateur qui ont de la mémoire, le met sur une piste :

À partir de ce moment, ils ont paru se désintéresser tout-à-fait de Stioppa et de mon passé. Mais cela n'avait aucune importance, puisque je tenais enfin une piste³⁸³.

Stioppa est une personne que le narrateur doit trouver ; il constitue à ce stade de quête une piste importante. Modiano se sert donc du hasard afin de donner lieu à des rencontres possibles³⁸⁴. Par ailleurs, la technique moderne dont le narrateur use tout au long de son enquête et les gens qu'il rencontre selon Wolfram Nitsch, le conduisent à mener une investigation policière dont il est à la fois le sujet et l'objet³⁸⁵. Grâce à leur aide, il repère et

³⁸² Cf. *Rue des boutiques obscures*. En effet, Modiano désigne parfois deux personnes par un seul nom ou vice versa, ce qui attire notre attention dans l'ouvrage critique *Pièces d'identité*, qui est très important et considéré comme ouvrage fondateur sur l'œuvre de Modiano à certains égards, dans lequel les deux critiques ont confondu le prénom de jardinier que Freddie l'appelle Bob – Comment vous appelez-vous ? Lui demandai-je. – Robert. – Freddie vous appelait comment ? – Sa grand-mère m'appelait Bob. Elle était américaine. Freddie aussi m'appelait Bob. Ce prénom de Bob ne m'évoquait rien », (88) avec le nom de Bob Besson qui désigne un autre personnage qui se trouve à Megève avec un certain Oleg de Wrédé. Cet extrait met sous un certain éclairage la confusion au niveau des noms. « Ce furent Kyril et sa femme qui amenèrent un soir, au chalet, Bob Besson et un certain Oleg de Wrédé. Besson était moniteur de ski et avait eu, pour clients, des célébrités. p. 226.

³⁸³ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 27.

³⁸⁴ Cf. Dans *Rue des boutiques obscures* le narrateur veut s'accrocher au fil conducteur pour réaliser son but. Ainsi, il leur dit qu'il connaît ce Stioppa et par conséquent Heurteur croit que le narrateur appartient à la même bande: « Une sacrée joyeuse bande, hein, Paul ? ... – Oh... ! Ils ont tous disparu, a dit Sonachitzé d'une voix lugubre. Sauf vous, monsieur... », (25-26). À ce moment-là, le hasard constitue un élément nécessaire à déclencher la quête car selon Heurteur, il y a parfois des coïncidences : « Enfin, il me tendit le journal en me désignant l'annonce suivante : « On nous prie d'annoncer le décès de Marie de Resen, survenu le 25 octobre dans sa quatre-vingt-douzième année. « De la part de sa fille, de son fils, de ses petits-fils, neveux et petits-neveux. « Et de la part de ses amis Georges Sacher et Stioppa de Djagoriew », (25-26). Et encore dans le chapitre (XXXIII) consacré à sa rencontre qui s'était produite par hasard dans le bar-épicerie-dégustations qui se trouvait avenue Niel, juste en face de l'agence, un homme s'avance vers le narrateur amnésique : « Son visage devient très pâle. Il me fixait bouche bée, les yeux exorbités. Il s'arrêta devant ma table. / – Pedro... Il palpa l'étoffe de ma veste, à hauteur du biceps. / – Pedro, c'est toi ? J'hésitais à lui répondre. Il parut décontenancé. / – Excusez-moi, dit-il. Vous n'êtes pas Pedro McEvoy ? – Si, lui dis-je brusquement. Pourquoi ? / – Pedro, tu ... tu ne me reconnais pas ? / – Non. / Il était assis en face de moi. – Pedro... Je suis... André Wildmer. (p. 186-187)

³⁸⁵ Cf. Dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur amnésique pose la même question aux personnages rencontrés au cours de sa quête-enquête : sa quête a pour objet de se reconnaître et son enquête porte sur les personnages qui l'aident à résoudre son énigme, représentée par Hutte son patron qui le conseille de voir monsieur Paul Sonachitzé. Ce dernier a recours à Jean Heurteur qui parvient à se souvenir d'un groupe dont le narrateur fait partie. Le narrateur, grâce à la photo que lui donne le russe, pose tristement à ceux qu'il rencontre la même question : «– Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ? (p. 45), et encore « Je sortis de ma poche la photo de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé et lui désignant l'homme brun qui me ressemblait. / –

revêt, l'une après l'autre, deux identités différentes qui le constituent sous forme d'énigme. Au cours de sa rencontre avec l'ex-mari de Gay Orlow, le narrateur, pour sortir du néant et pour cesser d'être flottant, s'identifie à un certain Freddie Howard de Luz. Ce dernier est le confident de l'acteur John Gilbert. Guy Roland croit vaguement qu'« il y avait une chance pour que ce fût [s]on nom Howard de Luz. Oui, ces syllabes réveillaient quelque chose en [lui], quelque chose d'aussi fugitif qu'un reflet de lune sur un objet³⁸⁶. Mais il se rend compte suite à une série de vérifications et de consultations des bottins, que cet homme ne coïncide pas avec son moi passé³⁸⁷. Comme nous l'avons signalé, le processus de sa quête fait exister le jardinier. Ce dernier, malgré son échec à reconnaître le narrateur, lui permet, en sa qualité de détenteur de certains détails concernant la famille et les amis de Freddie, de croire fermement qu'il n'est plus Freddie, mais sinon son ami :

– Et ce type brun là, à côté de la Russe ?
Il se pencha un peu plus sur la photo et la scruta. Mon cœur battait.
– Mais oui... Je l'ai connu aussi... Attendez... Mais oui ... C'était un ami de Freddie,... Il venait ici avec Freddie, la Russe et une autre fille... Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça
– Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?
– Oui... Pourquoi pas ? me disait-il sans conviction³⁸⁸.

Le jardinier évoque beaucoup de souvenirs, de soirées et d'objets, se souvient même de la française qui lui reconnaît son talent de toujours gagner la partie du billard. Toutes ces preuves matérielles qui sont encore là ne parviennent pas à stimuler la mémoire du narrateur. Cependant, il pense à cette Française dont il ne réussit pas à se souvenir. Il est vrai que « tout était sous scellés » selon le jardinier qui prononce ses mots avec un regret. Son énoncé pourrait désigner le château qui servirait alors de métaphore à la mémoire murée du narrateur. L'inaccessibilité du passé est provoquée par l'impuissance à se libérer des souvenirs bloqués par l'amnésie du narrateur :

Vous ne connaissez pas ce type ? – Non. – Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ? (p. 79) et -Et ce type brun, là, à côté de la Russe ? – Mais oui... je l'ai connu aussi... Attendez... Mais oui ... C'était un ami de Freddie, ... Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça(p. 91). – Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble?

³⁸⁶ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 65.

³⁸⁷ Cf. Dans *Rue des boutiques obscures*, le chroniqueur dit au narrateur : – Il y avait très peu de Howard de Luz... Je crois que nous étions les seuls, papa et moi, avec Freddie et son grand-père... C'est une famille française de l'île Maurice, vous savez...(p. 78). En effet, ce renseignement permet au narrateur de comparer la personne qu'il croit être à son moi. Par ailleurs, le chroniqueur ne reconnaîtrait pas Freddie même s'il était en face de lui. Cependant, le narrateur lui-même n'est pas sûr à ce moment de son enquête qu'il est Howard de Luz : Je n'osais lui suggérer que Freddie Howard de Luz, c'était moi. Je ne possédais pas encore une preuve formelle de cela, mais je gardais bon espoir. p. 80.

³⁸⁸ Ibid., p. 91.

Moi, je ne pouvais m'empêcher de contempler ce grand escalier qu'il ne servait à rien de gravir puisque là-haut, tout était « sous scellés »³⁸⁹.

Une mémoire qui ne fonctionne pas est inutile comme l'escalier dans un bâtiment sous scellés. Cette comparaison fait penser directement à l'impuissance du narrateur amnésique à remonter le temps sans entraves. La mémoire trouée de Guy Roland est à l'encontre de celle de Jean dans *Voyage de noces*, qui établit un contact avec le passé d'Ingrid en remontant le temps facilement grâce aux lieux. Les lieux évoquent mieux le passé chez certains narrateurs dans l'œuvre de Patrick Modiano. Ainsi, le narrateur, sans mémoire, essaie vainement de capter les échos de leurs anciennes soirées. Son impasse est double : rien n'affleure à son souvenir et personne ne le reconnaît. C'est exactement cette situation qui l'afflige. Comment peut-il reconstituer sa mémoire à partir de souvenirs de personnes qu'il fréquentait jadis et qui ne peuvent le reconnaître à présent ?

Suite à la conversation avec le jardinier, il lui apparaît clairement qu'il ne s'appelle pas Freddie Howard de Luz. Il préfère s'identifier intuitivement à Pedro McEvoy, que le jardinier, à la fin du chapitre, lui révèle être le prénom de l'Américain du Sud :

Attendez...son prénom, c'était... Pedro...[...]. Je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes Pedro³⁹⁰.

Il pense à ce moment-là qu'il est possible d'être l'ami de Freddie. L'enveloppe dont le jardinier lui fait cadeau contient lettres, carte postales et photos. Tous ces éléments constituent une démarche importante dans son processus de quête :

En tournant par hasard la photo de la jeune femme aux cheveux clairs, je lis ceci, écrit à l'encre bleue, de la même écriture désordonnée que celle de la carte postale d'Amérique : PEDRO : ANJou15-28 (chapitre XII, p, 98-101).

La compétence professionnelle du narrateur en tant qu'un ancien détective joue, à ce stade, un rôle important dont le narrateur se sert pour rassembler les renseignements concernant l'adresse dans le bottin. Grâce à l'ancien numéro de téléphone, il se dirige donc vers l'appartement de Madame Hélène Pilgrame qu'il a partagé avec Denise Coudreuse un certain temps, avant de quitter Paris pour Megève. Mais le narrateur, dans le chapitre (XV,

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

³⁹⁰ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 97.

107-124) est encore dans l'incertitude de ce qui lui est arrivé à cette époque-là : il ne se souvient même pas de sa décision de quitter la France au cours de l'Occupation. Il ne s'en souvient qu'après coup : « oui, murmure Pedro... J'ai un moyen de passer au Portugal... Par la Suisse...³⁹¹ ». Cependant, la rencontre avec madame Hélène Pilgrame est cruciale à certains égards. D'une part, le narrateur commence à capter les ondes et les échos de son passé grâce au déclenchement des deux déclics bien qu'ils soient venus tard. D'autre part, il se met également à vérifier l'existence de cette femme appelée Denise. Ensuite, Madame Pilgrame est la seule personne qui a réussi à le reconnaître sous le nom de Pedro McEvoy et identifie sa compagne qui lui demeure inconnue tout au long de sa quête qui occupe toute la première moitié du roman :

– Votre ancien numéro n'était pas ANJou15-28 ?
Elle a foncé les sourcils.
– Si. Pourquoi ?
Elle a ouvert la porte. Elle était vêtue d'une robe de chambre d'homme en soie noire.
– Pourquoi me demandez-vous ça ?
– Parce que...J'ai habité ici...
Elle s'était avancé sur le palier et me dévisageait avec insistance. Elle a écarquillé les yeux
– Mais... vous êtes... monsieur... McEvoy ?
– Oui, lui dis-je à tout hasard
– Entrez³⁹².

Bien qu'il ait un passé certain temps avec sa compagne dans l'appartement que Madame Pilgrame leur (lui et Denise) a prêté, le narrateur a l'impression d'être dans un brouillard : « qui était cette Denise ? Avait-elle joué un rôle important dans ma vie ?³⁹³ ». Il ne reconnaît ni l'appartement ni les objets de Denise, ni le nom de Léon³⁹⁴, ni même ce qui leur est arrivé à Megève. « Tout cela ne m'évoquait aucun souvenir et pourtant ces dessins avaient dû m'être familiers quand je dormais dans ce lit mais rien n'accrochait mon regard³⁹⁵ ».

³⁹¹ *Ibid.*, p. 172.

³⁹² *Ibid.*, p. 108.

³⁹³ *Ibid.*, p. 111.

³⁹⁴ Cf. *Rue des boutiques obscures* le chapitre (XXXVII, p. 208-231), où certains événements lui reviennent, par bribes, en mémoire, le narrateur essaie de combler le vide ; il se met à se souvenir de ce qui lui était inaccessible. S'il capte une partie de son passé, il demeure toujours dans l'incertitude de son identité et son nom. Car, même le Jockey ne connaît pas son véritable nom. Une seule personne peut lui révéler la vérité de son nom selon le Jockey qui est Freddie. Ce dernier était son ami d'enfance vers lequel il se dirige, il est mort avant que ce dernier résolve l'ultime étape de son processus d'enquête.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

Grâce aux documents³⁹⁶ officiels et à la dernière lettre écrite par Denise et adressée à Hélène, il est probable que le narrateur aurait vécu avec Denise Coudreuse jusqu'en hiver 1943, quand il aurait tenté clandestinement de regagner avec elle la Suisse. Cependant, même cette autre identité plus probable s'avère finalement hypothétique. Selon l'acte de mariage daté du 3 avril 1939, Denise s'est mariée à un nommé Jimmy Pedro Stern, un courtier grec originaire de Salonique, disparu un an après le mariage³⁹⁷. Pour vérifier si c'est la même personne que Pedro McEvoy, Guy Roland tente de rencontrer Freddie Howard de Luz qui représente le seul espoir dans son processus de quête. Il arrive peu après la disparition de celui-ci de sorte qu'il ne lui reste plus comme « une dernière démarche³⁹⁸ », qu'à se rendre à l'ancienne adresse romaine de Stern : 2 rue des boutiques Obscures. En effet, cette adresse citée dans le titre du roman laisse à penser que l'investigation n'aboutira à rien de définitif, « qu'elle n'abolira pas l'obscurité et l'ambiguïté foncière des renseignements préalables³⁹⁹ ». À la fin de son enquête, Guy Roland semble seulement sur le point de retrouver un pas de son passé car il « continuera de rechercher son identité⁴⁰⁰ » malgré le retour au titre renvoyant à une quête perpétuelle. Pour cette raison, le critique Dominique Rabaté considère le récit du narrateur amnésique comme « récit d'une quête lacunaire⁴⁰¹ ». Mêmes les échos captés juste au milieu du roman ne sont que de vagues réminiscences. Ils ressemblent à celles du héros proustien, mais ils ne sont que le fruit d'une longue série d'investigations policières

³⁹⁶ Cf. *Rue des boutiques obscures*, le narrateur découvre entre les pages un extrait des minutes des actes de naissance : « République française/ Préfecture du département de la Seine/ Extrait des minutes des actes de naissance du XIII^e arrondissement de Paris/ Année 1917/Le 21 décembre mille neuf cent dix-sept A quinze heures est née, quai d'Austerlitz 19, Denise Yvette Coudreuse, du sexe féminin, de Paul Coudreuse et Henriette Bogaerts de 1917, sans profession, domiciliés comme dessus/ Mariée le 3 avril 1939 à Paris (XVII) à Jimmy Pedro Stern. /Pour l'extrait conforme./Paris – le seize juin 1939 ». p. 117.

³⁹⁷ Cf. *Rue des boutiques obscures*, Pour obtenir des renseignements concernant les trois personnes, Denise, Stern, et McEvoy, le narrateur, suite au conseil de Hutte, s'adresse au service : « Dans l'intérêt des familles ». Ainsi, les trois chapitres sont consacrés successivement à leur fiche : (XXVIII, 177-178 à Denise), (chapitre XXIX, 179-180 à Stern, Jimmy Pedro) dans lequel on lit : La fiche de l'hôtel Lincoln portait la mention suivante : Nom : Stern, Jimmy, Pedro Adresse : Rue des boutiques Obscures, 2. Rome (Italie). Profession : courtier M. Jimmy Stern aurait disparu en 1940, et le (XXX, p. 182 à McEvoy, Pedro): « On nous a signalé qu'un M. Pedro McEvoy, sujet dominicain et travaillant à la légation dominicaine à Paris, était domicilié, en décembre 1940 Depuis on perd ses traces, Selon toutes vraisemblances, M Pedro McEvoy a quitté la France depuis la dernière guerre. Il peut s'agir d'un individu ayant usé d'un nom d'emprunt et de faux papiers, comme il était courant à l'époque. p. 181.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 251.

³⁹⁹ Wolfram Nitsch, « Le passé capté mémoire et technique chez Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 377.

⁴⁰⁰ Dervila Cooke, « Modiano et la flânerie », in *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 243.

⁴⁰¹ Dominique Rabaté, « Identification d'un homme sur *Rue des boutiques obscures* », *op. cit.*, p. 129.

À certain moments, l'investigation se double pourtant d'une remémoration du temps perdu. Tout comme le protagoniste proustien, Guy Roland fait l'expérience répétée d'un souvenir soudain qui le transporte directement dans l'histoire déjà lointaine de Pedro McEvoy. Mais si ces instants ressemblent à ceux de la mémoire involontaire, ils résultent toujours d'une mémoire volontaire. Car, ils se produisent seulement grâce à deux techniques modernes dont l'enquêteur ne peut se passer : la photographie et la téléphonie⁴⁰².

Si l'on revient aux premiers moments où le narrateur visite l'appartement de madame Hélène Pilgrame, on constate désormais une ressemblance entre l'ambiance de l'événement tragique du passé et le moment actuel : « le 10 bis est un immeuble étroit de quatre étages. De hautes fenêtres au premier. Un agent de police se tient en faction sur le trottoir d'en face⁴⁰³ ». Cette ressemblance constitue un stimulus extérieur qui éveille chez Guy Roland la même inquiétude que celle qu'il avait vécue sous l'Occupation. Tout cela est lié dans la mémoire du narrateur amnésique à une époque plus traumatisante ; celle de sa séparation avec Denise. Afin de réactualiser un souvenir, selon Jean Yves-Tadié, « il faut recourir bien souvent à des aides extérieures à nous-mêmes pour retrouver nos souvenirs ou même simplement pour les dater, pour les localiser dans le temps⁴⁰⁴ ». Par là, la rue déserte et sombre et l'agent de police constituent des éléments qui favorisent l'émergence des souvenirs liés au contexte historique précis, celui de l'Occupation qui coïncide avec la traque du juif dans l'œuvre de Modiano. Ainsi, Guy Roland ressent tout d'un coup une sorte d'inquiétude face à une vision qui va lui rappeler quelque chose. Alors, une sorte de déclic se produit en lui lorsqu'il se concentre sur sa vie passée. Cette dernière qui s'ouvre à son souvenir dans cette chambre provoque chez lui un sentiment d'inquiétude, une appréhension qu'il avait déjà connus :

Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule, me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familier. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste et sans même oser allumer une lampe⁴⁰⁵.

D'une part, le lieu évoque le passé, d'autre part, la rue qui fait partie de cet espace, est liée, dans l'univers fictif de Modiano, aux mauvais souvenirs lors de l'Occupation qu'il a dû occulter sans pouvoir vraiment oublier : “panier à salade”, “contrôle d'identité”, “enlèvement”

⁴⁰² Wolfram Nitsch, « Le passé capté : mémoire et technique chez Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 378.

⁴⁰³ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁰⁴ Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁰⁵ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, *op. cit.*, p. 122.

et “chasse à courre”. Cependant, « c'est par le biais des lieux, par leur fréquentation assidue, que le narrateur de Modiano entre en communication avec des êtres disparus⁴⁰⁶ ». Mais le narrateur de *Rue des boutiques obscures*, malgré ses efforts, ne se perçoit que marchant dans un Paris obscur comme s'il était détaché de l'être qu'il avait été, à la manière d'un revenant. Il est impuissant à renouer les fils brisés de son identité éclatée. Car, il ne sait pas qui il est exactement ni à quelle époque remontent ses souvenances. Du temps où il s'appelait Pedro McEvoy ou Jimmy Stern Pedro ? C'est la raison pour laquelle Dominique Rabaté constate que le roman ne fabrique pas une image parfaite des pièces du puzzle qu'il a assemblées. Et si le héros du récit, mené à la première personne, reconquiert bien un moment trouble de son passé et réussit à se remémorer l'épisode traumatisque de son passé, cette mémoire volontaire reste partielle et discutable. Elle ne lève pas le soupçon plus radical porté sur le processus même de l'identification, processus qui conditionne en effet toute possibilité d'identité. Guy Roland croit après le deuxième déclic à la possibilité d'entendre l'écho de ceux qui avaient l'habitude de traverser les lieux qui depuis ont été désertés, le laissant “éclaté”, comme “évapore” :

C'est seulement quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisent et c'était moi⁴⁰⁷.

On constate que *Rue des boutiques obscures* commence par “je suis rien” et se termine par la disparition de celui chez qui le narrateur trouverait un certain éclaircissement sur son identité. La disparition du seul témoin qui permettrait à Guy Roland de se retrouver est un indice d'une quête inachevée. La disparition de Freddie est déjà précédée par la mort de celui qui fournit au narrateur ses faux papiers. Ainsi, de l'incipit à la clôture, le lecteur ne sait jamais le véritable nom du narrateur. Pedro McEvoy est aussi un nom d'emprunt. Cette conversation entre le narrateur et le jockey montre que ce dernier, lui aussi, a envie de connaître le véritable nom de son interlocuteur :

– Je n'ai jamais compris ce que je foutais à cette légation. Je ne sais pas, moi... Un jour tu m'as dit que tu servais plus ou moins de secrétaire à Rubirosa et que c'était une bonne planque pour toi... J'ai trouvé ça triste que Rubi se soit tué dans cet accident de voiture...

⁴⁰⁶ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Rodopi, Amsterdam-New York, NY 2008, p. 252.

⁴⁰⁷ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 124.

- Oui, triste. Encore un témoin que je ne pourrai plus questionner.
- Dis-moi, Pedro... Quel était ton vrai nom ? Ça m'a toujours intrigué. Freddie me disait que tu ne t'appelais pas Pedro McEvoy ? ... Mais que c'était Rubi qui t'avait fourni de faux papiers...
- Mon vrai nom? J'aimerais bien le savoir
- Freddie le savait lui, puisque vous vous étiez connus au collège...⁴⁰⁸.

Malgré les investigations policières, Guy Roland vit encore sa déchirure identitaire. Comme nous allons voir au cours de notre travail, dans *Voyage de noces*, Jean le narrateur a créé sa propre histoire avec celle des autres ; il superpose en une seule personne deux expériences temporellement séparées, celle d'Ingrid et la sienne. Quant à Guy Roland, il vit son exil intérieur comme s'il était devenu étranger à celui qu'il avait été pendant les années noires. Ainsi, sa propre expérience est devenue celle d'un autre : « elle ne lui appartient plus et il ne peut l'envisager qu'à distance. Ce n'est d'ailleurs que les yeux fermés, comme s'il rêvait, comme s'il ne faisait que l'imaginer, qu'il parvient à extraire des images de ce passé⁴⁰⁹ ». Cependant, les événements traumatisants ne lui reviennent en mémoire que par bribes. Cela nous ramène à une question très importante, nous semble-t-il, à savoir si la mémoire est en mesure de reconstituer un ensemble.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁰⁹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 43.

3. Une mémoire fragmentée

La lecture de l'œuvre nous permet de dire qu'il y a une dimension fragmentaire de la mémoire sur laquelle repose le choix esthétique de l'écrivain. Ce choix joue un rôle capital dans la restauration du rapport entre les différentes strates temporelles. Sur quels fondements repose la dimension fragmentaire de la mémoire chez Modiano ? On essaiera de mettre en relief ce processus mémoriel de la vision fragmentaire et les éléments qui conditionnent le surgissement des souvenirs.

Si l'on fait abstraction du protagoniste amnésique, Guy Roland qui part à la recherche de son identité et qui parvient au dernier tiers du livre à capter une partie de son histoire, car tout lui revient en mémoire et par bribes, la plupart des protagonistes agissent « comme de véritables détectives amateurs⁴¹⁰ ». Ceux-ci tentent souvent de comprendre le passé en ayant recours à la mémoire en tant qu'elle « exprime une de nos possibilités d'être au monde⁴¹¹ ». Puisque la mémoire « n'est pas une⁴¹² », elle se montre toujours pour eux comme singulière, jamais uniforme. Bien qu'elle constitue un pilier essentiel dans l'univers romanesque de Modiano, se souvenir de tout semble impossible. Comment peut-on rassembler les fragments afin de mémoriser l'ensemble si l'oubli a sa part dans la reconstruction de la mémoire ? Oui, l'oubli chez Modiano « finit par ronger des pans entiers de notre vie⁴¹³ ».

Il s'avère que se souvenir de l'ensemble est incompatible avec l'intention de l'écrivain qui questionne les pouvoirs de la mémoire. C'est cet aspect exact qu'on peut examiner dans certains de ses romans dans lesquels les souvenirs d'enfance et d'extrême jeunesse constituent le tissu narratif. L'un des narrateurs de *Dans le café de la jeunesse perdue* montre que « si toute cette période est parfois vivace dans [s]on souvenir, c'est à cause des questions restées sans réponse⁴¹⁴ ».

En dépit du mouvement successif de l'histoire le processus mémoriel dans l'œuvre de l'auteur est caractérisé par un mouvement en spirale qui supprime la séparation entre passé et présent. Ce mouvement est la matérialisation de l'éternel présent dans lequel certains

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁴¹¹ Jean-G. Filloux, *La Mémoire*, op. cit., p. 8.

⁴¹² *Ibid.*, p. 7.

⁴¹³ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 93.

⁴¹⁴ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 27.

événements demeurent toujours en suspens. Cette suite d'événements détachée de l'ensemble empêche la réalisation d'une vision successive et totalisante du passé. Modiano offre dans *L'Horizon* ce sur quoi repose la dimension fragmentaire de la mémoire :

Depuis quelque temps Bosmans pensait à certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des vertiges sans noms, des rencontres fugitives. Tout cela appartenait à un passé lointain, mais comme ces courtes séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un présent éternel. Il ne cesserait de se poser des questions là-dessus, et il n'aurait jamais de réponses⁴¹⁵.

Dès l'incipit, Modiano met le lecteur face à sa conception de la mémoire fragmentée. Nous apercevons l'intention du narrateur extradiégetique qui reconstitue les errances de Bosmans et son amie. Bosmans se met à méditer sur un certain épisode de sa jeunesse. Le projet de cet homme se résumait en une remémoration partielle et ne vise pas l'intégralité de sa vie. En ce sens, l'auteur présente une dimension fragmentaire qui accorde une cohérence à l'œuvre dans son ensemble. Car l'écrivain ne croit pas à envelopper une réalité univoque de l'époque évoquée. D'une part, le rapport entre l'Histoire et la mémoire chez lui est à mi-chemin entre l'oubli et le souvenir. D'autre part, le narrateur modianesque n'est jamais un témoin direct. Par-là, il se caractérise par le manque d'élucidation et l'incertitude. L'intégralité de son œuvre comme l'a constaté Claude Burgelin, « est construite sur des effets de bascule entre amnésie et hypermnésie, sur les troubles et flottements que provoque cette mémoire en manque ou en trop-plein⁴¹⁶ ». Si Bosmans croit que ces séquences ne sont pas liées à l'ensemble de sa vie, il affirme la dimension fragmentaire de la mémoire. Ce travail sélectif repose lui-même également sur un fondement idéologique comme l'écriture fragmentaire de Maurice Blanchot. Chez ce dernier, « le fragment n'est qu'un moment dialectique d'un plus vaste ensemble⁴¹⁷ ». Si l'on revient à *L'Horizon*, l'intention de l'écrivain apparaît tout-à-fait conciliable avec la réflexion de Blanchot sur la notion de l'ensemble. Chez Modiano, tout passé constitue un objet lacunaire marqué par l'incertitude. Ses narrateurs mettent en cause la possibilité de mémoire à tout évoquer et ensuite, le rapport qui relie le

⁴¹⁵ Patrick Modiano, *L'Horizon*, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹⁶ Claude Burgelin, « *Memory lane* » ruelles et carrefours de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 140.

⁴¹⁷ Eric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “le temps de l'absence de temps” », in *L'Écriture fragmentaire : théorie et pratiques*, Actes du I^e Congrès International du Groupe de Recherches sur Les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001. Texte réunis et présentés par Ricard Ripoll, Presse Universitaire de Perpignan, 2002, p. 107.

présent au passé et s'articule sur la période de l'extrême jeunesse. Les exemples en sont nombreux. On se contentera du retour de Patoche dans *Remise de peine* qui revisite les lieux du passé pour mieux comprendre ce qui lui échappe à l'âge de dix ans : « j'avais dix ans. Ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous habitions, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris⁴¹⁸ ».

En effet, le retour du narrateur adulte repose sur un besoin d'élucider les circonstances énigmatiques qui relient son père à ce groupe suspect. Mais le changement des lieux favorise une vision lacunaire et empêche le narrateur de renouer, les fils brisés de l'histoire de son père qui l'intrigue :

Toute cette zone indécise dont on ne savait plus si c'était encore Paris, toutes ces rues ont été rayées de la carte au moment de la construction du périphérique, emportant avec elles leurs garages et leurs secrets. Je n'ai pas pensé un seul instant à Annie quand j'habitais ce quartier que nous avions si souvent parcouru ensemble. Un passé plus lointain me hantait, à cause de mon père⁴¹⁹.

Même à la clôture, le narrateur adulte n'affirme aucune vérité. Il se contente de suggérer, d'interroger, afin de permettre aux lecteurs de faire leur part d'interprétation. Ainsi, la mémoire fragmentaire va de pair, chez le narrateur de Modiano, avec l'évocation partielle de son propre passé. De la même façon dans *Quartier perdu*, Ambrose Guise retrouve Paris après vingt ans d'exil volontaire, pour reconstituer les circonstances qui l'ont obligé à quitter la France. *Quartier perdu* s'organise donc autour de deux mouvements. Dans un premier temps, le contact du narrateur avec le Paris des années quatre-vingt-cinq lui inspire l'angoisse de retrouver des traces de lui-même :

Je n'avais pas lu le français depuis si longtemps que l'angoisse, de nouveau, m'a empoigné, une sorte de vacillement, comme de retrouver des traces de moi-même après une longue amnésie⁴²⁰.

Dans un deuxième temps, le narrateur ne peut résister à la tentation de rencontrer son passé. Par conséquent, la deuxième partie du roman a été entièrement consacrée à évoquer la période de sa jeunesse : « j'y reste (à Paris) encore une quinzaine de jours, le temps d'écrire sur toutes les choses que Paris évoque pour moi et qui sont mes débuts dans la vie⁴²¹ »

⁴¹⁸ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 12.

⁴¹⁹ Ibid., p. 115-116.

⁴²⁰ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 14.

⁴²¹ Ibid., p. 89.

Ainsi, le voyage réel à Paris est à l'origine d'un voyage intérieur vers le passé du personnage à travers les méandres de la mémoire. En effet, Ambrose Guise compare la plongée dans son passé à celui qui descend au fond d'un puits pour chercher quelque chose à tâtons, dans l'eau noire. L'auteur met en évidence souvent cette étendue de la matière noire qui constitue la mémoire : un puits dans *Quartier perdu*, une matière sombre dans *L'Horizon*. Les deux termes désignent en quelque sorte la confusion, sorte de magma, qui règne le réservoir de la vie antérieure. Si le protagoniste n'arrive pas à arrêter le temps, il fait néanmoins resurgir des souvenirs. Dans *Quartier perdu*, Ambrose Guise se souvient donc de sa vie antérieure de jeune homme qui errait à travers les rues de Paris. Par là, les lieux constituent un meilleur moyen d'évoquer le passé. Ainsi, « l'activation de la mémoire, initiée par le choix du lieu⁴²² » incite le narrateur à se diriger vers l'appartement de Rocroy pour plonger dans sa vie antérieure. Cet appartement est associé à une partie « déjà si ancienne, de [s]a vie⁴²³ ». Les souvenirs s'éveillent peu à peu comme après une longue amnésie, et comme si les vingt ans d'exil n'étaient pas suffisants pour effacer le passé du narrateur :

Vingt années de ma vie étaient, d'un seul coup, abolies. Ambrose Guise n'existant plus. J'étais revenu au point de départ, dans la poussière et la chaleur de Paris⁴²⁴.

Il est vrai qu'à la fin du roman, il ne veut plus se souvenir de rien. Mais au-delà des frontières et des désordres de la mémoire, il y a souvent une unité profonde qui réunit passé et présent : « et si le passé et le présent se mêlaient ? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un parfum dominant⁴²⁵ ? » Selon la profonde unité et l'effacement des frontières entre passé et présent, *L'Horizon* esquisse une sorte de théorie claire qui met en scène l'impossibilité d'accéder à un ensemble dont l'existence serait incontestable, ou pour le moins fiable. Modiano développe et étale sur les trois premières pages de *L'Horizon* ce que l'on pourrait appeler à la fois processus mémoriel et reconstitution fragmentaire du passé de son protagoniste :

Depuis quelque temps Bosmans pensait à certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des vertiges sans noms, des rencontres fugitives Tout cela appartenait à un passé lointain, mais comme ces courtes

⁴²² Jean-Claude Rolland, « Économie de la mémoire, économie de l'écriture », in *Lectures de Modiano*, sous la direction de Roger-Yves Roche, Lyon, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 277.

⁴²³ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 87.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 87.

séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un présent éternel. Il ne cesserait de se poser des questions là-dessus, et il n'aurait jamais de réponses. Ces bribes seraient toujours pour lui énigmatiques⁴²⁶.

Cet extrait structure bien le processus mémoriel de Bosmans et les conditions qui l'aident à réactualiser une partie de son passé. Il précise, d'abord, la période qui se détache nettement de sa vie antérieure, "certains épisodes de sa jeunesse", qui forment des fragments au sein d'un ensemble. Il se prête ensuite à un travail qui stimule la mémoire. Il mesure également les enjeux de l'évocation. Et dans une dernière étape, il tente de remonter le temps afin de comprendre ce qui lui est arrivé. Toutefois, il n'est pas en mesure d'élucider ces bribes qui lui demeurent énigmatiques. C'est la raison pour laquelle « il avait commencé à en dresser une liste, en essayant quand même de retrouver des points de repère : une date, un lieu précis, un nom dont l'orthographe lui échappait⁴²⁷ ». Il croit que derrière les événements précis et les visages familiers, tout est devenu "matière sombre". Bien que cet appel à la matière sombre empêche la réalisation de toute reconstitution totale du passé, il l'invite à mesurer le potentiel d'évocation de sa mémoire. Par là, il est sûr de l'étendue de cette partie de son expérience qui demeure à l'abri de la lumière. Se souvenir de l'ensemble confronte Bosmans à une aporie : beaucoup de choses lui échappent et lui demeurent énigmatiques, puisque le temps fait également son travail d'érosion :

L'oubli finit par ronger des pans entiers de notre vie et, quelquefois, de toutes petites séquences intermédiaires. Et dans ce vieux film, les moisissures de la pellicule provoquent des sautes de temps et nous donnent l'impression que deux événements qui s'étaient produits à des mois d'intervalle ont eu lieu le même jour et qu'ils étaient même simultanés. Comment établir la moindre chronologie en voyant défiler ces images tronquées qui se chevauchent dans la plus grande confusion de notre mémoire, ou bien se succèdent tantôt lentes, tantôt saccadées, au milieu de trous noirs ?⁴²⁸.

Puisque ces fragments de souvenirs viennent de différentes strates temporelles, il devient impossible de les préciser à cause de l'effet du temps. Ils se confondent donc dans l'esprit occultant la possibilité d'en établir la chronologie. Et comme dans la vie, Bosmans après quarante ans, retrouve en lui-même des fragments de son passé, de courtes périodes de temps, puis des lacunes. Car, « ces fragments de souvenirs correspondaient aux années où votre vie

⁴²⁶ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 11.

⁴²⁷ Ibid., p. 11.

⁴²⁸ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 93.

est semée de carrefours et tant d'allées s'ouvrent devant vous que vous avez l'embarras du choix. Les mots dont il remplissait son carnet évoquaient pour lui l'article concernant la "matière sombre", qu'il avait envoyé à une revue d'astronomie⁴²⁹ ».

Au cours de temps et sous l'effet de l'oubli volontaire et involontaire, cette matière sombre engloutit la grande partie de l'expérience consciente. En somme, cette partie infinie de la vie échappe à la compréhension de la plupart des narrateurs auxquels arrivent des aventures à l'âge de l'extrême jeunesse. Bosmans en est un bon exemple au cœur de son existence et au commencement de sa propre expérience. Le temps se manifeste et se dérobe à lui, quelque chose se passe en lui, en dehors de lui et qui lui demeure incompréhensible. Il se rend compte que derrière les événements précis et les visages familiers, tout est devenu matière sombre :

Brèves rencontres, rendez-vous manqués, lettres perdues, prénoms et numéros de téléphone figurant dans un ancien agenda et que vous avez oubliés, et celles et ceux que vous avez croisés sans même le savoir. Comme en astronomie, cette matière sombre était plus vaste que la partie visible de votre vie. Elle était infinie⁴³⁰.

À cause de l'oubli et de la mémoire elliptique, le projet de Bosmans s'articule donc autour des évocations fragmentaires de son passé. Il est impossible d'accéder à l'ensemble au sein de cette obscurité :

Elle était infinie. Et lui, il répertoriait dans son carnet quelques faibles scintillements au fond de cette obscurité. Si faibles, ces scintillements, qu'il fermait les yeux et se concentrat, à la recherche d'un détail évocateur lui permettant de reconstituer l'ensemble, mais il n'y avait plus d'ensemble, rien que des fragments, des poussières d'étoiles⁴³¹.

Convaincu de l'impossibilité de tout évoquer, il se contente de cette évocation d'un souvenir parcellaire. Comment peut-il le faire ? Grâce à son cahier dans lequel il note ses souvenirs, il se livre à un jeu de patience pour arracher à la matière sombre certains détails. Il guette l'émergence de souvenirs pour essayer d'en saisir des bribes. Bosmans compare les objets consignés sur sa liste à un faible rayon grâce auquel le souvenir se détache de cette poussière d'étoiles et se précise peu à peu sans qu'il ne le force à surgir. Un élément sensible lui vient en aide pour que la mémoire s'accroche. Ces fragments seront évoqués par association comme ce souvenir lié à : « la fille brune avec la cicatrice, qui se trouvait toujours à la même

⁴²⁹ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 12.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13.

heure sur la ligne Porte d'Orléans / Porte-de-Clignancourt... Le plus souvent, c'était une rue, une station de métro, un café qui lesaidaient à ressurgir du passé⁴³² ».

L'auteur lui-même insiste sur le rôle de la topographie au surgissement des souvenirs en dépit de leur dimension parcellaire. Il compare l'élément évocateur à une sorte de signaux de morse que l'on capte avec difficulté comme un faible scintillement au fond de cette énorme étendue ténébreuse. Si faibles sont ces scintillements que Bosmans ferme les yeux et se concentre, à la recherche d'un détail évocateur lui permettant de reconstituer les fragments qui lui viennent de loin. Il aurait voulu plonger dans cette matière sombre, renouer un à un les fils brisés. Oui, revenir en arrière pour retenir les ombres et en savoir plus long sur elles est une tâche impossible. Alors, il ne reste plus qu'à retrouver les noms.

3. 1. Rappel par association

En effet, retrouver les noms nous ramène à un autre roman de Modiano intitulé *Vestiaire de l'enfance* où le nom stimule la mémoire pour reconstituer un certain passé. La mémoire organise ainsi le rythme de l'évocation et le surgissement des souvenirs selon une synthèse entre deux mondes d'ordre différent et complémentaire à la fois. L'un est à l'origine de l'autre, monde sensible représenté par la présence matérielle et présence mentale représentée par la réminiscence que la première éveille chez le narrateur. Du fait que l'« on ne peut penser sans images, la mémoire se rapporte d'abord au principe sensible et ensuite seulement à ce qui est intellectuel⁴³³ ».

Au sein des treize séquences qui composent le roman, on peut les regrouper en deux parties presque de longueur égale. *Vestiaire de l'enfance* se situe donc entre présent du récit et souvenirs du passé. Ces deux moments s'étalent sur vingt ans : ils commencent par l'extrême jeunesse à Paris et se terminent sur l'évocation du passé dans cette ville. Dès que les deux moments se réunissent, le temps devient une sorte de présent éternel et le décor du passé et celui du présent se superposent. Le narrateur plonge donc dans le récit de sa jeunesse :

⁴³² *Ibid.*, p. 19.

⁴³³ Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 23.

Et je revenais sur mes propres traces : notre itinéraire était identique à celui que j'avais suivi, un soir, à travers ce quartier où j'avais eu le sentiment d'être moi aussi un enfant perdu⁴³⁴.

Si l'on commence par le titre, ce dernier semble chargé de significations. Le vestiaire pourrait désigner, dans l'un des sens du terme, l'immensité de la mémoire. Raison pour laquelle le roman donne l'impression que le présent n'est ici qu'un prétexte pour que le passé soit délivré. Bien que le narrateur prétende qu'il a perdu l'habitude de ces exercices de mémoire depuis qu'il vivait « dans une sorte d'intemporalité – ou plutôt, selon l'expression de Carlos Sirvent – de présent éternel⁴³⁵ ». Le passé prend le dessus de la scène dès les premières pages bien qu'il soit apparemment incompatible avec l'intention du narrateur qui vient pour se cacher sous un nom d'emprunt depuis son arrivée dans cette ville : « Jimmy Sarano. Ainsi ne pourrait-on jamais faire le rapport entre celui qui avait publié quelques romans à Paris et un feuilletoniste andalou⁴³⁶ ». Cependant, tout ce qu'il fait entre en résonance avec son thème préféré : « c'est le thème de la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé⁴³⁷ ». La mémoire acquiert donc le statut d'un véritable protagoniste qui favorise le déferlement des souvenirs entravés, d'abord par volonté d'une conscience fragile de garder le silence sur une vie antérieure, ensuite par respect du pacte signé par cette petite communauté qui s'exile facilement pour rompre avec une faute initiale, s'avère vulnérable. Le récit des souvenirs prend forme par le biais du processus mémoriel. Le passé refait surface pour exprimer un regret ou un désir frustré et s'accorde avec une frustration dédoublée par un présent qui renvoie à un passé aussi lointain. Les deux catégories temporelles se confondent. Les limites entre passé et présent se brouillent et les lieux se superposent dans la vision hallucinée du narrateur qui tombe dans un demi-sommeil.

Dès les premières pages de *Vestiaire de l'enfance*, la mémoire se met à fonctionner à partir de la présence de la jeune fille. Comme la mémoire se rapporte le plus souvent à un élément extérieur pour éveiller les souvenirs qui sont en état d'hébiration. L'œil joue un rôle crucial à reconstituer la scène et il permet au regard de s'accrocher à la présence concrète :

⁴³⁴ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op. cit., p. 106.

⁴³⁵ Ibid., p. 37.

⁴³⁶ Ibid., p. 19.

⁴³⁷ Ibid., p. 10.

Quand je l'ai aperçue assise près de la grille en fer ouvragé qui sépare le café de la salle de billard, je n'ai pas de suite distingué les traits de son visage.⁴³⁸

Grâce à la lumière du dehors, le visage de la jeune fille est sorti de l'ombre. Comme si le jeu de lumière-obscur ne se contentait pas d'influencer les limites du regard, il régit également l'émergence des souvenirs. Ainsi, cette présence lumineuse de la jeune fille dont la tache claire de son sac de paille et ses bras nus imprègnent tout ce qui l'entoure. Sa présence lumineuse accorde à ce lieu un éclat particulier qui plonge le narrateur dans une impression de déjà vu. Mais où ? Il émet des hypothèses concernant le lieu de rencontre possible entre cette jeune fille et lui :

Peut-être l'avais-je déjà rencontrée dans le tramway qui gravit la pente du Vellado ou qui longe la Corniche ? A la plage ? Dans le hall de Radio-Mundial ? Ou bien avais-je repéré ce visage parmi les touristes qui se promènent dans les petites rues, autour du Fort ?⁴³⁹.

En effet, derrière sa question se dessine un schéma. Il met en scène l'émergence des souvenirs selon un ordre frappant. Celui-ci commence par un regard furtif qui se confond avec l'ouïe pour faire appel aux autres sens. Au début, le narrateur ne parvient pas à préciser les traits de son visage. Ensuite, le visage sort de l'ombre pour attirer, par la luminosité, le regard du narrateur qui pense l'avoir déjà vu mais où ? Sa question par le "où" se termine sur le réveil des souvenirs qui sont en état d'hibernation, puisque « ce sourire aussi m'a rappelé quelqu'un⁴⁴⁰ ».

Un passage hiérarchisé du regard de déjà vu à une sorte de rappel se signale : « les jours suivants, je revoyais avec précision les traits de son visage. Décidément, le front et les yeux me rappelaient quelques chose⁴⁴¹ ».

Toutes les circonstances participent donc à lui donner une impression de l'avoir déjà « connue quelque part...⁴⁴² ». Grâce à son prénom à elle, le narrateur tente de se souvenir s'il a déjà connu quelqu'un qui le portait. Le nom que le protagoniste de *L'Horizon* se contente d'évoquer constituera à la fois dans *Vestiaire de l'enfance*, un élément essentiel dans l'émergence des souvenirs et un signe évocateur dans le récit de sa jeunesse :

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 36.

C'est un prénom très répandu. J'ai essayé de me souvenir si j'avais connu quelqu'un qui le portait. J'ai cherché, en vain, à qui me faisaient penser son front et ses yeux⁴⁴³.

Tant que dans cette ville nouvelle, rien n'évoque le passé du narrateur, il tente de se persuader que « les yeux et le front de cette Marie, étaient les siens voilà tout, et pas ceux d'une autre⁴⁴⁴ ». La séquence la plus longue du roman qui s'étale sur vingt-six pages (de 51 à 77), signale un tournant décisif au niveau de la narration qui s'oriente désormais de présent du narrateur vers son propre passé. C'est le narrateur qui l'a vue le premier à l'une des tables qui bordait la terrasse du Lusignan. Il est donc frappé par le regard de la jeune fille. Sa fascination pour elle nous rappelle l'intérêt qu'éprouve le premier narrateur de *Dans le café de la jeunesse perdue* à l'égard de Louki. Ce personnage féminin imprègne tout par son parfum : « Elle accrochait mieux que les autres la lumière, comme on dit au cinéma⁴⁴⁵ ».

Tant que Jimmy Sarano, le narrateur de *Vestiaire de l'enfance* est sensible à l'aspect sensoriel de sa mémoire qui a un rapport avec le regard et l'ouïe, il est attiré par « “l'éclat de sa jeunesse”, “douceur du visage”, “sac de paille”, “yo-yo lumineux” et “rire enfantin qui a éclairé son regard”, un visage lisse⁴⁴⁶ ». Il est frappé par l'harmonie des traits et l'ordre visuel de son visage qui le plongent dans une sorte de contemplation. Celle-ci permet au narrateur de s'efforcer à l'identifier avec quelqu'un de connu plutôt qu'à préciser le lieu de la rencontre :

Et de nouveau, j'ai été frappé par la forme de son front, par ses yeux et le dessin de son arcade sourcilière. Des traits si purs, on ne les rencontre peut-être qu'une seule fois dans sa vie, et moi je les avais déjà vus sur le visage de quelqu'un. Mais de qui ?⁴⁴⁷.

Il tente de se raccrocher à la physionomie de la jeune fille pour réactualiser un passé lointain. Il tombe de temps en temps dans un demi-sommeil :

[Il] dérive et [il] se raccroche au visage de cette fille – à ce front et à ces yeux qui [lui] apparaissent avec une – précision étrange comme s'[il] les avait connus⁴⁴⁸.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴⁵ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴⁶ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, *op. cit.*, les citations selon l'ordre des pages, 54, 58, 52, 58, 62.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

La concentration sur le “déjà vu” lui permet d’atteindre peu à peu la plus grande précision. Il va jusqu’à livrer tout un monde de comparaisons. Il vise à résoudre le mystère de sa mémoire pour mettre au goût du jour ce “déjà vu” à travers une identification avec une enfant qu’il a déjà connue il y a longtemps. La fixation de la mémoire atteint son apogée lorsqu’il se souvient du même prénom que celui de l’enfant de sa jeunesse : « son prénom n’était-il pas : Marie – comme l’autre ?⁴⁴⁹ ».

Grâce à la mémoire et à la composition en spirale de cette séquence, le narrateur réussit à préciser la source de la ressemblance en plongeant dans son passé : « je retombe dans des demi-sommeils ». Cela met en relief l’émergence des souvenirs par l’alternance de sommeil et d’éveil qui constituent un second état dans lequel le tri des souvenirs devient une tâche épineuse. Les circonstances qui conditionnent le déclenchement des souvenirs et favorisent sa remontée à la surface dépend du courant :

Je plonge à nouveau dans le sommeil et puis je remonte à la surface et le courant me porte doucement. Et ce visage est toujours là, sur le fond de velours bleu⁴⁵⁰.

Si le narrateur parvient à certains moments à se souvenir du visage, les souvenirs ne lui reviennent en mémoire qu’après une concentration et lorsqu’il fouille dans son passé. Comme nous l’avons signalé, le souvenir émerge selon le jeu du clair-obscur, les traits du visage qui se précisent pour former le signe radieux au sein de l’espace sombre et du velours usé. À travers ce contraste entre le visage radieux qui symbolise la fraîcheur du souvenir et le velours râpé qui reflète l’écoulement du temps, il parvient à préciser le lieu de son évocation par l’éveil des souvenirs :

Mais oui, c’est dans une loge de music-hall ou de théâtre – je ne sais plus très bien qu’elle était l’appellation exacte de cette salle de spectacle – , c’est dans la loge de sa mère que je l’ai vue pour la première fois. Et son visage qui se détache sur le fond de velours ressemble au visage de l’autre, cette Marie de l’hôtel Alvear. La salle de spectacle à la loge de velours se trouvait rue Fontaine. Oui quand je suis sorti avec la petite, c’est bien sur le trottoir de la rue Fontaine que nous avons échoué⁴⁵¹.

Ainsi, cette scène qui le ramène à l’époque où il est sorti avec la petite provoque « des remords vingt ans après, là, en ce moment, dans le bureau de Carlos Sirvent à Radio-Mundial,

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

si loin de Paris⁴⁵² ». Cette association l'aide à réactualiser son passé à travers le jeu du contraste entre le visage lumineux et le décor sombre. Il tente de reconstituer un espace-temporel comme nous l'avons signalé au début de notre propos. La ville déserte et le Paris de sa jeunesse se superposent ; les époques se confondent et le temps devient transparent. C'est juste au milieu du roman que le narrateur fuyant sa vie antérieure est rattrapé par son passé. C'est comme si cette jeune fille constituait à la fois le trait d'union qui réunit passé et présent et le ramène également à son propre passé. Grâce à la mémoire, il franchit tous les obstacles qui en empêchent l'évocation. Les retours en spirale sortent du fond du passé des lieux qu'il fréquentait jadis : “Caf Gavarni”, “rue Fontaine”, “Rive gauche” et “Saine-Germain-dès-Près”. De cette façon, le processus mémoriel choisit les lieux qui ont marqué sa mémoire.

En cela, la reconstitution de l'espace est aussi fragmentée, puisque le narrateur ne cherche pas à décrire un tableau pittoresque du Paris de sa jeunesse. Cette mémoire se concentre sur : « l'impression et la sensation⁴⁵³ ». Le narrateur délimite le champ de son évocation et se concentre sur ce qui marque sa mémoire pendant cette période courte et troublée : “Théâtre Fontaine”, “Porte d'Orléans”, “café Gavarni”, “place Blanche”. La description fragmentaire fait écho à une temporalité incertaine qui reflète des perceptions simultanées et contradictoires. Il n'est pas rare de voir les couches temporelles se fondre les unes dans les autres dans une sorte d'éternel présent qui amalgame les époques dans un temps indéfinissable. Par là, temps et espace sont évoqués d'une manière fragmentaire et liés au passé du narrateur : « voilà, je n'avais plus aucune attache nulle part et la vie commençait pour moi⁴⁵⁴ ». Il actualise le souvenir de la petite fille qui trouve son reflet à travers la présence de cette Marie qu'il rencontre à cette ville où il s'exile volontiers. La comparaison se réalise par le biais de la superposition de deux décors différents. Mais sa vision télescopique met en parallèle deux visages, deux décors et deux temps dans un espace temporel du présent éternel. Tout est confondu dans sa mémoire à travers l'évocation morcelée. En effet, ce qui est évoqué correspond à un schéma chez Modiano : un narrateur adulte raconte à travers les méandres de sa mémoire les déambulations dans un espace urbain de Paris de sa jeunesse. Cependant, il n'arrive jamais à établir les liens entre son état actuel et ce qu'il était au passé puisqu'il veut effacer ses traces.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵³ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op.cit., p. 83.

⁴⁵⁴ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op. cit., p. 71.

Deuxième partie

La quête identitaire liée à l'aspect

documentaire, d'un point de vue spatial

Chapitre I

La description et la représentation spatiale

Notre propos dans ce chapitre sera de rappeler rapidement comment a évolué l'attitude à l'égard de la description pour mieux saisir la difficulté de l'entreprise romanesque dans ce souci que Patrick Modiano a de lui attribuer un rôle jusque dans le moindre détail qui parcourt son œuvre. Si nous entreprenons ici d'analyser l'approche de Modiano face à ce problème, c'est parce que son attitude à l'égard de cette question est particulièrement importante pour notre analyse de l'espace et de la quête identitaire. Le roman modianesque est ouvert à une lecture spatiale d'une manière si précise qu'elle devient le point d'une rencontre avec ces lieux choisis, à la fois connus d'avance et à toujours redécouvrir, dans une sorte d'imbrication où passé et présent en viennent à se confondre.

Notre analyse portera dans cette partie sur l'espace romanesque et ses principales caractéristiques afin de mieux comprendre leur rapport avec les personnages traqués à travers leurs déambulations dans la ville qui constitue le paysage urbain par excellence dans l'œuvre de Modiano.

La quête identitaire ne se fait qu'à travers les lieux et surtout Paris. On y revient pour partir à la recherche des traces du passé. Cette ville se confond toujours avec les silhouettes de différents protagonistes.

Avant de commencer notre analyse, il conviendra d'aborder l'attitude des rhétoriciens et des écrivains à l'égard de cette question esthétique.

1. La description, ses origines rhétoriques

Bien que la description constitue le « fond même du style descriptif⁴⁵⁵ », son utilisation se caractérise tout au long d'une tradition au sein de la rhétorique occidentale, par un refus presque unanime. Depuis Platon, on préfère le récit à la description. Cette attitude est nette à l'égard de la description dont l'organisation connaît des changements tout au long de l'histoire littéraire depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Jean-Michel Adam affirme qu'il n'est pas vraiment question de la description au sens moderne du terme, dans les textes antiques de poésie et de rhétorique. L'ancien texte descriptif n'a qu'une fonction mimétique. Cependant, le changement opéré au cours de l'histoire n'est pas le produit du hasard. Il est lié au goût ainsi qu'à l'évolution de l'estimation d'un élément au profit d'autres selon les critères esthétiques de chaque époque. Michel Raimond trouve que les modalités et les fonctions de la description varient selon les époques et les auteurs : « le morceau descriptif est un héritage de l'épopée antique : Homère décrit le bouclier d'Achille, Virgile le bouclier d'Enée⁴⁵⁶ ».

En effet, on n'arrive pas à comprendre les débats classiques sur ce que l'on appelle la description si l'on fait abstraction de la théorie de l'élocution qu'Aristote développe dans sa *Rhétorique*. Selon lui, la fonction essentielle du *logos*⁴⁵⁷ est de montrer. Il attribue à la mise en discours poétique et rhétorique, à la prose ainsi qu'au vers, une même qualité, « la clarté ou transparence⁴⁵⁸ ». La description a pour but de mettre en évidence la clarté ou la visibilité de ce que la langue tente de représenter par des mots. Plutarque, quatre siècles plus tard, admire Thucydide chez qui il trouve le modèle absolu de l'historiographie classique. Ce dernier, par le biais de l'évidence, tente de changer son auditeur /lecteur en spectateur, de provoquer chez

⁴⁵⁵ Antoine Albalat, *La Formation du style* par l'assimilation des auteurs, Paris, Arman Colin, 1921, p. 88.

⁴⁵⁶ Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 158.

⁴⁵⁷ Cf., Gérard Genette, « frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 50-55. Il met en relief cette différence entre les deux termes *logos* et la *lexis* –« Pour Platon, le domaine de ce qu'il appelle *lexis*, (ou façon de dire, par opposition à *logos*, qui désigne ce qui est dit) se divise théoriquement en imitation proprement dite (*mimésis*) et simple récit (*diégésis*), (p, 50). On peut certes (on doit même) contester cette distinction entre l'acte de représentation mentale et l'acte de représentation verbale-entre le *logos* et la *lexis*-, mais cela revient à constater la théorie même de limitation, qui conçoit la fiction poétique comme un simulacre de réalité [...]. Or il apparaît que dans cette perspective la notion même d'imitation sur le plan de la *lexis* est un pur mirage, qui s'évanouit à mesure qu'on l'approche : le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique ; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie.

⁴⁵⁸ Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2783, 1993. p. 26.

lui des sentiments comparables à ceux de témoins oculaires des faits relatés. Dans *La description*, Jean-Michel Adam pour sa part commente :

Il faut encore préciser que ce qui distingue cette « description » antique de la simple narration, c'est le fait de chercher, par l'exposé des circonstances de l'action (qui ?, où ?, quand ?), à transformer les auditeurs/lecteurs en spectateurs. Les ekphrasis de personnes portent sur les acteurs du procès (portraits physiques-prosopographies-et moraux-éthopées-répondent à la question « où » (topographies) C'est dans le cadre d'une telle réflexion qu'Aélius Théon se réfère à la célèbre scène homérique (*L'Iliade*) de fabrication du bouclier d'Achille, devenant ainsi l'initiateur d'une interminable tradition. La référence à cette scène prototypique de la bonne description pour des générations de petits et de grands maîtres de la stylistique jette, en quelque sorte un pont entre conceptions antique et moderne de la description⁴⁵⁹.

En somme, le concept d'évidence évoqué plus haut, se fonde surtout sur un sens, la vue que Philippe Hamon analyse en détail dans son article intitulé : « Qu'est-ce qu'une description? ». La description se fait expressive en concordance avec les mutations sociales et les présages des premiers éléments de constitution du littéraire. Les milieux littéraires commencent en effet à avoir senti le besoin profond d'un génie créateur qui coïncide avec l'apparition des idées d'originalité et d'inspiration. De cette nouvelle orientation, s'engage un conflit entre imagination et imitation, qui influence à son tour l'attitude vis-à-vis de la description. Celle-ci se manifeste, de plus en plus révélatrice du trait spécifique de l'écrivain et se fonctionnalise en cherchant à symboliser d'une façon précise une atmosphère ou un personnage. Les paysages extérieurs de la nature et les tendances intérieures de l'écrivain se reflètent. Dans cet état de création, la nature agitée et orageuse révèle l'état psychologique dans lequel les personnages vivent. A. Albalat, pour sa part, trouve qu'« il peut y avoir de la description et de la couleur en histoire, de même qu'on peut mettre de la psychologie abstraite dans un roman descriptif. Ce sont deux modes d'écrire distincts, mais qui se mêlent : *Paul et Virginie* est du style descriptif⁴⁶⁰ ».

La conscience narrative, depuis le XVIII^e siècle, connaît un développement sous l'effet d'une tradition scripturale qui s'instaure. D'autres facteurs comme l'indépendance de certains écrivains et l'augmentation du public favorisent également ce développement. C'est pourquoi, à cette époque-là, la description passe par une phase critique. Elle est perçue comme un

⁴⁵⁹ Jean-Michel Adam, *La Description*. op., cit. p. 28.

⁴⁶⁰ Antoine Albalat, *La Formation du style*, op. cit., p. 88.

élément qui entraîne un ralentissement du récit. « Il (le plus grand nombre de détails descriptifs) modifie aussi considérablement le rythme de la narration des événements⁴⁶¹ ». C'est la raison pour laquelle on a toujours une certaine méfiance à l'égard de la description si l'on souhaite conserver la fonction plaisante du roman. Cet avis rejoint celui de Platon qui préfère le récit à la description. Celle-ci est considérée comme « détail inutile et contingent, c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique⁴⁶² ». Platon considère les détails comme des informations redondantes livrées par le narrateur et aussi comme des indications circonstancielles et “pittoresques”. Ces détails constituent un trait incompatible avec le récit et ralentissent la narration tout à la fois. Car le rythme et la vitesse d'un récit dépendent de la quantité d'informations et de détails.

1. 1. La description morcelée

L'attitude des écrivains varie donc vis-à-vis de la description. Il en va de même pour certains rhétoriciens qui considèrent comme un défaut les longs passages descriptifs et les morceaux séparés de la narration. Quant à Modiano, il se sert de la description morcelée pour reconstituer son paysage romanesque à travers le regard croisé qu'il pose sur les lieux décrits. La représentation des lieux est le produit d'une rencontre de deux moments qui appartiennent à deux époques différentes : passé et présent. Ainsi, la description se fait par le biais de la superposition de deux décors différents. Mais, la vision télescopique sur laquelle se fonde la description modianesque met souvent en relief un sentiment d'étrangeté du narrateur à l'égard de Paris, qui n'a rien à voir avec la description pittoresque des lieux. La plupart des narrateurs ont l'impression d'être dans une ville étrangère qu'ils n'arrivent plus à reconnaître. Les exemples en sont nombreux et on se contentera du choix révélateur de cette méconnaissance. Paris est présenté du point de vue du narrateur qui continue à l'arpenter à pied :

Nous nous engagions avenue de la Porte-des-Ternes dans ce quartier que l'on avait éventré pour construire le périphérique. Une zone comprise entre Maillot et Champerret, bouleversée, méconnaissable, comme après un bombardement⁴⁶³.

⁴⁶¹ Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, coll. « Que suis-je ? », 1984, p. 43.

⁴⁶² Gérard Genette, *Figures III*, op., cit. p. 186.

⁴⁶³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 26.

Et même dans *Une jeunesse*, les indications descriptives correspondent bien à l'état de perte identitaire éprouvé par l'un des personnages du roman. Elles mettent en scène la métamorphose de cette ville qui est « comme le héros [...], a perdu ses origines⁴⁶⁴ » puisqu'elle n'est plus là : « et tandis qu'ils descendaient la rue bordée de maisons neuves, toutes du même béton grisâtre, Brossier lui confia comme un secret qu'il ne reconnaissait plus la ville de son enfance. On avait construit une autre ville après les bombardements de la dernière guerre, et Saint-Lô n'était plus Saint-Lô⁴⁶⁵ ».

Cet extrait met en scène ce sentiment récurrent, dans l'œuvre romanesque de Modiano, d'être étranger dans sa ville :

Je veux m'attarder encore sur la Rive gauche, car je suis un enfant de Saint-Germain-des-Prés. J'ai fréquenté l'école communale de la rue du Pont-de-Lodi et les cours de catéchisme de l'abbé Pachaud, rue de l'Abbaye et place Furstenberg. Mais depuis, j'évite mon ancien village que je ne reconnais plus. Ce soir, le carrefour de l'Odéon me semble aussi triste que le port breton de Montparnasse sous le crachin⁴⁶⁶.

Dans le même sens, dans *Un pedigree*, récit autobiographique, le narrateur-écrivain a ressenti le même état de méconnaissance éprouvé de la part des autres narrateurs vis-à-vis des lieux de leur enfance :

Les cours de catéchisme avaient lieu au dernier étage d'un immeuble vétuste.⁴ rue de l'Abbaye-qui abrite aujourd'hui des appartements cossus-et dans une salle, place Furstenberg, devenue une boutique de luxe. Les visages ont changé. Je ne reconnais plus le quartier de mon enfance comme ne le reconnaîtraient plus Jacques Prévert et l'abbé Pachaud⁴⁶⁷.

La description met en parallèle deux décors et deux temps dans un espace temporel du présent éternel, car tout est confondu dans leur mémoire à travers l'évocation morcelée. En effet, ce que le narrateur évoque correspond à un schéma chez Modiano : un narrateur adulte raconte à travers les méandres de sa mémoire les déambulations dans un espace urbain du Paris de sa jeunesse. Cependant, il n'arrive jamais à établir les liens entre l'état actuel du lieu évoqué brièvement et ce qu'il était au passé. Ainsi, la description chez le romancier n'est pas recherchée pour soi et s'est mise à rafraîchir la mémoire qui « exprime une de nos possibilités

⁴⁶⁴ Patrick Modiano, *Une jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1981 pour le texte et 1995, pour le dossier, p. 210.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁶⁶ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 38.

⁴⁶⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 38.

d'être au monde⁴⁶⁸ » à travers le surgissement des souvenirs. Revenir sur les lieux du passé exige le regard posé par le narrateur. Mais, ce dernier est hanté par sa quête plutôt que par un pèlerinage :

Je suis retourné dans ce quartier, il y a vingt ans, à peu près à l'époque où j'avais revue Jean D. Un mois de juillet et un mois d'août j'ai habité une minuscule chambre mansardée, square Graisivaudan. Le lavabo touchait le lit. Le bout de celui-ci était à quelques centimètres de la porte et, pour entrer dans la chambre, il fallait se laisser basculer sur le lit. J'essaie de terminer mon premier livre. Je me promenais à la lisière du XVII^e arrondissement, de Neuilly et de Levallois, là où Annie nous emmenait, mon frère et moi, les jours de congé. Toute cette zone indécise dont on ne savait plus si c'était encore Paris, toutes ces rues ont été rayées de la carte au moment de la construction du périphérique, emportant avec elles leurs garages et leurs secrets. Je n'ai pas pensé un seul instant à Annie quand j'habitais ce quartier que nous avions si souvent parcouru ensemble. Un passé plus lointain me hantait, à cause de mon père⁴⁶⁹.

Même dans son dernier roman, Modiano se sert des indices descriptifs pour faire montrer que tous les immeubles, les façades et les carrefours sont devenus, au cours du temps, « un paysage intérieur qui avait fini par recouvrir le Paris trop lisse et empaillé du présent⁴⁷⁰ » dans la mémoire de son protagoniste.

1. 2. La description, un objet de rejet

Tout au long de son histoire et notamment à l'époque moderne qui s'étend du XVIII^e siècle jusqu'au XX^e siècle, la description est passée par des stades différents. Jean-Michel Adam cite Marmontel qui considère la description comme une invention moderne. Ce dernier commence son article « Descriptif » de l'Encyclopédie par la négation du genre : « ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre descriptif, n'était pas connu des Anciens⁴⁷¹ ». Dans son ouvrage *Le Roman*, Michel Raimond rappelle que les romanciers n'ont pas un goût marqué pour décrire. Mme de la Fayette, qui en est un meilleur exemple, emploie des formules banal pour évoquer la beauté éclatante des visages et l'élégance vestimentaire de ses personnages. Stendhal déteste la description matérielle et exprime cette attitude nettement : «

⁴⁶⁸ Jean-G. Filloux, *La Mémoire*, op. cit., p. 8.

⁴⁶⁹ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 115-116.

⁴⁷⁰ Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014, p. 130.

⁴⁷¹ Jean-Michel Adam, *La Description*, op. cit., p. 5.

J'ai oublié de peindre ce salon, écrit-il dans ses *Souvenirs d'égotisme*. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par-là, mais moi j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans⁴⁷² ». Montherlant fonde également son refus de décrire, parmi tant d'autres, sur des critères esthétiques : « Nous ne décrirons pas le bureau, dit-il, car nous savons que le public, lorsqu'il lit un roman, saute toujours les descriptions⁴⁷³ ». Dans son ouvrage, Jean-Michel Adam explique le refus de décrire dans les romans parodiques de Cervantès, Sterne, Fielding ou Furetière qui dénonçaient les artifices descriptifs :

Fielding, au moment de décrire un personnage, renvoie son lecteur à des gravures de Hogarth⁴⁷⁴ (*Tom Jones*, I, 9). Furetière renonce en ces termes à un portrait : « N'attendez pas pourtant que je vous la décrive ici, comme on a coutume de faire en ces occasions; car, quand je vous aurois dit qu'elle estoit de la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, les cheveux blonds et bien frisez, et plusieurs autres particularitez de sa personne, vous ne la reconnoistriez pas pour cela, et ce ne seroit pas à dire qu'elle fût entièrement belle, car elle pourroit avoir des taches de rousseurs ou des marques de petite vérole⁴⁷⁵ ».

André Gide n'hésite pas à faire dire à son écrivain des *Faux-monnayeurs* que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent. Cet extrait emprunté à *Livret de famille* met en scène la manière de Modiano de décrire le personnage par le narrateur qui accompagne son oncle Alex dans un voyage : « Une autre fois, un samedi soir de juin, j'ai quitté Paris avec mon oncle Alex⁴⁷⁶ ». Le narrateur continue à disperser la description de son oncle tout au long du chapitre pour mettre en relief une question qui l'habite : il s'agit de son origine à travers l'air de son Oncle Alex qui « avait

⁴⁷² Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., 1989, p. 158.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁷⁴ William Hogarth, né à Londres, le 10 novembre 1697, mort à Chiswick près de la même ville le 26 octobre 1764, est un peintre et graveur anglais du XVIII^e siècle. Hogarth atteint sa plus grande virtuosité dans les sujets contemporains et moraux qu'il appelait ses « pièces morales ». Sous la forme satirique que connaît alors la littérature anglaise avec Jonathan Swift, le peintre fustige les mœurs de la société britannique. Il s'intéresse aux réformes sociales, est l'ami d'écrivains comme Tobias Smollett et Henry Fielding, avec lesquels il partage le mépris pour la corruption politique. Dans son *Analyse de la beauté*, en 1753, Hogarth affirme que le principe de la beauté réside dans la ligne ondulée ou *serpentine* baptisée par lui du nom de ligne de beauté. Dans la préface, Hogarth fait part des grandes motivations qui animent son projet : en bonne logique des Lumières, il s'agit, dans ce domaine comme dans tant d'autres, de sortir le discours sur la beauté et sur la grâce des brumes élitistes (le je-ne-sais-quoi, le « mystère de la création ») et des hiérarchies académiques (seule la copie des modèles anciens permet d'atteindre le beau idéal). Le traité est ensuite divisé en 17 chapitres : 6 consacrés aux grands principes de la composition picturale, 5 à une théorie des lignes, 3 à l'éclairage et la couleur, et 3 au visage, à l'attitude et enfin à l'action.

⁴⁷⁵ Jean-Michel Adam, *La Description*, op. cit., p. 10-11.

⁴⁷⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 154.

des cheveux noirs ramenés en arrière, une moustache légère, des yeux sombres et des cils très longs. – Qu'est-ce que c'est, l'air français ? ai-je demandé⁴⁷⁷ ».

Face aux excès de l'art du portrait, Modiano pratique aussi une économie descriptive en représentant ses personnages fictifs et réels. Il se contente de signaler certains traits de sorte qu'on ne sait presque rien de l'apparence physique de la plupart des personnages. Le grand brun devient un trait commun à ses protagonistes. Pour éviter les détails descriptifs de ses personnages, Modiano fait un sosie d'une personne réelle que l'exemple d'*Un pedigree* montre cette économie descriptive : « un homme que mon père appelait toujours par son nom de famille : Rosen (ou Rozen). Ce Rosen (ou Rozen) était le sosie de l'acteur David Niven⁴⁷⁸ ». Chez lui, cette technique descriptive se substitue au détail dans plusieurs romans. Par là, il rejoint certains écrivains de romans parodiques « qui dénonçaient déjà les artifices descriptifs et manifestaient eux aussi ouvertement le refus de décrire. Fielding, au moment de décrire un personnage, renvoie son lecteur à des gravures de Hogarth⁴⁷⁹ ». Comme nous l'avons signalé et grâce à l'économie descriptive, il représente sobrement ses personnages :

C'était une femme de petite taille aux cheveux châtain très clair et aux yeux gris dont les pommettes, le front têtu et le nez court lui donnaient un visage de chat. Elle ressemblait à l'actrice de cinéma Yvette Lebon⁴⁸⁰.

Cet exemple met en relief la potentialité de la mémoire de garder nettement le souvenir de certaines images associées à une marque précise : « La mère de Christian venait nous chercher, porte de Saint-Cloud, à l'arrêt du car, et l'image de Mme Portier – Claude Portier – nous attendant au volant de sa Renault décapotable, une cigarette aux lèvres, demeure très nette dans ma mémoire⁴⁸¹ ».

Pour Jean-Michel Adam, le rejet de la description s'explique en fait si l'on examine la tradition rhétorique et stylistique par différents reproches : la description imparfaite n'arrive jamais à rendre précisément le réel, ne repose sur aucun ordre et enfin, est l'occasion pour les écrivains eux-mêmes de dévider des stéréotypes et lieux communs. Il récapitule les arguments du rejet quasi-unanime faits à la description de la part des théoriciens par ses quatre défauts suivants :

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

⁴⁷⁸ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p 50.

⁴⁷⁹ Jean-Michel Adam, *La Description*, op. cit., p. 10.

⁴⁸⁰ Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 125.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

Selon la tradition rhétorique de Port-Royal, les rhétoriciens définissent négativement. La description est une définition imparfaite, elle manque de l'exactitude. Elle ne peut que faire connaître une chose par quelques traits et circonstances particulières, suffisantes pour en donner une idée et la distinguer des autres. Elle ne développe pas sa nature et son essence.

Dans la perspective théologique ou rationaliste de l'âge classique, la description est associée au sensible, à l'inexact et à l'individuel.

Ce reproche trouve son argument dans une tradition qui repose sur un héritage rationnel préférant voir dans la procédure descriptive « une définition stable, vraie et rationnelle, au détriment d'une description soumise, elle, aux caprices de l'énonciation, trahit un idéal logiciste qui ne permet pas d'approcher une langue naturelle et ses produits discursifs en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Aux caractères abstraits de la procédure de définition, il faut opposer la plus naturelle opération descriptive⁴⁸² ». Ainsi, la description, considérée comme une définition imparfaite, ne donne pas l'image exacte des événements et des objets décrits puisqu'elle n'est vue que par rapport à la procédure abstraite de la définition.

Le deuxième défaut de la description s'explique par son impuissance à copier le monde. Jean-Michel Adam rappelle, en ce qui concerne ce point, l'anecdote rapportée par Diderot dans l'article *Encyclopédie*. Il s'agit d'un jeune homme qui désire avoir le portrait de sa maîtresse, mais qui ne peut la montrer à aucun peintre. Il en envoie alors la description la plus étendue et la plus exacte à cent peintres en leur demandant à chacun d'exécuter littéralement sur la toile ce qu'ils lisent sur le papier de la description qu'il a faite. Au bout d'un certain temps, il reçoit cent portraits qui tous ressemblent à sa description, mais aucun ne ressemblant à un autre, ni à sa maîtresse. Dans la procédure descriptive, chacun se réfère à sa propre expérience et exprime le monde selon sa vision. Ainsi, l'image décrite sera telle qu'on l'a vue à un moment ou à un autre de la vie, mais jamais celle que l'auteur décrit. Cette anecdote exprime l'impossibilité de copier le monde. Cette forme de rejet de la description est assumée par un discours rhétorique qui repose sur la distinction entre deux systèmes différents d'imitation : peinture et poésie.

On reproche également à la description son désordre préjudiciable à la clarté. Certains théoriciens justifient leur rejet de la description en lui attribuant certains traits spécifiques comme désordre et arbitraire. Ces traits constituent la troisième forme de rejet. Paul Valery

⁴⁸² Jean-Michel Adam, *La Description*, op. cit., p. 8.

montre bien sa position à l'égard du manque propre à tout système descriptif. Il formule ainsi sa critique : « l'art de la prose consisterait pour mon goût (d'écrivain, je ne dis pas de lecteur) dans la recherche d'un mode de succession des phrases – qui fût sensiblement non arbitraire. La description étant tout le contraire⁴⁸³ ». En effet, l'avis de Valéry rejoint celui de Marmontel qui a déjà formulé une critique dans son article « Descriptif » de *L'Encyclopédie* :

Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un Tout, dont les parties soient liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le précepte d'Aristote et d'Horace. Or, dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage⁴⁸⁴.

Comme nous l'avons signalé, la description n'a été abordée que par rapport au récit. Le résultat qui en découle sera que pour l'idéal classique, seul le récit se caractérise par un ordre et une dynamique naturelle dont la description est dépourvue.

Un autre grand défaut est incarné par la propension de la description aux clichés et lieux communs que l'écrivain emploie à sa guise. La tradition rhétorique s'en prend à la tendance de la description aux clichés. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'abbé Bérardier de Bataut formule ainsi sa critique dans son *Essai sur le récit* :

Que de lieux communs où l'on décrit, une compagne, un torrent, une tempête, et qui peuvent convenir à toutes sortes de sujets. Ce sont des espèces de pièces de rapports qu'on déplace à son gré et qu'on enchâsse où l'on veut. On pourrait en faire un répertoire disposé par lettres alphabétiques en forme de dictionnaire, pour la commodité des plagiaires⁴⁸⁵.

Jean-Michel Adam cite Littré qui nous renvoie à l'origine rhétorique du débat en mettant bien en évidence la motivation capitale de cette dernière forme de rejet : « Descriptif [...]. Ce mot se prend le plus souvent en mauvaise part, parce que la description est un ornement du discours et ne doit pas être le fond d'un ouvrage ».

Après avoir exposé les reproches faits à la description, il est pertinent de montrer le point de vue adopté par certains auteurs à l'égard de cette question esthétique. On peut considérer l'avis de Francis Ponge comme un point de réconciliation entre la description et la

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁵ Cité par Jean-Michel Adam, *La Description*, *ibid.*, p. 22.

définition. Car la description atteint avec lui une tentative de réconciliation poétique de la définition et de la description par l'invention d'une forme poétique :

D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et de la description de la chose que ce mot désigne ? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses ? Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitatilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses⁴⁸⁶.

Jean-Michel Adam constate qu'on ne peut mieux mettre en scène les méandres et l'absence de limites de toute procédure descriptive, mieux dire l'écriture dans ses excès et la réalité de ses artifices, mieux signifier un changement radical d'esthétique. Cet avis nous invite à rappeler les travaux de Philippe Hamon, grâce auxquels la description a été réhabilitée au cours de deux décennies du XX^e siècle.

⁴⁸⁶ Francis Ponge, *Methods*, « My creative method », Paris, Gallimard, coll. « Idée/nrf », 1961, p. 11.

2. La description, un nouvel essor

La divergence entre les théoriciens n'a pas pour but de supprimer ou mettre en marge la description dans le récit. Même Antoine Albalat, qui est très strict à l'égard de cette question, exprime souvent son insatisfaction dans toute sorte d'abus de l'utilisation digressive et considère ainsi le style descriptif :

Le style descriptif suppose la couleur, le relief, l'imagination, l'image, la magie plastique des mots, la vie représentative et physique : description, tableau, observation, gestes portraits, détail. Le style abstrait vit surtout d'idée, d'intellectualité, de compréhension, de tours, de rapports, de nuances : histoire, philosophie, morale, métaphysique, maximes, critique, psychologie⁴⁸⁷.

Puisque tout récit implique un minimum d'indications descriptives, « la vraie question qui se pose au romancier n'est pas de savoir s'il faut ou non décrire mais quelle place et quel usage il faut réservé à la description : doit-elle être décorative ou documentaire ? ⁴⁸⁸ ». La rhétorique classique exige que la description ne soit pas une « digression ni hors-d'œuvre, mais qu'elle soit soumise au personnage et subordonnée à l'ensemble de l'œuvre, les romanciers sont parfois tentés de s'arrêter pour décrire, de concevoir leurs descriptions comme autant de pause du récit mais le plus souvent, loin d'utiliser la description des lieux et des objets comme l'occasion d'une leçon de choses. Ils s'attachent à la justifier, par exemple, par l'harmonie qu'ils établissent entre la nature et les sentiments du héros⁴⁸⁹ ».

En fait, on a reconcidéré son importance depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. L'attitude de G. Genette, vis-à-vis de la description en est la preuve flagrante. Il est donc difficile de trouver une narration sans description plutôt que de trouver une description sans narration :

La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait, on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans la description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle⁴⁹⁰ ».

⁴⁸⁷ Antoine Albalat, *La Formation du style*, op. cit., p.87-88.

⁴⁸⁸ Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 158.

⁴⁸⁹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, U, 1981, cité par Michel Raimond, *Le Roman*, op.cit., p. 159.

⁴⁹⁰ Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 57.

Une nouvelle prise de position favorable se manifeste donc nettement au cours de la deuxième moitié du siècle dernier. Grâce aux travaux de certains critiques littéraires, la description conquiert un nouveau statut. Celui-ci se signale avec Philippe Hamon dont les travaux tentent de définir la description sur des critères précis : formels et fonctionnels. Ceux-ci permettent au lecteur de savoir de quoi il s'agit. Car, le lecteur ne peut pas distinguer les traits distinctifs de ce qu'on appelle une description, il sait seulement que le récit s'arrête pour que le décor passe au premier plan :

Le lecteur reconnaît et identifie sans hésiter une description. : cela « tranche » sur le récit, le récit « s'arrête », le décor « passe au premier plan » etc. Pourtant, ce même lecteur est incapable de le définir comme unité spécifique, sur critères formels et /ou fonctionnels précis, le seul critère invoqué étant en général vaguement référentiel (la description décrit des choses, le récit des actes) ou morphologique (la description userait d'adjectifs et le récit de verbes⁴⁹¹).

Puisque le discours rhétorique classique se contente de répertorier des figures ou des tropes de dimension microscopiques⁴⁹², il ne prend donc pas la charge de définir la description. Pour systématiser son statut, Philippe Hamon la reconsidère selon la définition de Fontainier⁴⁹³ :

Elle consiste à exposer un objet aux yeux et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes (...) elle donne lieu à

⁴⁹¹ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, n°12, 1972, p. 465.

⁴⁹² Cf. L'introduction de Gérard Genette, in *Les Figures du discours* de Pierre Fontanier, Paris, Flammarion, 1968. Il considère ce traité des *Figures du Discours* « comme l'aboutissement de toute la rhétorique française, son monument le plus représentatif et le plus achevé, procède de l'union de deux ouvrages que leur auteur lui-même considérait comme destinés à former un tout ». Selon l'avis de Philippe Hamon, la rhétorique classique est préoccupée avant tout de mettre en relief des figures ou des tropes de dimensions microscopique comme : la métaphore, métonymie, synecdoque, zeugma, oxymoron etc.

⁴⁹³ Cf. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 420. Il prolonge la tradition en distinguant dans son Traité général des figures du discours autres que les Tropes Il expose les différentes espèces de descriptions selon la division suivante : **La Topographie** (sorte de description à l'usage de l'orateur et du narrateur et qui (a pour objet un lieu quelconque, tel un vallon, une montagne, une plaine, une ville, une village, une maison, un temple, une grotte ,un jardin un verger, une forêt). Cette espèce se trouve en général dans la fiction ainsi que dans la réalité chez Modiano. **La Chronographie**, (description de temps, de périodes, d'âges qui « qui caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent »), la **Prosopographie** (« description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, le qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination »), l'**Ethopée**, description qui a pour objet les mœurs, le portrait (« la description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif »), Le **Parallèle** (qui « consiste dans deux descriptions, ou consécutives, ou mêlées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence ») Avec le tableau, enfin, on rejoint l'origine antique de la description(« Certaines description vives et animées, de passions, d'actions, d'événement, ou de phénomènes physique ou moraux »). Fontanier ajoute encore une description qui donne lieu à l'**Hypotypose**, « quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau ».

l'hypotypose⁴⁹⁴ quand l'expression de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau⁴⁹⁵.

Selon Philippe Hamon, la définition de Fontanier, au lieu de préciser le statut de la description, renvoie à une multiplicité de définitions : « tout cela n'est guère précis : de description en hypotypose, et d'hypotypose en tableau, la rhétorique comme toute nomenclature, nous promène dans un renvoi perpétuel de définition⁴⁹⁶ ».

Pour préciser son statut formel, Philippe Hamon adopte une définition provisoire, en la considérant comme une expansion dans le récit. Ainsi, se posent les trois questions principales :

- a) La façon dont la description s'insère dans un ensemble textuel plus vaste (une description plus vaste ou un récit). Y a-t-il des signes démarcatifs, introduceurs et conclusifs, de la description ?
- b) La façon dont la description, en tant qu'unité détachable, fonctionne intérieurement et assure sa cohésion sémantique
- c) Son rôle en général dans le fonctionnement global d'une narration

Nous limiterons notre propos au premier point en prenant cette étude comme point de départ pour traiter la description chez Modiano. Prenons la ville pour objet à décrire : l'action romanesque chez Modiano se déroule très souvent dans un paysage urbain. La ville l'incarne, par excellence.

Avant de commencer notre travail, il serait intéressant de faire une remarque : la description du paysage urbain s'insère dans le texte par un narrateur qui mène une vie citadine, c'est-à-dire par le biais d'une rencontre directe avec le paysage urbain. La description se présente sous la forme d'un fragment de texte constitué d'un certain nombre de sous-thèmes, (les quartiers, les arrondissements, les rues, les squares) comme dans cet exemple : « Je marchais avec elle dans le quartier de mon enfance, ce quartier que j'évitais d'habitude parce qu'il m'évoquait des souvenirs douloureux, et qui m'est totalement étranger

⁴⁹⁴ Cf. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968. Il classe d'abord l'*Hypotypose* dans la catégorie de figures de style par imitation, la définit ensuite : elle dépeint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante. p. 390.

⁴⁹⁵ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », *op. cit.*, p. 465-466.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 466.

et indifférent aujourd’hui tant il a change⁴⁹⁷ », et prédictats qualificatifs, (morte, étrangère, fermée, ouverte, lointaine, palpitive, suffocante). Ces termes désignent souvent les sentiments du narrateur vis-à-vis des villes dans les romans de Modiano : « Il fallait désormais considérer cette ville comme n’importe autre ville étrangère⁴⁹⁸ » ; ou bien une ville à la dérive comme Paris dans *La Ronde de nuit* : « on entendait les verres se briser, des portières claquer. L’exode commençait. Pendant la journée, je me promène dans cette ville à la dérive⁴⁹⁹ » ou verbaux (se ferme⁵⁰⁰, se sombre⁵⁰¹, rejette⁵⁰² ». La comparaison suivante illustre bien les réactions du protagoniste vis-à-vis de la ville. Celle-ci rejette l’apatriote comme c’est le cas de Serge, le narrateur des *Boulevards de ceinture* dans Paris. Il a l’impression que cette ville l’expulse loin du centre : « du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu’aux boulevards de ceinture. La ville rejette ses déchets et ses allusions⁵⁰³ ».

L’œuvre de Modiano est considérée comme une quête identitaire à travers un paysage urbain, la description se faisant donc à travers le regard d’un narrateur qui s’exprime à la première personne. Par là, « la description doit être sentie par le lecteur comme tributaire de l’œil du personnage qui la prend en charge – (d’un pouvoir voir)⁵⁰⁴ ». Des exemples illustrent bien cette possibilité de voir pour décrire. « Si le regard du narrateur du roman réaliste se montre objectif et neutre, ce n’est jamais le cas pour le narrateur modianesque ; il est complètement impliqué dans le décor. Car, l’objet de la description est le lieu de croisement du regard et éveille un souvenir. Celui-ci provoque toujours une sensation soit de légèreté,

⁴⁹⁷ Patrick Modiano, *L’Herbe des nuits*, p. 105. Nombreux sont les exemples qui mettent en scène le sentiment d’étrangeté éprouvé par le narrateur chez Modiano : *Fleurs de ruine*, *Un pedigree*.

⁴⁹⁸ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 15.

⁴⁹⁹ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 25.

⁵⁰⁰ Cf. Dans *Quartier perdu* on trouve cette impression du narrateur à l’égard de la ville qui le repousse : « J’avais beau me le répéter à voix basse, je flottais dans cette ville. Elle n’était plus la mienne, elle se fermait à mon approche, comme la vitrine grillagée de la rue de Castiglione devant laquelle je m’étais arrêté et où je distinguais à peine mon reflet », p. 12.

⁵⁰¹ Cf. Patrick Modiano, *La Ronde de nuit* : « Nous glissons au travers d’une pénombre ouatée jusqu’à des profondeurs où personne ne troublerait notre sommeil. Paris sombrait avec nous », p. 158.

⁵⁰² Cf. le dernier roman de Modiano, *Pour que tu ne te perdes dans le quartier* ; « il avait largué toutes les amarres qui pouvaient encore le relier à elle, ou bien c’est elle qui l’avait rejeté », p. 20.

⁵⁰³ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 155. Cf. Chapitre deux (ville et représentation littéraire) de notre travail est consacré à une analyse thématique.

⁵⁰⁴ Philippe Hamon, « Qu’est-ce qu’une description », op. cit., p. 467.

soit de malaise, comme nous allons voir dans la présentation des paysages. Deux possibilités s'offrent :

a) Un personnage fixe (assis le plus souvent dans un café, un restaurant), devant un panorama ou un objet mobile ou changeant. En fait, la vue panoramique est rare, comme par exemple dans *Quartier perdu* qui illustre ce type de regard lors de la rencontre d'Ambrose Guise avec son éditeur japonais dans un restaurant parisien :

Il penchait la tête et regardait, à travers la baie vitrée, Paris dont nous dominions presque toute la rive droite : à proximité de nous était fixée à un trépied une longue-vue comme on en trouve dans les lieux touristiques. [...]. A mon tour je collai mon œil à l'objectif. [...]. Je m'attardais sur un café de la place Pereire et distinguais les têtes de tous les clients assis aux tables de la terrasse et même la silhouette d'un chien en faction au bord du trottoir. Peut-être pouvais-je apercevoir le toit à pergola de l'hôtel de la rue Troyon où j'avais vécu. A partir de la place des Terme jusqu'à l'Etoile, l'avenue de Wagram scintillait si fort que par contraste, ses alentours étaient noyés dans un black-out⁵⁰⁵.

b) Un personnage mobile (promeneur, visiteur, touriste, explorateur) passant en revue un décor fixe complexe (rue⁵⁰⁶, paysage⁵⁰⁷, bâtiment⁵⁰⁸, appartement⁵⁰⁹). Ce type de description se trouve en abondance. Car, le narrateur revient trop souvent sur les lieux du passé soit pour relier ce qui se passe dans certaine époque de sa vie, comme Patoche dans *Remise de peine* en se souvenant d'un séjour chez des amies à sa mère, dans un village des environs à Paris :

Un grillage protégeait la façade de la maison, légèrement en retrait de la rue du Docteur-Dordaine. Un jour, on avait repeint le grillage après l'avoir couvert de minium. Était-ce bien du minium, cet enduit de couleur orange qui reste vivace dans mon souvenir ? La rue du Docteur-Dordaine avait un

⁵⁰⁵ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 18-19.

⁵⁰⁶ Les rues désertes dans une ville en dérive reflète aussi le vide identitaire du narrateur, ce cas de perte de repère se signale nettement dans *Les Boulevards de ceinture*.

⁵⁰⁷ Comme nous avons déjà indiqué que la ville représente, par excellence, la géographie romanesque de Patrick Modiano où le narrateur vient chercher ses traces et créer des liens avec les lieux pour entrer dans la peau des personnages. L'exemple de Caisley emprunté à *Dans le café de la jeunesse perdue* montre bien ce rapport de corrélation grâce auquel la description remplit une fonction sémantique.

⁵⁰⁸ Chez Modiano, le bâtiment réquisitionné reflète l'impossibilité d'accès comme dans *Rue des boutiques obscures* au cours de sa quête de sa mémoire, le narrateur amnésique, Guy Roland, n'arrive pas à franchir le seuil du bâtiment où il a déjà passé son enfance.

⁵⁰⁹ Cf. Notre analyse sur le rôle de la description de l'appartement vide du quai Conti chez Modiano dans le troisième chapitre de notre étude. Cette description constitue l'un des rares exemples descriptifs qui met en évidence l'une des fonctions de la description. Elle illustre le rapport entre le lieu et le personnage qui perd des points de repère. Elle met aussi en relief l'état d'âme du narrateur qui revient sur les lieux de son enfance dans *Livre de famille*.

aspect villageois, surtout à son extrémité : une institution de bonne sœur, puis une ferme où on allait chercher du lait, et plus loin, le château. Si vous descendiez la rue, sur le trottoir de droite, vous passiez devant la poste ; à la même hauteur, du côté gauche, vous distinguiez, derrière une grille, les serres du fleuriste dont les fils était mon voisin de classe. Un peu plus loin, sur le trottoir que la poste, le mur de l'école Jeanne-d'Arc, enfoui sous les feuillages des platanes⁵¹⁰.

Ou bien le personnage revient pour chercher à comprendre des circonstances qui lui échappaient à l'époque comme ce que montre l'exemple de Jean, le narrateur de *Voyage de noces* lors de son voyage à Milan dix-huit ans après le suicide d'Ingrid : « les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là⁵¹¹ ». Ou bien encore, il mène une enquête sur une personne disparue, comme l'exemple de Caisley de *Dans le café de la jeunesse perdue* :

Avant tout, déterminer avec le plus d'exactitude possible les itinéraires que suivent les gens, pour mieux les comprendre. Je me répète à voix basse : « Hôtel rue Cels. Garage La Fontaine. Café Condé. Louki » Et puis, cette partie de Neuilly entre le bois de Boulogne et la Seine, là où ce type m'avait donné rendez-vous pour me parler de sa femme, la dénommée Jacqueline Choureau, née Delanque⁵¹².

Le narrateur montre, à travers les noms des lieux, l'espace du vide qui entoure le personnage. Ce vide illustre bien le rôle de la description comme un élément organisateur du récit et annonce en certaine façon le destin du personnage : « Neuilly. Appartement rez-de-chaussée. Pas de meubles. Baies vitrées donnant sur avenue de Bretteville. Pas de circulation. Quelques magazines sur la table basse⁵¹³ ». Il nous fait voir le vide à travers la description des lieux :

Des murs blancs et nus. Un portrait de femme accroché au-dessus du canapé. J'ai failli prendre l'un des magazines sur la table basse. Une sensation de vide m'a saisi. Je dois dire qu'à ce moment-là je ressentais l'absence de Jacqueline Choureau née Delanque au point qu'elle me semblait définitive. Et puis, cette salle de séjour ne donnait-elle pas la même impression de vide, quand cette femme était présente ?⁵¹⁴.

L'évocation des lieux pourrait être un moyen qui permet au lecteur de saisir l'esprit du personnage en cause comme si le vide de l'appartement de Neuilly était intensifié et confirmé par l'absence de Jacqueline, la jeune épouse disparue. D'ailleurs, la question du narrateur est

⁵¹⁰ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 12-13.

⁵¹¹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio », p. 11.

⁵¹² Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 40.

⁵¹³ Ibid., p. 46.

⁵¹⁴ Ibid., p. 49.

un signe d'avertissement pour le lecteur. Si le narrateur lui-même est saisi de vide, la présentation du décor attire l'attention du lecteur sur ce que le personnage a déjà ressenti. À travers la description des lieux, le narrateur nous fournit des clés pour recomposer l'image du personnage et passer l'information. Puisque le narrateur est saisi de vide, le lecteur comprend que le personnage, à priori, a déjà ressenti le vide qui l'entoure.

Comme nous l'avons mentionné au début, l'étude de Philippe Hamon se fonde sur les critères formels de la description. Les phrases introductives de descriptions du type : « X, désœuvré, s'accouda à la fenêtre ; il apercevait en contrebas la locomotive qui...⁵¹⁵ », sont considérées comme l'une de ces marques.

Certes, une certaine modification se signale selon le cas de la personne qui prend en charge la description : une personne qui regarde, à travers un milieu transparent un objet, un paysage, une personne à décrire. Chez Modiano, les exemples ne manquent pas : « je jetai un regard vers la Promenade des Anglais, le ciel orange qui s'assombrissait et la mer⁵¹⁶ ». La différence de « focalisation » du récit est souvent centrée sur les impressions du narrateur plutôt que sur le décor. Même si ce dernier apparaît stagnant, il est parcouru par un frisson puisqu'il est toujours lié à un moment de crise. Cet exemple pris de *Dimanches d'août* le montre : « la seule pensée de me retrouver le long de la Marne me fit frissonner⁵¹⁷ ».

Philippe Hamon rappelle que la description, avant même de commencer, doit donc se justifier et elle se caractérise alors par tout un remplissage destiné à rendre vraisemblable et servir d'alibi, où l'auteur doit multiplier une série des thèmes qui s'appellent les uns les autres en cascade, (pour introduire la description D il faut introduire un personnage X qui doit regarder le décor D⁵¹⁸.

⁵¹⁵ C'est le type suivi dans la description d'un objet. On peut l'adapter selon le cas de chaque descripteur. En général ce type des phrases est considéré par Philippe Hamon comme l'un des critères formels de la description.

⁵¹⁶ Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986, p. 14.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹⁸ Cf. Philippe Hamon explique la notion de contrainte et les motifs des trois types de description (la parole, l'acte, et le regard) dans son article (Qu'est-ce qu'une description), in *Poétique*, n° 12, 1972, p. 471-474. Puisque notre choix repose sur la ville comme un paysage à décrire, car la ville n'est pas un objet à faire, ensuite le roman de Modiano est un roman de quête et enquête. Nous limitons notre propos au décor regardé, puis rares sont les exemples qui illustrent ce type de description. *Rue des boutiques obscures* nous en offre un exemple : Cette description se fait, par Hutté, la personne avec qui Guy Roland travaille dans l'agence privée, dans une lettre adressée à ce dernier « [...] à Nice. J'ai retrouvé la vieille église russe de la rue Longchamp où ma grand-mère m'emménageait souvent. [...] ». À Nice, chaque coin de rue me rappelle mon enfance. Dans l'église russe dont je vous parle, il y a une pièce entourée de bibliothèques vitrées. Au milieu de la pièce, une grande table qui ressemble à une table de billard, et de vieux fauteuil. [...] ». D'ailleurs l'endroit a gardé le charme des cabinets

Il rappelle également que la description ne fait pas forcément appel à la même « conscience linguistique » (de l'auteur ou du lecteur) que la narration, en ce qui concerne son fonctionnement intérieur. « On passe d'une prévisibilité logique, celle du récit où la notion de corrélation et de différence sont primordiales (une ouverture de porte appelle une fermeture de porte, un départ appelle un retour, un mandement appelle une acceptation ou un refus, une disjonction d'actants appelle une conjonction d'actants etc.) à une prévisibilité lexicale où la notion d'inclusion et de ressemblance l'emportent (le terme rose appellera par contiguïté métonymique : bouquet, pétale, jardin, fleur etc. ou pureté, virginité, candeur etc. par métaphore institutionnalisée ; ou rosier, roseraie, rosière etc. par dérivation ; arrose, pose, chose, ose...par ressemblance phonétique⁵¹⁹ ».

Nous essayons maintenant d'examiner la description des paysages chez Patrick Modiano à travers l'œuvre romanesque.

de lecture de cette époque ». (p. 174-5). En fait, ici l'intention du descripteur se signale nettement : la description ne vise pas à mettre en visibilité le décor, mais elle met en relief la possibilité de l'évocation qu'elle suggère : « On l'a planté là, je suppose, pour nous rappeler notre lointaine Russe », (p. 175). Cela s'accorde avec la remarque de Martine Guyot-Bender pour qui l'essentiel, c'est l'effet qu'enclenchent les observations de personnages plutôt que les configurations du décor en soi.

⁵¹⁹ Philippe Hamon, (Qu'est-ce qu'une description), *op. cit.*, p. 474.

3. Les caractéristiques descriptives du paysage

Après avoir abordé l'origine et l'évolution de la description et la prise de positions de la part des rhétoriciens à l'égard de cette question esthétique, nous essayons maintenant d'examiner les procédés employés par Modiano dans la description des paysages et des lieux. Pour la création d'un univers fictif ou réel dans l'œuvre romanesque, l'écrivain a le droit d'employer des procédés qui accordent à l'œuvre une particularité singulière. Grâce à ces procédés, il nous communique sa vision du monde. Ainsi, la description est considérée comme excellent moyen de représenter des lieux, des personnages. Bien que la représentation spatiale ne soit faite que de signes linguistiques, elle a un rapport avec une géographie, réelle ou une référentialité hors-textuelle.

3. 1. La description comme modalité de présenter des lieux

Après avoir abordé l'origine et l'évolution de la description et la prise de position de la part des rhétoriciens à l'égard de cette question esthétique, nous essayons maintenant d'examiner les procédés employés par Modiano dans la description des paysages et des lieux.

Pour la création d'un univers fictif ou réel dans l'œuvre romanesque, l'écrivain a le droit d'employer des procédés qui accordent à l'œuvre une particularité singulière. Grâce à ces procédés, il nous communique sa vision du monde. La description est considérée comme excellent moyen de représenter des lieux, des personnages. Bien que la représentation spatiale ne soit faite que de signes linguistiques, elle a un rapport avec une géographie réelle ou une référentialité hors-textuelle. Par là, l'espace représenté par la description dans un roman «s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre⁵²⁰».

La vision esthétique que l'auteur adopte détermine la façon avec laquelle il présente son univers romanesque. Ainsi, dans le roman du XIX^e siècle, Balzac comme la plupart des romanciers, donne d'emblée à ses lecteurs les renseignements concernant le lieu principal où

⁵²⁰ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, [1972], 1975, p. 100.

se situe l'action. Balzac dans l'introduction du *Père Goriot* et après avoir fermé le livre, nous dit-il : « peut-être aura-t-on versé quelques larmes intra muros et extra », ce qui veut dire bien sûr intérieurement et ouvertement mais aussi comme le précise la phrase suivante : « sera-t-il compris hors de Paris ? », à l'intérieur des murs de la ville et hors de celle-ci ?⁵²¹ » Cette façon en est à l'origine d'un souci de ressemblance. Balzac veut que les lieux soient bien précisés dans un univers fictif. La description bien répertoriée est l'une des caractéristiques qui justifie sa vision : le milieu où se déroule l'action influence les êtres comme si les individus étaient le produit et le reflet de leur milieu.

Chez Zola, on peut reconnaître ce rapport entre les personnages et les lieux qui les entourent. Les descriptions minutieuses et les longs détails donnés sur le milieu sont poussés par un souci d'exactitude et du rapport métaphorique. Cette ambition de l'exactitude se manifeste aussi dans *Le Père Goriot*, qui s'ouvre sur une longue description concernant la pension Vauquer. Le narrateur omniscient chez Balzac commence la description de cette pension parisienne de l'extérieur pour en finir par les petits recoins. Le rapport reliant le personnage à son milieu se fonde sur une relation de corrélation. L'appel à l'un implique toutes les associations concernant l'autre. « Balzac justifie la description par l'action que le milieu (paysages, ville, maison, appartement) exerce sur les êtres⁵²² ». Par ce rapport entre les personnages et les lieux, les descriptions balzaciennes revêtent une valeur explicative ou symbolique. Il rompt donc avec la tradition du morceau descriptif qui n'a qu'une fonction décorative dans le roman. Le lieu devient le reflet du personnage. Car, « la description de Saumur et de la maison Grandet n'a pas seulement une valeur pittoresque : elle aide à comprendre. Dès 1830 dans les *Scènes de la vie privée*, Balzac découvrait l'unité du personnage et de son milieu⁵²³ ».

Il faut retenir un point essentiel de la leçon descriptive chez Balzac : donner d'emblée tous les détails concernant les lieux et en y ajoutant ce qu'il voit nécessaire dans le déplacement du personnage. Cet ajout permet au lecteur de connaître le lieu de l'action mais il suspend le récit. Certes, « le récit s'immobilise donc pour un temps en un « tableau puis reprend sa progression⁵²⁴ ». Selon Philippe Hamon, « l'énoncé descriptif est certainement

⁵²¹ Michel Butor, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idée », 1975, p. 52.

⁵²² Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 159.

⁵²³ *Ibid.*, p. 159.

⁵²⁴ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, op. cit., p. 100.

proche, matériellement et psychologiquement, des textes du savoir qu'il contribue à constituer par son activité même, ou qu'il consulte pour vérifier et authentifier sa description⁵²⁵ ».

En revanche, Aragon selon Roland Bourneuf, dans *L'Univers du roman*, va à l'encontre de la méthode balzacienne de la description des lieux. Ce dernier se contente d'éparpiller dans ses romans des notations fragmentaires en demandant au lecteur de compter sur son imagination pour reconstituer les morceaux épars d'un puzzle. Pour sa part, Michel Raimond indique « le souci qu'a parfois l'écrivain d'organiser en tableau les indications descriptives qu'il nous donne. La perception du narrateur a tendance à devenir une description quand l'auteur souligne des contrastes, des jeux de couleurs⁵²⁶ ».

En somme, le mode de présentation des lieux se distingue d'un écrivain à un autre selon la vision et les critères esthétiques. L'Abbé Prévost dans *Manon Lescaut* ne s'intéresse pas à la description des lieux. Il se contente au début du roman de quelques mots pour situer la rencontre des deux protagonistes principaux : « mauvaise hôtellerie », dans un bourg de Normandie.

Ayant repris mon chemin par Évreux où je couchai la première nuit, j'arrivai le lendemain pour dîner à Passy qui en est éloigné de cinq ou six lieues. Je fus surpris en entrant dans ce bourg d'y voir les habitants en alarme⁵²⁷.

3. 2. La description sans le goût de pittoresque

Cet aspect d'économie dans les détails nous rappelle parfois un certain rapprochement du style de Patrick Modiano dans son roman *Du plus loin de l'oubli*, au premier contact avec les lieux, « à Londres ce printemps [...]. Nous avons échoué dans une sorte de pension de famille de Bloomsbury⁵²⁸ ». Dans ce roman, les lieux qui influencent la destinée des personnages et vers lesquels ils se dirigent demeurent sans détails. On sait seulement que Jacqueline, l'un des personnages principaux, désire partir pour Majorque. Nous allons voir comment l'action romanesque sera prédéterminée par Majorque. Nous reviendrons plus tard sur l'implication des lieux sur l'action romanesque.

⁵²⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, HU Recherches Littéraires, 1993, p. 48.

⁵²⁶ Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 162.

⁵²⁷ Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, René Julliard, 1960, pour la préface de Jean-Louis Bory, p. 47.

⁵²⁸ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996, p. 84.

L'observation nous permet de nous rendre compte de l'économie descriptive dans l'œuvre romanesque de Modiano. Elle constitue son trait distinctif. Il est rare de trouver sur une longue description. Ensuite, les descriptions qui caractérisent ses romans sont, le plus souvent, brèves et fragmentaires. Par ailleurs, sa description, depuis *Villa triste*, est représentée par une « voix narrative qui s'est progressivement faite aussi discrète sans avoir le goût pour le pittoresque⁵²⁹ ». Elle se contente d'une mise en scène du moindre et repose sur une sobriété stylistique. Son approche descriptive « dévoile d'une manière assez directe sa vision poétique d'un endroit⁵³⁰ ». L'ensemble de son œuvre romanesque constitue un parcours « du paysage urbain, des aventures topographiques où les lieux représentent bien plus qu'un décor⁵³¹ ». La description acquiert une particularité singulière dans une œuvre telle que celle de Patrick Modiano. Elle est considérée comme une recherche identitaire dans un paysage urbain.

Au cours de ce parcours, le narrateur se borne à faire remarquer en passant les objets du musée de sa mémoire, objets que le visiteur a pour objet de réunir pour créer « *une histoire ou l'Histoire*⁵³² ». Au milieu de cette expression du flou, les descriptions, sorties pour la plupart de monologues intérieurs, ne sont plus considérées comme de simples outils référentiels. Les arrêts sur certaines images intensifient donc la signification métaphorique des éléments descriptifs :

Sous les arcades, je me suis demandé pourquoi j'avais décidé d'habiter un hôtel de la rue Castiglione. Si j'y réfléchissais bien, la raison en était simple : je craignais tant de retrouver Paris que j'avais choisi l'endroit le plus neutre possible, une zone franche, une sorte de concession internationale où je ne risque pas d'entendre parler français et où je ne serais qu'un touriste parmi les autres. La vue de tous ces cars me rassurait [...]. Oui, j'étais à l'étranger⁵³³.

Le lecteur s'intéresse plutôt à l'effet de miroir que les observations des narrateurs suscitent qu'à la configuration du lieu lui-même. Soit dans *Quartier perdu*, soit dans d'autres romans, la configuration des lieux vient dans un deuxième temps. On comprend, à travers la lecture du roman, que le quartier ramène le narrateur à un passé lointain. Au fur et à mesure de la progression dans la lecture, le lieu se présente comme un reflet d'un passé trop lié à

⁵²⁹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 74.

⁵³⁰ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

⁵³¹ Dominique Meyer-Bolzinger, « La maison : un lieu de mémoire », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien », p. 202.

⁵³² Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté*, op. cit., p. 75.

⁵³³ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 48.

l'Occupation dans *Quartier perdu*. Par là, les verbes tels que “risquer” et “rassurer” ne forment pas un ensemble descriptif neutre et notamment quand il s’agit de la description d’un quartier touristique. La signification des verbes révèle son désir d’éviter la rencontre avec ces lieux au cours desquels le passé se manifeste obsédant. Le narrateur tente de regarder Paris comme un touriste. Le passé finit par rattraper trop souvent les personnages par le biais du surgissement de souvenirs. Si la description met en évidence des objets, des lieux, des personnages, elle propose aussi des significations.

Les récits essaient toujours d’intégrer les descriptions au tissu narratif sans que les éléments descriptifs apparaissent isolés des perceptions des personnages qui les suggèrent. L’ensemble description-perception se formule « dans une superposition de ce qui voit et de ce qui se vit⁵³⁴ ». L’extérieur, le visible, dont le lecteur n’arrive qu’à saisir les contours flous, réfléchit comme un miroir ce qui se produit au tréfond des personnages. Sa description s’intéresse plutôt à mettre en relief un espace qui extériorise ce que les personnages portent en eux plutôt qu’à décrire un espace extérieur comme un décor référentiel.

Des murs blancs et nus. Un portrait de femme accroché au-dessus du canapé.
J’ai failli prendre l’un des magazines sur la table basse. Une sensation de vide m’a saisi. Je dois dire qu’à ce moment-là je ressentais l’absence de Jacqueline Choureau née Delanque au point qu’elle me semblait définitive. [...]. Et puis, cette salle de séjour ne donnait-elle pas la même impression de vide, quand cette femme était présente ?⁵³⁵

C’est exactement ce que fait Caisley, le deuxième narrateur dans *Dans le café de la jeunesse perdue* lors de sa visite à l’appartement de Neuilly. La description ne donne pas l'impression d'être isolée par les éléments descriptifs. Elle est liée à la perception de Caisley. Grâce à la description faite par le narrateur, le lecteur peut ressentir le vide de l'appartement. Celui-ci reflète ce que Louki ne peut pas exprimer : son malaise et sa difficulté d'être. D'autre part, son absence de ce lieu permet au lecteur d'éprouver le vide qui s'empare de son mari après sa disparition. L'absence de la femme accentue le vide ressenti par le mari abandonné. Le vide n'est pas isolé de la perception du narrateur qui ressent lui-même ce vide creusé par l'absence de la femme : « une sensation de vide m'a saisi ». Par ailleurs, la question du narrateur se sert d'un avertissement pour le lecteur : « et puis, cette salle de séjour ne donnait-elle pas la même impression de vide, quand cette femme était présente ? ». Peut-être cette question ramène-t-

⁵³⁴ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté*, op. cit., p. 76.

⁵³⁵ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 49.

elle le lecteur au malaise ressenti par Jacqueline, tandis que son mari n'en sait rien. Ainsi, les murs blancs et les placards vides de l'appartement de Neuilly qui ont été rendus visibles « remplacent la voix qui ne peut exprimer son malaise⁵³⁶ ».

Modiano réussit à créer un univers qui lui est spécifique, fondé sur des sensations liées à l'évocation plutôt que de donner de longues descriptions. Sa vision fragmentée s'accorde bien avec son « processus incontrôlé de la mémoire qui trouve dans la fragmentation et l'absence ses modes d'expression⁵³⁷ ». Le décalage entre les couches temporelles finit pourtant par tout unifier dans un brouillard fixe. Et, malgré l'opacité de ce brouillard, la conscience arrive parfois à se poser sur un élément sans motif manifeste et se dessine avec plus de précisons que d'autres, pour que les portes de la mémoire s'ouvrent. Le narrateur de *Dans le café de la jeunesse perdue* illustre bien ce phénomène particulier : « aux heures creuses de la journée, au retour du bureau et souvent dans la solitude des dimanches soir, un détail me revient⁵³⁸ ». On ne sait pas exactement si le narrateur restitue ses souvenirs ou s'il les réinvente à travers les images qui lui reviennent. Cette question demeure peut-être sans réponse définitive : Se souvenir du passé est une façon de réinventer un univers par l'écriture qui représente des lieux qui ont un rapport intimement liés à l'Histoire.

Les descriptions dépouillées de l'auteur s'articulent donc autour des termes clés qui ne visent pas à dépeindre un univers. Elles se contentent de le suggérer en certains points saillants significatifs, d'une façon fragmentée, par touches, dans une sorte de description sobre analogue à la façon par laquelle Louki entre dans le roman et dans la conscience du narrateur : « des deux entrées du café, elle empruntait toujours la plus étroite, celle qu'on appelait la porte de l'ombre. Elle choisissait la même table au fond de la petite salle⁵³⁹ » puis, « c'était le café(Condé) qui fermait le plus tard dans le quartier avec Le Bouquet et La Pergola⁵⁴⁰ » ensuite, « il vous aurait suffi d'observer vos voisins et d'écouter leurs propos et vous auriez peut-être deviné : Dans les parages du carrefour de l'Odéon que j'imagine toujours aussi morne sous la pluie⁵⁴¹ ». Le narrateur nous dit à la fin que l'étrangeté des lieux et celle des personnages sont vivaces dans son souvenir « à cause des questions restées sans

⁵³⁶ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté*, op. cit., p 76.

⁵³⁷ Henri Meschonic, *Le Souvenir et la poésie* cité par Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique*, op. cit., p. 82.

⁵³⁸ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 27.

⁵³⁹ Ibid., p. 9.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 9.

⁵⁴¹ Ibid., p. 10.

réponse⁵⁴² ». La série de gros plans (la porte d'ombre puis la petite salle, puis les autres cafés, puis les parages du carrefour de l'Odéon) marque chez Modiano, « la discontinuité des images qui forme le souvenir et s'oppose à une vision panoramique et englobante qui suggérerait l'existence d'une mémoire continue, globale, alors que celle-ci se libère plus couramment par des clichés désordonnés. La poétique de Modiano est un modèle d'économie de moyens et de métonymie qui valorise l'absence et substitue l'imagination à hyperdescription, une imagination qui possède, comme la sensitive, la vertu singulière de répondre au plus léger contact par un ample mouvement qui se propage ; elle possède en outre comme un pouvoir de rassemblement et de souvenir, et groupe toutes les suggestions passées dans l'attente de ce qu'elle présente : elle multiplie, amplifie, et transmuet⁵⁴³ ». Sa description est à l'instar de la mémoire, n'est fondée que sur l'essentiel : l'impression et la sensation. Cette description morcelée⁵⁴⁴ fait écho à une temporalité floue qui reflète des perceptions simultanées et opposées. Pour cette raison, il n'est pas étonnant de voir chez l'auteur tous les temps, toutes les saisons et tous les jours se fondre les uns dans les autres dans une sorte de présent éternel. Celui-ci rassemble les époques dans une unité profonde et indéfinissable où le passé glisse vers le présent. C'est exactement la leçon qu'Ambrose Guise retient dans la fin de la première partie de *Quartier perdu* en déclarant :

Et cela m'a paru naturel de composer le 01 13 24 à Klosters dans cet appartement de Rocroy qui était associé pourtant à toute une partie, déjà si ancienne, de ma vie. Oui, naturel. Peut-être à cause du soleil qui entrait à flots dans la chambre, ce matin-là. Ou de la résolution que j'avais prise. Je me sentais le cœur léger. Et si le passé et le présent se mêlaient ? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un parfum dominant ?⁵⁴⁵.

C'est cette unité profonde qui est à l'origine de la surimpression temporelle. Celle-ci nous amène à examiner le procédé que Modiano emploie pour la description de ses paysages.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴³ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté*, op. cit., p. 83.

⁵⁴⁴ Cf. Pour plus d'informations sur cet aspect fondamental dans l'œuvre de Patrick Modiano, nous renvoyons à la première partie de notre travail qui traite en détail la mémoire et la position spécifique de l'esprit sur ce propos. Pour Modiano, la mémoire n'est plus dans la mesure de reconstituer tout le paysage romanesque. Elle ne peut évoquer que par bribes ce qui fait l'objet de sa narration. Voilà pourquoi ce phénomène, chez lui, est à l'origine de son point de vue différent de celui de Proust en ce qui concerne la mémoire involontaire.

⁵⁴⁵ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 87.

3. 3. La superposition des perspectives temporelles

Il arrive que Modiano commence son roman par la description d'une rencontre dans un lieu qui donne l'impression au lecteur d'être en face d'un décor référentiel. En effet, son art romanesque repose quasiment sur un rapprochement des lieux et des époques. Ce rapprochement se fait grâce à « l'action de la mémoire⁵⁴⁶ » qui a une tendance à superposer différentes époques.

Cette superposition de couches temporelles permet à Modiano de brouiller les repères. L'absence de dates, les transitions d'une époque à une autre et le surgissement spontané des souvenirs participent à maintenir la confusion. C'est la raison pour laquelle, son approche est déroutante, difficile à suivre, un univers romanesque où les deux mondes s'enchevêtrent délibérément pour débrouiller les pistes, se débarrasser à la fois de tracer un univers déjà préconçu. Son univers romanesque se reconstruit sur ce que la mémoire apporte.

Alan Morris souligne que se remémorer ce qui n'est plus, c'est faire revivre ; décrire ce dont on se souvient, c'est parler de quelque chose d'actuel. Par là, la description donnée, à travers l'évocation du passé, signifie regarder autrement. Nous constatons que juste au milieu de cet espace qui s'étend de l'instant pour s'achever sur le passé, l'univers du roman modianesque se construit. La description dessine donc à demi-teinte les paysages évoqués par un narrateur souvent hypnotisé par un passé. Ainsi, sa description tend, par excellence, à être le lieu à mi-chemin entre l'onirique et le réel et devient à l'image de ses romans : « tels des palimpsestes, ces parchemins effacés sur lesquels un nouveau texte est inscrit, les romans de Modiano donnent l'impression d'êtres écrits les uns sur les autres et tendent à se confondre par un phénomène de surimpression⁵⁴⁷ ».

Il est pertinent de connaître les possibilités techniques qui sont à l'origine de ce penchant à la confusion des couches temporelles. Un constat se souligne chez Modiano qui se moque souvent des convenances chronologiques, « mélange le temps des verbes, transforme des histoires simples en récits plus ou moins compliqués⁵⁴⁸ ». Pour mieux saisir le fonctionnement de ce phénomène, il convient de savoir en quoi il consiste. Nous avons

⁵⁴⁶ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 15.

⁵⁴⁷ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, coll. « Profil d'une œuvre ». op. cit., p. 15.

⁵⁴⁸ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 15.

remarqué comme la plupart des critiques⁵⁴⁹ s'intéressant à son œuvre romanesque, que ce procédé consiste à superposer différentes époques. Nous nous référerons à Martine Guyot-Bender qui traite suffisamment cet aspect de confusion de différentes strates temporelles dans son ouvrage intitulé : *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté chez Modiano*. Elle montre que l'éternel présent qui amalgame les époques dans un temps indéfinissable se fonde sur le glissement des épisodes passés dans le présent grammatical. Par un procédé linguistique, Modiano réussit son présent éternel. Grâce à lui, tous les éléments de son univers fictif se manifestent : retours des personnages, surgissement des lieux, confusion des temps. Selon Christine Jérusalem que l'*« on peut distinguer assez facilement différentes formes de retours, sans qu'ici la liste soit exhaustive : retour onomastique, (Jacqueline, prénom roulé comme un caillou dans la rivière romanesque), retour spatial,(Fossombronne-la-Foret, la place Blanche, Vienne, la Sologne, la Suisse, comme autant de lieux)…⁵⁵⁰ »*. Nous limiterons notre propos à traiter la description à travers la superposition⁵⁵¹ des lieux.

A un moment précis, tout revient pêle-mêle, passé et présent, au narrateur amnésique de *Rue des boutiques obscures* retrouvant sa mémoire :

Sa voix est couverte par le brouhaha des conversations qui s'enchevêtrent, par les claquements de la porte métallique, les appels qui proviennent d'un haut-parleur fixé au-dessus du bureau de la réception. Les deux hommes sont sortis de l'hôtel, d'une démarche un peu titubante. Le ciel s'est couvert... Ils traversent le parc...⁵⁵²

En fait, toutes les descriptions de Guy Roland, à partir du chapitre trente-quatre et au cours duquel le narrateur amnésique retrouve sa mémoire, reposent sur l'essentiel : « Quelquefois, quand les autres étaient partis, nous restions seuls à la « Croix du Sud ». Le chalet était à nous. Je voudrais revivre certaines nuits limpides où nous contemplions le village, en bas, qui se découpait avec netteté sur la neige et l'on aurait dit un village en miniature, l'un de ces

⁵⁴⁹ Nous avons remarqué en ce qui concerne la confusion des temps chez Modiano une unanimité d'avis de critiques. Sur ce point nous renvoyons à certains ouvrages pour des exemples et non pas des exclusifs : Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 38. Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive poétique et politique de l'ambiguïté chez Modiano*, 1999. Alan Morris, *Patrick Modiano*, 2000, op. cit., p. 15.

⁵⁵⁰ Christine Jérusalem, « L'Éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, portrait of the artiste as a young dog», in *Lectures de Modiano* sous la direction de Roger-Yves Roche, Éditions, Cécile Defaut, 2009, p. 88.

⁵⁵¹ Il faut distinguer deux procédés chez Modiano: l'un qui rassemble différentes époques dans une sorte de présent éternel reconnu sous le nom : surimpression et l'autre qui permet au narrateur de retrouver les mêmes lieux à travers deux strates temporelles différentes : la superposition.

⁵⁵² Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 199.

jouets que l'on expose à Noël, dans les vitrines⁵⁵³ ». Cette approche descriptive tente souvent de mettre en relief le regard de celui qui voit plutôt que la peinture de l'objet regardé au prisme de la mémoire. Celle-ci se montre pourtant défaillante si le décor extérieur lui-même s'expose à un changement lors du retour de Guy Roland à Megève des années plus tard : « Je regardais par la vitre et essayais de reconnaître la route que nous suivions, mais sous la neige, elle ne ressemblait plus du tout à celle de jadis. Le soleil sur les sapins et sur les prairies, la voûte que formaient les arbres, au-dessus de la route, tous ces verts différents me surprenaient. Je ne reconnaissais plus le paysage⁵⁵⁴ ».

Pourtant, l'assemblage des temps grammaticaux permet au narrateur de retrouver les images du passé dans son milieu de l'instant. Si celui-ci se souvient du passé, cet appel signifie l'entrée dans le lieu. Ce dernier finit souvent par provoquer une impression. Cette impression dépend de l'état d'âme du narrateur. *Voyage de noces* illustre le regard que le narrateur pose sur la ville où l'une de ses anciennes connaissances se donne la mort. Il est sur le même lieu mais dans une époque différente à dix-huit ans d'intervalle, depuis la première visite et son retour aujourd'hui comme le montre l'incipit du roman :

Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là. C'était le lendemain du 15 août⁵⁵⁵.

Modiano ne s'intéresse pas à donner une longue description extérieure et exacte de Milan à cette époque-là. Il s'intéresse plutôt à extérioriser la vision parcellaire du narrateur à travers le gros plan : « on ne pouvait marcher dans la ville sous le soleil de plomb⁵⁵⁶ ». Puis, « j'avais repéré la façade imposante⁵⁵⁷ » ensuite, « les couloirs de marbre blond vous protégeaient du soleil et dans la fraîcheur et la demi-pénombre du bar, vous étiez au fond d'un puis⁵⁵⁸ ». À cette époque-là, le narrateur n'a pas réussi à trouver les liens entre le suicide d'Ingrid et le vide que représente Milan : « les avenues étaient vides et tous les magasins fermés⁵⁵⁹ ». L'auteur tente de mettre en évidence la première impression du narrateur que la ville révèle à travers un seul adjectif : Ville ouverte.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁵⁵ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 11.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

Au contraire si je cherche un terme qui traduise l'impression que me faisait Milan ce 16 août, il me vient aussitôt à l'esprit celui de : Ville ouverte. La ville, me semblait-il, s'accordait une pause et le mouvement et le bruit reprenaient, j'en étais sûr⁵⁶⁰.

Et comme nous l'avons déjà observé, la mémoire ne retient que l'essentiel car « nous ne pouvons tout évoquer⁵⁶¹ ». Cet appel à l'essentiel se contente de suggérer et préparer le lecteur à recevoir les impressions du narrateur à travers le lieu par le biais de descriptions dépouillées : « Place de Dôme, des touristes en casquettes erraient au pied de la cathédrale et une grande librairie était éclairée, à l'entrée de la galerie Victor-Emmanuel⁵⁶² ». Modiano met en évidence la réflexion et la sensation qui échappent au protagoniste au cours de sa première visite à Milan dix-huit ans auparavant :

Aujourd'hui, les avenues vides, les jardins, les tramways de cette ville étrangère et la chaleur qui vous isole encore plus, tout cela pour moi, s'accorde avec le suicide de cette femme Mais à ce moment-là, dans le taxi, je me disais que c'était le fait d'un mauvais hasard⁵⁶³.

La description de Milan dans *Voyage de noces* a tendance à mettre en valeur le climat de cette ville par rapport à la sensation d'isolement. Le narrateur évoque donc brièvement dans un moment du soir, les avenues, jardins et tramways vides correspondant au vide qu'il éprouve. Tout lui est étranger dans le Milan de son deuxième retour. L'isolement provoqué par cette ville étrangère pourrait révéler le vide d'Ingrid que le narrateur n'aperçoit pas à cette époque-là. L'histoire racontée signale un recul dans le temps. Grâce au recul du temps, on revoit les lieux autrement. L'incipit du roman montre Milan dans *Voyage de noces* comme une ville écrasée de chaleur. Une atmosphère caniculaire y règne, mais le narrateur glisse régulièrement dans le texte des mots et des expressions qui l'accentuent. Cette configuration est nous donnée par des termes chargés de significations dans une montée graduelle, pour atteindre l'apogée : « les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là⁵⁶⁴ », « J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité un instant : on ne pouvait pas marcher dans la ville sous ce soleil de plomb⁵⁶⁵ », « J'ai marché le long de la galerie Victor-Emmanuel. Tout ce qu'il y avait de

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶¹ Jean-Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶² Patrick Modiano, *Voyage de noces*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

vie, à Milan, s'était réfugié là pour échapper aux rayons meurtriers du soleil⁵⁶⁶». « Dehors, il faisait nuit mais la chaleur était aussi étouffante qu'en plein après-midi⁵⁶⁷ ». Ces expressions sont bien structurées selon une nuance progressive : la chaleur lourde, la chaleur étouffante, le soleil de plomb et les rayons meurtriers du soleil. Le romancier cherche à concrétiser l'ambiance à travers une extension significative du vocabulaire. Par là, on ne peut pas réduire la description chez Modiano à la fonction de rendre visibles des lieux ; elle propose des significations tant qu'elle « est un réseau sémantique et un réseau rhétorique à forte organisation⁵⁶⁸ ». Par l'expression la plus forte du réseau qui relie les épithètes, le suicide est associé explicitement à celui de la jeune femme qui a eu lieu à cette époque-là, à la chaleur forte au climat étouffant et au soleil écrasant : tout cela s'accorde pour lui avec le suicide d'Ingrid. Le propos du narrateur, indiquant le suicide qui a lieu dix-huit ans auparavant est révélateur de la scène essentielle autour de laquelle s'organise le roman. Ainsi, « la description oriente la lecture du récit en apportant une information indirecte sur l'avenir des personnages⁵⁶⁹ ». Pour sa part, Philippe Hamon attribue un rôle d'un « organisateur » du récit. Le narrateur croit à cette époque-là que le suicide n'a rien à voir avec l'espace du vide qui l'entoure : « ce n'était plus comme il y a dix-huit ans. Oui : dix-huit ans, j'ai compté les années sur les doigts de ma main⁵⁷⁰ ». Pour mieux communiquer l'ambiance exprimée par les adjectifs, le narrateur peut reprendre « partiellement ou entièrement les mêmes traits spécifiques ou employer une expression synonymique⁵⁷¹ », pour renforcer les circonstances.

Jean, dans *Voyage de noces*, remonte tout facilement le temps par le biais de ce phénomène de surimpression où toutes les frontières s'écroulent une fois pour toutes :

Depuis longtemps déjà – et cette fois-ci d'une manière plus violente que d'habitude – l'été est une saison qui provoque chez moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé. Est-ce la lumière trop brutale, le silence des rues, ces contrastes d'ombre et de soleil couchant, l'autre soir, sur les façades des immeubles du boulevard Soult ? Le passé et le présent se

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵⁶⁸ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », *op. cit.*, p. 484.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 483.

⁵⁷⁰ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁷¹ Hélène Andreeva-Tintignac, L'Écriture de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque, (étude stylistique), Thèse soutenue à l'université de Limoges, Faculté des Lettres et de Science Humaines, le 31 janvier 2003, sous la direction de Monsieur le Professeur, Claude Filteau.

mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression. Le malaise vient de là⁵⁷².

Et là, il faut distinguer chez Modiano, « perception et description. Toute perception n'aboutit pas à une description, elle donne, tout au plus, une indication descriptive⁵⁷³ » et non pas une longue description.

En fait, ce malaise et la sensation violente de chaleur coïncident avec le suicide d'Ingrid bien que le narrateur ne le sache pas sur le coup. Modiano évoque un même lieu au cours des strates temporelles différentes. C'est pourquoi les mêmes étés ont des significations différentes bien qu'ils se confondent plus tard. Lors de ses vingt ans Jean et grâce à son idylle avec Annette, sa jeune femme et la belle rencontre avec Ingrid et Rigaud les étés sont bien différents que ceux qui suivent le suicide d'Ingrid. Et, sur la même séparation, on peut distinguer l'aujourd'hui dans le roman :

Dans ma chambre de l'hôtel Dodds, je pensais que les étés se ressemblent. Les pluies de juin, les jours de canicule, les soirs de 14 juillet où nous recevions nos amis, Annette et moi, sur la terrasse de la cité Véron... Mais l'été où j'ai rencontré Ingrid et Rigaud était vraiment d'une autre sorte. Il y avait encore de la légèreté dans l'air⁵⁷⁴.

À la page vingt-six, l'aujourd'hui désigne une double date : avant et après le suicide. Les étés lui paraissent différents juste à partir du moment du suicide d'Ingrid. Mais, ils sont déjà d'une légèreté inoubliable. Le Paris, d'aujourd'hui, dont les rues désertes sous le soleil écrasant lui rappellent le suicide dans une vision cauchemardesque provoquent une sensation de malaise. Les étés sont identiques soit à Milan, soit à Paris, quand les frontières s'effacent entre les saisons. Cela accentue ses mauvaises sensations éprouvées par la chaleur et le vide car : « les étés, à partir d'une certaine époque, sont devenus vides⁵⁷⁵ ».

Néanmoins, on sent un changement sensible dans l'ambiance que l'écrivain crée dans ce roman. Le changement des caractéristiques implique un changement dans la narration. Il s'effectue grâce au même procédé : mettre en superposition les mêmes lieux à des époques différentes. « Il fait beau aujourd'hui, porte Dorée. Mais la chaleur n'est pas aussi lourde ni

⁵⁷² Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 26.

⁵⁷³ Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 161.

⁵⁷⁴ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 26.

⁵⁷⁵ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme*, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano, op. cit., p. 25.

les rues aussi vides qu'à Milan, au cours de cette journée d'il y a dix-huit ans⁵⁷⁶ ». Le narrateur est dans le même lieu mais les époques sont différentes.

Le romancier, comme nous l'avons signalé, est très sensible à l'aspect sobre, elliptique de sa description par l'utilisation des images comme « une nappe de silence » dans *Voyages de noces*, en évoquant Paris sous la neige de novembre où Ingrid a vécu rue de Tilsitt avec Rigaud. Le narrateur imagine que tous les deux contemplaient à travers les fenêtres du salon cette neige qui recouvrait les rues, les avenues et la place. La ville s'enveloppe d'une nappe de silence, de douceur et de sommeil. Le narrateur crée une ambiance liée directement à sa propre impression. Car si nous nous référons à *Rue des boutiques obscures*, la neige de Megève révèle une sensation d'étouffement qui contredit le silence plein de douceur imaginé par Jean. Nous y reviendrons plus tard, dans la troisième partie, pour nous focaliser sur la différence au niveau de la quête identitaire entre Guy Roland, le narrateur amnésique dans *Rue des boutiques obscures* et Jean le narrateur de *Voyage de noces*.

Comment Jean peut-il vivre les deux expériences en une seule pour se sentir très proche d'Ingrid par ce glissement du mois de juillet vers novembre où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois ? Mais comment Guy Roland, dans *Rue des boutiques obscures*, n'arrive-t-il pas à se reconnaître ?

En effet, tout ceci s'effectue à travers la description fragmentée qui repose sur l'art de suggérer à travers l'effet qu'enclenchent les observations de celui qui regarde, grâce à la magie de la mémoire et sa potentialité d'actualiser un passé.

La technique de superposition des lieux s'applique avec une toute grande pertinence à la représentation spatiale chez l'écrivain, par le rapprochement des lieux à des époques différentes comme c'est le cas dans *Voyage de noces*. L'autre rapprochement des temps différents s'appelle surimpression quand il s'agit de rapprocher en un même lieu des couches temporelles différentes :

Ou bien nous pourrions nous référer à tous ces moments où les années se mêlent aux années précédentes, quelquefois par un phénomène de surimpression, où le temps devient transparent, et où les saisons, celles d'hier et d'aujourd'hui achèvent de se confondre dans une sorte de présent éternel⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 20.

⁵⁷⁷ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p15.

Par la description fragmentaire, le romancier fait écho à une temporalité incertaine qui reflète des perceptions simultanées et contradictoires :

Encore aujourd’hui, il m’arrive d’entendre, le soir, une voix qui m’appelle par mon prénom, dans la rue. Une voix rauque. Elle traîne un peu sur les syllabes et je la reconnais tout de suite : la voix de Louki. Je me retourne, mais il n’y a personne. Pas seulement le soir, mais au creux de ces après-midi d’été où vous ne savez plus très bien en quelle année vous êtes. Tout va recommencer comme avant les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. Éternel Retour⁵⁷⁸.

Grâce à cet assemblage des temps, il arrive à Roland, l’un des narrateurs de *Dans le café de la jeunesse perdue*, de ressentir intensément le passé avec Jacqueline dans les lieux fréquentés jadis. La description se fait à travers les sensations du narrateur et son regard lorsque l’image surgit d’un éternel retour :

Nous étions là, ensemble, à la même place, de toute éternité, et notre promenade à travers Auteuil, nous l’avions déjà faite au cours de mille et mille autres vies. Pas besoin de consulter ma montre. Je savais qu’il était midi⁵⁷⁹.

On essaie de voir comment l’espace d’un point de vue technique romanesque est un élément constitutif de la quête identitaire chez Modiano. Cette quête ne se fait qu’à travers les déplacements du narrateur qui part à la recherche de son identité ou bien de son passé. Les lieux, en général, revêtent cette importance pour la plupart des narrateurs qui font le retour aux lieux pour rétablir les liens brisés de fils qui les relient à leur histoire. Une communication secrète s’établit entre les lieux qui reflètent le vide identitaire chez les protagonistes en recherche de leur identité. Chez eux, tout cela s’accorde aux rues vides, aux chambres susceptibles d’être quittées tôt ou tard.

⁵⁷⁸ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 115.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 157.

Chapitre II

La quête identitaire et son rapport avec l'espace

Nous essayons de traiter, à travers l'étude de l'espace, la problématique de l'identité chez Modiano. La mémoire de lieux est un élément essentiel dans la composition de l'identité chez l'individu. Modiano en est bien conscient. Son écriture s'organise autour d'un tel rapport dialectique entre espace et identité. L'auteur joue sur plusieurs tableaux : la permanence et la perte des points de repère dans son paysage romanesque construit un système d'analogie avec les personnages. Nous nous demandons si le personnage trouve dans le lieu un support de grande importance dans sa quête identitaire. Les forces d'aliénation que subissent les lieux sous toutes leurs formes : la métamorphose de la ville, l'érosion du temps et l'oppression idéologique peuvent-elles amplifier le sentiment d'étrangeté chez l'apatride qui mène sa quête identitaire ? Cette quête nous porte à interroger les lieux et leur importance par rapport aux personnages. En quoi consiste alors l'apport des lieux dans la concrétisation de l'identité ? Comment l'espace reflète-t-il l'esprit du personnage chez Modiano ? Est-il possible de trouver un lien entre l'espace et l'errance du narrateur ? Si la représentation spatiale montre qu'un certain « flottement géographique s'associe à la notion binaire quête /fuite⁵⁸⁰ », quel est le rôle du mouvement dans l'aventure du personnage ?

⁵⁸⁰ Alan Morris, *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 43.

1. Le rapport entre l'errant et l'espace

Dans l'œuvre romanesque de Modiano, le rapport entre le personnage et l'espace est étroit. L'auteur crée un univers romanesque instable, trouble au niveau des personnages ainsi qu'au niveau des lieux où se déroulent les événements. Cet univers révèle l'instabilité qui touche tous les aspects de la vie de ses protagonistes.

À la recherche d'un être qui se dérobe toujours, le personnage modianesque tente très souvent de le cerner par une certaine "traçabilité" fondée sur un retour aux lieux du passé. Mais, la recherche n'apaise jamais l'inquiétude car le personnage finit par se perdre dans un terrain vague, sans points de repère, comme si toute cette quête était vouée à l'échec. N'est-ce pas là la question ouverte à laquelle nous convie l'auteur, celle à laquelle il n'aurait pas de réponse ?

Modiano situe ses personnages dans des lieux où règne la menace, au sein d'un groupe hostile, qui inspire au narrateur de *Livret de famille* un sentiment de peur. Celui-ci accompagne son père lors d'un voyage en Sologne chez Reynolde, l'une de connaissances du père. Le narrateur ne connaîtra jamais les liens exacts qui relient son père à Reynolde. En tout cas, Reynolde est un homme énigmatique dont le passé est suspect : « maintenaient il prenait la voix d'un officier de Saumur. Il pointait le menton et faisait encore claquer son fouet. Pour rien. Pour l'art ⁵⁸¹ ». Cette situation accentue l'instabilité identitaire de ses personnages qui sont juifs, apatrides, déracinés, sans attaches sociales. Ceux-ci sont toujours en quête de quelque chose de perdu. Pourtant, l'espace devient un élément essentiel de retrouver les origines. Par défaut de stabilité, certains protagonistes cherchent des racines dans un autre lieu. Mais, la conquête de nouveaux lieux accentue leur échec dans l'expérience de se procurer de nouvelles racines. Dans son premier roman, *La Place de l'étoile*, l'auteur montre un espace parisien doublement signifié, doublement sémantisé. Cet espace est désigné symboliquement :

Quelle est, exactement la signification de "la place de l'Etoile" pour un Juif en France – ce lieu central à Paris qui consacre le triomphe d'une France éternelle, ou plutôt le symbole d'un non-lieu, sur la poitrine d'un peuple apatride ?⁵⁸².

⁵⁸¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 76.

⁵⁸² C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 14.

Paris dans *La Place de l'étoile*, est raconté à travers une image paradoxale. Ce lieu renvoie à la destruction de l'identité juive qui porte Schlemilovitch à découvrir une France antisémite à travers un long départ entamé de la place de l'Étoile en passant par des lieux provinciaux pour se retrouver à Vienne. Cette étape ultime de ses expériences traduit « un climat de fatigue⁵⁸³ » au cours de sa quête identitaire à travers l'espace. Le Paris de la place de l'Etoile représente l'Occupation sous la forme la plus atroce. Il signifie le génocide pour le juif qui se trouve être une victime traquée, un gibier dans un lieu paradoxal. Cette place désigne au cours des années noires le lieu parisien que cherche un officier allemand. Dans l'histoire juive pleine d'humour noir, elle désigne aussi « le côté gauche de la poitrine du jeune homme juif auquel il s'adresse, obligé pendant l'Occupation de la porter, cousue sur sa veste, bien apparente, une étoile de David⁵⁸⁴ ». L'aventure de Schlemilovitch à travers les lieux explique l'impasse de ce Juif dont l'identité se perd dans des tentatives pour être tout et son contraire ; un juif non juif, un antisémite sans l'être : « Schlemilovitch aimanté par un désir d'appartenance, cherche à se créer des racines provinciales en s'inscrivant en khâgne au lycée de Bordeaux⁵⁸⁵ ». Il n'arrive pas à réaliser l'unité de son identité perdue, basculant finalement dans la folie : « Ma tête éclate, mais j'ignore si c'est à cause des balles ou de ma jubilation⁵⁸⁶ ».

L'espace dans *La Place de l'étoile* reflète l'éclatement identitaire du protagoniste qui s'explique partiellement par le rejet et la haine antisémite de la population française. L'espace, représenté par des lieux hostiles, approfondit la perte identitaire du personnage. Il ne l'aide pas à dépasser son angoisse pour récupérer sa cohérence intérieure. De manière générale, les personnages de Modiano se trouvent obligés de suivre une errance pour se sauver. Par là, l'errance devient une condition de salut pour les personnages traqués. Pour l'accentuer, Modiano les situe dans un espace instable qui est à la fois rassurant et angoissant. « Cet espace se prolonge dans les lieux d'habitations transitoires⁵⁸⁷ ». Ceux-ci sont les seuls qui conviennent à l'errance. Le vagabondage sied en effet mal aux domiciles fixes. Dans *Villa triste*, Yvonne, terrifiée, considère Chmara avec inquiétude à cause de sa décision de quitter la France :

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸⁴ Marie-Claire Bancquart, « Patrick Modiano, ma mémoire précédait ma naissance », in *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2006, p. 85.

⁵⁸⁵ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 16.

⁵⁸⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 213.

⁵⁸⁷ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 30.

L'Amérique vers laquelle nous voguerions d'ici quelques jours, cette terre Promise qui me semblait à mesure que je parlais, de plus en plus proche, presque à la portée de la main. N'en voyait-on pas déjà les lumières, là-bas, de l'autre côté du lac ?⁵⁸⁸.

Yvonne, une jeune fille ordinaire, n'est pas tout à fait une héroïne modianesque comme tant d'autres nomades dans d'autres romans⁵⁸⁹ : elle se sent forcée de cacher sa vie qu'elle craint trop normale aux yeux du nomade Chmara. Les déracinés chez Modiano, préfèrent toujours des lieux particuliers, non repérés. Ces lieux où échouent les protagonistes s'accordent bien avec leur instabilité et leur angoisse. Les uns sont locataires d'hôtels ou de pensions, installés chez autrui ou en transit. Les autres vivent dans des appartements vides, font des haltes dans des lieux de passage qui leur rappellent la nature éphémère des choses et des gens. L'exemple de *Livret de famille* est éloquent :

J'ai éprouvé une impression de vide qui m'était familière depuis mon enfance, depuis que j'avais compris que les gens et les choses vous quittent ou disparaissent un jour. En me promenant à travers les pièces, cette impression s'est accentuée. Les portraits de Dressel et de sa fille n'étaient plus là [...]. Le lit, la peau de léopard, la coiffeuse au satin bleu ciel, ils allaient passer par d'autres chambres, d'autres villes, un débarras peut-être et bientôt plus personne ne saurait que ces objets avaient été réunis, pour un temps très bref, dans une chambre de l'avenue Malakoff, par la fille d'Harry Dressel. Sauf moi. J'avais dix-sept ans et il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français⁵⁹⁰.

Cet état de vide mêlé d'angoisse révèle aux protagonistes de Modiano leur impuissance ou leur refus de saisir leur histoire personnelle. Ils refusent de se donner des attaches qui les priveraient de leur instabilité qu'ils croient nécessaire à leur survie. Il n'est donc pas étonnant que ce soit à un puits que le narrateur de *Quartier perdu* associe l'appartement de Rocroy. Ambrose Guise cherche à éviter tous les lieux qui évoquent chez lui son passé suffocant. Ainsi, sous les arcades, il s'est demandé pourquoi il avait décidé d'habiter un hôtel de la rue de Castiglione. C'est en désirant éviter la rencontre avec son passé qu'il a choisi l'endroit le plus neutre possible, une zone franche, une sorte de concession internationale où il n'aura pas à entendre parler français. Ce lieu lui accorde l'impression d'être un touriste parmi d'autres.

⁵⁸⁸ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 173.

⁵⁸⁹ Dans l'œuvre de Modiano, il y a des héroïnes féminines à l'image des héros nomades, comme Helda dans *La Place de l'étoile* (1968), Ingrid dans *Voyage de noces* (1990), Dora Bruder dans le roman éponyme (1997), Hélène Navachine dans *Accident nocturne* (2003), Jacqueline-Louki qui se donne la mort dans *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), et Margaret dans *L'Horizon* (2010), qui n'aime jamais retourner dans un lieu pour la deuxième fois.

⁵⁹⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 189.

Dans ce lieu où se trouvent les touristes, la vue de tous les cars le rassure, comme celle des affiches : « Duty free shop » aux vitrines des parfumeries où des Japonais en chemises à fleurs se pressent les uns contre les autres. Pourtant, à mesure que ses pas l'entraînent vers l'appartement de la rue de Courcelles, son passé refait surface, au contact des lieux :

J'ai tourné la clé dans la serrure. Au moment où j'ai fait claquer la porte derrière moi, j'ai cru que je replongeais dans le passé, à cause de l'obscurité, de la fraîcheur du vestibule qui contrastaient avec le soleil de plomb du dehors, et de l'odeur de cuir, particulière à l'appartement de Rocroy. C'était comme descendre brusquement au fond d'un puits ou de ce qu'on appelle un "trou d'air"⁵⁹¹.

La comparaison de l'appartement avec un puits rappelle davantage l'univers carcéral que le lieu de repos. Ainsi, on voit souvent des narrateurs en mouvement dans l'œuvre modianesque. Ceux-ci préfèrent les lieux qui assurent leur liberté en tentant d'oublier le passé ; c'est l'exemple de Jean Moreno dans *Vestiaire de l'enfance*. Ce personnage s'exile volontairement dans une ville dont il finit par douter de la réalité. Le bâtiment blanc de la Radio-Mundial évoque le vide chez les exilés. Mais, le désir de fuir reste leur seul point commun. Le narrateur n'a pas lié de réelles amitiés à Radio-Mundial, sauf avec Carlos Sirvent. Mais, celui-ci est lui-même si fuyant, à l'instar du narrateur. Carlos ne l'a jamais invité à son domicile. Le narrateur, à son tour, ignore tout de sa vie privée. Il ne lui pose aucune question sur sa vie ou sur son passé. Le trait spécifique qui caractérise la Radio-Mundial est la diversité. L'image aux contours imprécis de ce lieu est « une gigantesque plaque tournante où se côtoient les nationalités, les langues et les passés obscurs⁵⁹² ». La radio-Mundial réunit ces drôles de gens de tous horizons, s'exprimant chacun dans leur langue :

La sienne, en tout cas, était si claire... Peut-être parce qu'elle parlait français et que je n'avais pas entendu depuis longtemps quelqu'un parler vraiment français. Mercadié, Annie Morène, Molitor – mais ce dernier était belge –, d'autres collègues que je côtoyais à Radio-Mundial s'expriment encore dans leur langue maternelle, un français morne, synthétique, comme les voix que diffusent les haut-parleurs des aéroports internationaux. Ils avaient quitté la France depuis tant d'années... Et d'ailleurs, on parlait dans cette ville trois ou quatre langues qui se mêlaient les unes aux autres et chacune d'elles devenait hybride. Les noms des rues, par exemple, offraient souvent une alliance de sonorités anglaises et espagnoles : Mesquitta Street, Castillo Crescent⁵⁹³.

⁵⁹¹ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 49.

⁵⁹² Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 26.

⁵⁹³ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op. cit., p. 30.

Dans cet espace flou de *Vestiaire de l'enfance*, se trouve une petite communauté composée d'un groupe cosmopolite, chacun de ses membres se nourrissant d'une différence flagrante. Tous sont en harmonie avec ce lieu de fuite. Car, à travers l'errance, les protagonistes de Modiano se libèrent provisoirement de leur angoisse, comme c'est le cas de Chmara dans *Villa triste* qui n'arrive jamais à s'installer pour toujours dans cette ville d'eau qui se trouve à la frontière franco-suisse. L'espace ici n'est pas hostile mais étouffant. On n'arrive même pas à comprendre les motifs qui retiennent Chmara de traverser le lac Léman pour se libérer de sa panique une fois pour toutes. Celui-ci pense toujours à l'autre côté du lac Léman. Sa nature de nomade le pousse à se diriger vers l'Amérique, considérée comme une terre promise :

Non, nous ne pouvions pas rester en France, dans ce petit pays étouffant, parmi ces « taste-vin » congestionnés, ces coureurs cyclistes et ces gastronomes gâteux qui savaient faire la différence entre plusieurs espèces de poires. Je m'étranglais de rage. Nous ne pouvions pas rester une minute de plus dans ce pays où l'on chassait à courre. Fini. Jamais plus. Les valises vite⁵⁹⁴.

Les personnages errants chez Modiano se trouvent toujours entraînés vers de nouveaux lieux. De prime abord, les lieux lointains attirent les protagonistes pour s'y installer, comme s'il s'agissait pour eux de la meilleure solution. Jacqueline, dans *Du plus loin de l'oubli*, veut toujours quitter Paris pour Majorque. Le désir d'atteindre une nouvelle destination est le trait commun entre elle et Chmara. Mais, leurs motifs sont cependant bien différents. Pour Jacqueline, un nouveau lieu est une nouvelle vie promise et pour Chmara, une démarche nécessaire pour se débarrasser de son angoisse et de sa panique, à l'époque de la guerre d'Algérie où il fuit Paris. Cette ville devient trop dangereuse pour lui. Ce qui compte ici c'est l'angoisse ou le désir des personnages qui est à l'origine de l'errance. Le lieu finit toujours par constituer une menace pour le personnage. Ce dernier cherche souvent à atteindre un nouveau lieu. Il se trouve donc obligé de passer par des endroits de transit. En fait, ceux-ci sont à l'image des personnages qui n'ont ni identité fixe, ni appartenance à une classe sociale précise.

Modiano ne donne pas de détails précis concernant l'architecture et la description de l'aspect extérieur des lieux attirant les protagonistes, particulièrement ceux qui sont en danger, en quête de leurs origines ou en recherche de travail. Même l'Orient ou la Chine dans *Livret de famille*, restent un lieu imprécis et mythique. Cette situation porte le narrateur dans

⁵⁹⁴ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 173-174.

Livret de famille à chercher à connaitre les motifs qui hantent Henri Marignan. Celui-ci pense toujours à la Chine de sa jeunesse ; il y a passé des années avant la perte volontaire de son état civil :

Je m'accoudais à la fenêtre. Pourquoi Marignan voulait-il partir en Chine ? Dans l'espoir d'y retrouver sa jeunesse, me disais-je. Et moi ? C'était l'autre bout du monde. Je me persuadais que là se trouvaient mes racines, mon foyer, mon terroir, toutes ces choses qui me manquaient⁵⁹⁵.

Ce lieu mythique lointain représente pour Patrick, le narrateur de *Livret de famille*, une « origine introuvable » : on n'y arrive jamais. Par contre, la narratrice dans la première nouvelle de *Des inconnues* souhaite vivre à Paris, ville qui incarne pour elle la rencontre de la vie, la promesse d'un bonheur. Mais ce qui est plus important pour elle est de se créer une personnalité à travers un projet d'avenir en se débarrassant de ses incertitudes. Elle a une grande envie d'avoir confiance en elle. Elle tente de sortir de cette vie maussade lorsqu'elle habitait encore chez ses parents, à Lyon. Cette ville prend la forme du mur gris qui s'étend tout au long du pensionnat en barrant l'horizon devant la narratrice. Celle-ci veut gagner sa liberté dans une grande ville comme Paris : « alors, ce pensionnat semblait abandonné. Mais sous la pluie, le mur était celui d'une prison et j'avais l'impression qu'il me barrait l'avenir⁵⁹⁶ ». Mais après avoir vécu à Paris, elle est déçue car cet espace ne correspond plus à son souvenir ; la ville lui apparaît tout à fait différente : « les rares fois que je suis retournée à Paris, les années suivantes, j'avais peine à croire que c'était la ville où j'avais passé cet automne-là⁵⁹⁷ ». Tout paraît pour elle plus violent, plus mystérieux : les rues, les visages, les lumières, comme si elle cauchemardait ou absorbait une drogue : « Ou bien simplement, j'étais trop jeune et le voltage trop fort pour moi⁵⁹⁸ ». Le nouveau lieu a l'influence d'un mauvais rêve sur le personnage comme nous l'avons vu dans *Des inconnues*. La narratrice, au cours de sa quête de liberté, ne sent pas la vacuité de ce nouveau lieu. Au recul du temps, le charme se dissipe, elle se heurte de nouveau au vide et aux incertitudes suite à la disparition de son ami. Elle ne sait jamais la vérité au sujet de la disparition de son ami Guy Vincent, ce refugié qui lui ressemble par la sensation d'être étranger à Paris.

⁵⁹⁵ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 41.

⁵⁹⁶ Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 1999, p. 12.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

Toujours cet air placide, pensif. Par la suite, chaque fois que nous étions dans un endroit public, j'avais l'impression qu'il s'y sentait mal à l'aise, comme s'il n'avait rien de commun avec personne. Un étranger qui n'aurait pas su la langue du pays et qui aurait craint, à chaque instant, qu'on lui adresse la parole⁵⁹⁹.

Le nouveau lieu ne surmonte pas l'angoisse ni ne comble le manque identitaire chez le personnage. Néanmoins, la recherche d'identité est fatalement liée à l'espace instable. Celui-ci est à l'image du personnage « les lieux que Modiano dépeint font preuve d'une instabilité, et en un certain sens, cela n'est nullement étonnant⁶⁰⁰ ». Les lieux sont comme les êtres, subissent le changement et l'érosion du temps. L'univers modianesque devient flou. Si l'être est ambigu chez Modiano à travers le temps, il est tout à fait normal que les décors où il se déplace le soient aussi. Nous voyons que sa géographie romanesque accentue le sentiment d'exil chez ses personnages. Ceux-ci vivent dans une ambiance qui cultive la différence, dans une ville sans identité précise. C'est l'exemple de la ville de Radio-Mundial :

On finit par douter de l'existence de Radio-Mundial... A mesure qu'il parlait, son accent espagnol, d'abord imperceptible, s'accentuait. – On finit par douter de la réalité de cette ville et par se demander où elle se trouve exactement sur la carte : Espagne ? Afrique ? Méditerranée ? [...]. – On finit par douter de sa langue maternelle et de sa propre existence... Vous, Jimmy, vous habitez Mercedes Terrace – il avait prononcé Mercedes à l'espagnole, et Terrace à l'anglais – et vous entendez comme moi en ce moment l'appel à la prière du muezzin... Non, je ne l'entendais pas. Je pensais qu'il était trop tard pour appeler un serrurier et qu'il ne me restait plus qu'à passer la nuit dehors⁶⁰¹.

Chacun des personnages se demande s'il est à Londres, à Madrid ou au Caire. Cette sensation de vertige s'empare d'eux. De même, tout dans cet espace vertigineux reflète leur vide intérieur et leur instabilité. Jimmy Sarano regarde à travers la fenêtre de son bureau le socle vide au milieu de l'esplanade dont il parle souvent à Calos Sirvent. Ce socle vide est à l'image de cette ville cosmopolite car il appelle en quelque sorte leur vie à eux tous ici. Si l'espace incarne l'identité géographique des lieux d'origine chez certains écrivains, chez Modiano le lieu d'origine est essentiellement vague. Il ne désigne pas un endroit précis, mais désigne plutôt une région. Cette imprécision intensifie l'instabilité de l'identité.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰⁰ Alan Morris, *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 19.

⁶⁰¹ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance, op. cit.*, p. 127.

Face à la disparition des vestiges du passé, le héros modianesque, lui aussi, éprouve la difficulté d'être un apatride. Il se trouve en situation d'anéantissement à cause de la perte des points de repère auxquels il tente de s'accrocher. L'espace reflète ce rapport fatal entre le lieu et le personnage, comme si la disparition de celui-là exigeait celle du personnage. C'est le cas de Georges Bellune, dans *Une jeunesse*, qui se suicide après avoir perdu le seul indice de son identité :

– C'est très drôle... Tu sais ce qu'il y avait ici, dans le temps ? Le consulat général d'Autriche. – Ah bon ? – Oui ...le consulat général d'Autriche...Il se perdait dans un souvenir. Il avait posé d'un geste très doux la main sur son épaule et comme on parle à un enfant : – Un jour, je me suis présenté ici... La première année où je vivais à Paris. L'Autriche n'existe déjà plus. Et pourtant, il y avait encore un consulat général d'Autriche...⁶⁰².

Cette citation montre l'influence des lieux sur les personnages. Georges Bellune, réfugié autrichien en France, trouve que son existence est précaire suite à la disparition du consulat de son pays. Cette disparition entraîne la perte de sa nationalité. Par conséquent, la perte traduit une mort violente car Modiano, dans le cas de Georges Bellune, ne se contente pas de la valeur symbolique mais fonde le rapport sur une causalité entre le lieu et l'identité. Car, « cet espace est le lien avec l'identité. C'est là où on apprend à Bellune qu'il a perdu sa nationalité autrichienne. Il est devenu apatride⁶⁰³ ».

1. 2. Le rapport d'isomorphisme

Ainsi, s'établit un rapport isomorphe entre l'espace et les personnages. Paris est représenté comme un espace autour duquel s'organisent tous les autres éléments, y compris les personnages. Dans *La Ronde de nuit*, Swing troubadour est à l'instar de la ville déserte. Tout se prolonge de façon douteuse, plus aucune voiture dans Paris, plus un seul passager dans la rue, une ville muette, déserte, un silence mêlé de menace : « Ce silence, cette ville déserte correspondait à mon état d'esprit⁶⁰⁴ » et au vide mental de l'apatride. « Paris sombrait avec nous⁶⁰⁵ ». La déchéance morale et physique de l'homme correspond à celle du lieu. À la

⁶⁰² Patrick Modiano, *Une jeunesse*, op. cit., p. 55-56.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁰⁴ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 129.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 158.

suite de ce rapport réciproque, le personnage devient « un être dont l'identité déchirée est à l'image même du monde déchiré qui le fait exister⁶⁰⁶ ». Le déchirement est souligné par les valeurs symboliques que *La Ronde de nuit* confère à Paris. Modiano met en scène un Paris divisé entre deux forces contradictoires : d'un côté le 16^e arrondissement et la rive droite des hommes redoutables de la Gestapo, de l'autre le 15^e et la rive gauche des résistants. Ainsi, le narrateur sans papier est tiraillé entre les deux opposants : « agent double ? ou triple ? Je ne savais plus que j'étais. Mon lieutenant, JE N'EXISTE PAS. Je n'ai jamais la carte d'identité⁶⁰⁷ ». La division géographique de Paris renvoie toujours dans *La Ronde de nuit* à l'éclatement de l'identité et à l'impasse du narrateur. Par ce jeu d'opposition, Modiano réussit à évoquer la division de la conscience collective : « aux fractures de l'espace romanesque répond l'ambivalence d'une nation qui oscille entre la résistance et la Collaboration et perd son unité en jouant un double jeu⁶⁰⁸ ».

Une grande partie de l'espace n'est représenté qu'à travers l'errance. Cette errance exclut le rôle que le jeu social exige. En fait, l'espace stable demande un nom et un état civil qui implique une certaine « intégration sociale qui contribue, elle aussi, au moi des particuliers⁶⁰⁹ ». Par là, Modiano crée des personnages qui sont toujours en marge de la société, sans origine définie. Ces caractères d'instabilité s'accordent bien avec des lieux de transit :

L'espace, fixe par essence, constitue une autre manifestation textuelle de l'ambigüïté identitaire des narrateurs de Modiano dont l'errance ne s'accommode que de lieux de transit et d'enfermement, signe de la nécessité et de l'impossibilité de changer leur destin⁶¹⁰.

Les lieux de transit révèlent l'identité inconstante des personnages modianesques. Par ailleurs, Serge Alexandre, dans *Les Boulevards de ceinture*, confirme cette vérité : « ces lieux de passage convenaient à une âme vagabonde et fragile comme la mienne⁶¹¹ » car Serge Alexandre n'arrive jamais à retrouver la stabilité identitaire dans ces endroits-là. Ceux-ci sont

⁶⁰⁶ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 31.

⁶⁰⁷ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 156.

⁶⁰⁸ Peng Shounong, Problématique de l'identité chez Patrick Modiano, Thèse du doctorat de Science du langage - didactique - sémiotique (Discipline : Sémiotique littéraire) sous la direction de M. le professeur, François Migeot, Maître de Conférence H D R, soutenue à l'université de Franche-Comté, Besançon, 1995. p. 270.

⁶⁰⁹ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 37.

⁶¹⁰ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 25.

⁶¹¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 94.

en cohérence avec les personnages déracinés. Il arrive même parfois que certains d'entre eux, publics, soient fréquentés par des gens formant une communauté dont les appartenances sociales sont manifestes. Cette appartenance sociale exclut toute intrusion étrangère. C'est l'exemple de Guy Vincent et de la narratrice de *Des inconnues* :

À la fin de l'après-midi nous nous sommes retrouvés dans l'un des salons de thé du bois de Boulogne. Des tables étaient occupées par des familles qui passaient tout à l'heure dans l'allée au bord des lacs⁶¹².

Sur le plan spatial, le critique Paul Gellings considère la précision et l'exactitude dans *Rue des boutiques obscures* comme des signes de déracinement et des trompe-l'œil. Elles seraient particulièrement liées au thème de l'émigration. Une église Russe située à Paris, dans un pavillon d'un étage « est déjà signe de déracinement ; puis l'élément russe renvoie au grand thème de l'errance, historiquement poétisé – nous l'avons vu à propos du personnage de Stioppa – par le motif de l'Emigration⁶¹³ ».

Tant que l'espace est lié au déplacement des personnages et au changement des décors, Modiano disperse les lieux tout au long du texte qui accompagne le mouvement du narrateur. Ce faisant, la description suscite la multiplication des intrigues à travers le déplacement qui annonce l'évolution de la quête identitaire dans les lieux. Nous voyons les lieux, dans *Rue des boutiques obscures*, à travers les yeux de Guy Roland dont le déplacement est le seul moyen pour obtenir des points de repère qui le mettraient sur une piste de son passé. À travers l'histoire de Guy Roland, l'univers romanesque de Modiano révèle une ressemblance entre le personnage et l'espace : Guy Roland, un homme amnésique, ne voit que des avenues vides et des rues désertes. Même les lieux du passé n'arrivent pas à évoquer des souvenirs précis pour lui :

Je me suis levé et j'ai marché jusqu'à la fenêtre. J'ai regardé, en bas. La rue était déserte et plus sombre que lorsque j'étais entré dans l'immeuble. L'agent de police se tenait toujours en faction sur le trottoir d'en face. Vers la gauche, si je penchais la tête, j'apercevais une place, déserte elle aussi, avec d'autres agents de police en faction. Il semblait que les fenêtres de tous ces immeubles absorbaient l'obscurité qui tombait peu à peu. Elles étaient noires ces fenêtres et on voyait bien que personne n'habitait par ici⁶¹⁴.

⁶¹² Patrick Modiano, *Des inconnues*, op. cit., p. 32.

⁶¹³ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 38.

⁶¹⁴ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 122.

Comme nous l'avons signalé, les lieux déserts et les avenues vides correspondent au vide identitaire et à la perte de mémoire chez Guy Roland : « le vide de lieux répond point par point à leur vide identitaire et au vide de la mémoire⁶¹⁵ ».

Il va de soi que la recomposition de l'espace chez Modiano fait écho à la problématique de l'identité. Cette réunification se fait d'une manière instable, est à l'image d'un perpétuel mouvement comme le sable de l'homme de plage. On a l'impression de voir les mêmes lieux et les mêmes époques. Car « l'œuvre de Modiano est empreinte de tendances associatives – rapprochement de personnages, d'endroits, d'époques⁶¹⁶ ». Le lieu, par son rapport au personnage, paraît comme un lieu de passage. Cependant, on en trouve d'autres immuables, comme Valvert dans *De si braves garçons* reste toujours le même :

Tu trouves que Valvert a changé ? demandait Pedro
– Non Valvert est toujours Valvert.
Quelques élèves avaient disparu pendant la guerre, et parmi eux, un certain Johnny dont Pedro conservait le souvenir ému⁶¹⁷.

Mais les points fixes exposent les personnages traqués aux menaces. Ce faisant, ils tentent toujours de brouiller les pistes. Il arrive parfois que certains personnages cherchent ou donnent des points fixes, que l'exemple de *Dans le café de la jeunesse perdue*, montre. S'il le fait, c'est seulement pour savoir si un jour ils se sont déjà croisés dans le quartier, et non pas par un désir de se faire repérer. Louki change son adresse sans en connaître les raisons :

C'était encore une manière, pour Bowing, d'établir des points fixes. Il ne mentionne pas tout de suite son adresse à elle. C'est seulement un 18 mars que nous lisons : « 14 heures. Louki, 16, rue Fermat, XIV^e arrondissement.» Mais le 5 septembre de la même année, elle a changé d'adresse : « 23 h 40. Louki, 8, rue Cels, XIV^e arrondissement⁶¹⁸.

L'espace manifeste un certain nombre de contradictions qui sont à l'image de ses personnages dans leurs doubles mouvements de quête et de fuite. Ces mouvements créent une dialectique dans l'œuvre modianesque. À cause de l'instabilité identitaire des personnages, l'espace s'étend entre deux extrêmes : de la mémoire prénatale à l'amnésie. Il est porteur d'une dualité qui accorde à l'œuvre son ambiguïté. Celle-ci traduit d'une certaine manière la problématique de la quête de soi. Si l'espace modianesque est le lieu de la mémoire par excellence, celle-ci

⁶¹⁵ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 30.

⁶¹⁶ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 30.

⁶¹⁷ Patrick Modiano, *De si braves garçons*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁸ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 18.

subit aussi l'érosion du temps, la disparition et l'anéantissement, en nous rappelant un autre aspect de l'ambigüité de la mémoire. Cette ambiguïté est le signe d'une quête impossible en absence des témoignages.

L'espace sans contour précis, plein de fluidité, convient bien à la personne qui n'a ni points de repère, ni raison sociale, ni héritage accepté par l'autre. Cette situation du personnage déraciné correspond parfaitement à la ville en dérive qui sert de théâtre pour les actions de l'œuvre romanesque. Par là, la ville en dérive correspond à l'inconstance identitaire éprouvée par la personne privée de toute stabilité. L'apatriote a l'habitude de se trouver dans les tourbillons de grandes villes. Ainsi, Modiano tient beaucoup à installer ses personnages déracinés dans un paysage urbain.

2. Le paysage urbain, un lieu de quête par excellence

Avant d'avoir connu son essor dans la représentation littéraire de la modernité, depuis l'Antiquité, la ville est également considérée comme un haut lieu de la liberté et de la démocratie qui, selon Jean-Paul Dollé, « permet à l'homme libre de maîtriser sa propre vie et par conséquent de débattre, d'échanger et de décider avec d'autres hommes libres, également maîtres d'eux-mêmes. [...]. L'air de la ville rend libre⁶¹⁹ ». Le fait qu'on emploie le terme « urbanité » pour désigner le respect d'autrui et la politesse en tant que propriété essentielle de l'homme de la ville, témoigne également du rôle civilisateur qu'il convient d'attribuer aux habitants des cités. Ce n'est donc pas fortuit si l'histoire des cités se trouve fortement liée au concept de la civilisation : « la naissance des plus anciennes grandes cultures dont la Mésopotamie, l'Égypte ou la Chine⁶²⁰ », est indissociable de l'émergence des villes de l'Antiquité. La référence permanente aux villes bibliques ou antiques comme Babel, Ninive, Jéricho, Sodome, Gomorrhe, Jérusalem, Athènes, Rome, Alexandrie, Constantinople, etc., traduit la fascination que la ville exerce depuis toujours sur l'imaginaire humain. La ville ne se contente pas de déterminer le destin personnel et collectif de l'humanité mais aussi la pensée philosophique et la littérature.

2. 1. Ville et représentation littéraire

Dès que l'homme pratique la littérature, la représentation de la ville y occupe une place primordiale. Même si le phénomène du roman urbain est généralement considéré comme moderne, l'existence de la ville dans la création artistique, en particulier dans la littérature, remonte à la première conception épique et mythique de l'homme. Cette présence est un fait incontestable tout au long de l'histoire littéraire de l'Occident depuis l'Antiquité. Mais, celle-

⁶¹⁹J-P. Dollé, *Fureurs de ville*, Paris, Grasset, 1990, p. 8, cité par Christian Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2007, p. 14.

⁶²⁰J-P. Dollé, *Fureurs de ville*, Ibid., p. 14.

ci « n'a pas de langage pour la conscience de la ville dans l'ensemble de sa vie concrète⁶²¹ ». Elle ne développe pas un discours réel portant sur la ville dans les détails de la vie quotidienne. Malgré sa présence dans la littérature de cette époque-là, en particulier dans les écrits d'un Platon, d'un Aristote ou d'un Cicéron, elle ne constitue qu'un objet abstrait de réflexion, poursuivant la recherche d'une forme de vie idéale

Lesage fait voir les mœurs et la vie intimes des populations de Paris, dans son œuvre *Le Diable boiteux*. Puis grâce à Mercier⁶²² la cité revêt un statut plus important dans la littérature. Ainsi, l'écrivain fonde un discours nouveau sur la ville dans son livre *Le Tableau de Paris* paru entre 1782 et 1788. Pour la première fois, Mercier représente Paris comparée à une ville future utopique. La description s'étend à tous les aspects de la grande ville contemporaine. Il considère « la ville comme le lieu du temps accéléré (c'est le lieu de la mode), Mercier appartient sans doute aux précurseurs du roman urbain. Il contribue à la fois à la naissance du personnage du "philosophe flâneur" et annonce la vogue des physiologies qui jouissent d'une grande popularité autour de 1840⁶²³ ».

La ville ne prend des dimensions importantes qu'aux siècles derniers, durant lesquels elle devient un lieu central dans le paysage romanesque. « Alors que les poètes recherchent encore l'éternité dans la campagne, la cité enferme toute la vie moderne, et appelle un style nouveau qui se concilie avec la conscience et la rêverie⁶²⁴ ». Cette importance que la cité acquiert coïncide avec les transformations capitales de l'espace. Celles-ci qui font de la métropole moderne le lieu de prédilection de toutes les aventures, remontent aux siècles derniers.

La ville chez Balzac se représente sous une forme plus dynamique, de sorte que son œuvre dépasse un seuil capital : le passage du tableau descriptif au roman dynamique s'opère dans *La Comédie humaine*. Il convient de souligner l'exemple de l'énoncé romanesque de l'espace que Balzac offre dans Ferragus :

⁶²¹ K. Stierle, *La Capitale des signes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 39.

⁶²² Louis-Sébastien Mercier, né le 6 juin 1740 à Paris où il est mort le 25 avril 1814, est un écrivain, dramaturge, journaliste et publiciste français. Auteur prolifique, l'un des hommes dont la vie littéraire a été la plus active, Louis-Sébastien Mercier, qui s'appelait lui-même « le plus grand livrier de France », est surtout connu pour son *Tableau de Paris* et *l'an 2440*, publiés avant la Révolution. Il est également l'auteur de cinquante pièces de théâtre, de nombreux essais critiques et le fondateur des *Annales patriotiques et littéraires*.

⁶²³ Christian Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, op. cit., p. 18.

⁶²⁴ Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XXe siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 46.

L'espace de la ville, et plus précisément encore l'espace de Paris, est tout à la fois représenté et commenté : d'un côté, il se trouve inclus dans l'univers raconté, au moins en qualité de circonstant des actions narrées ; d'un autre côté, il fait l'objet d'un discours, explicite ou implicite, s'inscrivant dans une conception, une vision, une théorie de Paris. L'espace parisien est doublement signifié, doublement sémantisé⁶²⁵.

Dans son *Discours sur le roman*, Henri Mitterand considère Ferragus comme une longue nouvelle plutôt qu'un roman. Cependant, cette œuvre comporte tous les éléments d'une sémantique littéraire de l'espace :

Théorique – avec un discours préliminaire sur les rues de Paris – et appliquée, avec une mise en scène de la rue comme lieu d'un faire narratif, actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque⁶²⁶.

La fiction romanesque se reconnaît donc par une topographie précise. La représentation de Paris relève des précisions géographiques depuis les grandes œuvres du dix-neuvième siècle. Cette présente des quartiers aux aspects très divers. La présentation géographique parisienne ne manque pas d'exactitude. Balzac est considéré comme l'observateur d'un « Paris ancien intimiste, celui de la Restauration⁶²⁷ » évoquant des détails minutieux concernant les quartiers centraux au plan labyrinthique, avec leurs lieux d'habitation, vieilles maisons, pensions, leurs rues étroites et leurs ruelles. Zola évoque avec autant de précision un Paris plus moderne par rapport à celui de Balzac. C'est la ville dont les espaces verts se sont multipliés ; le bois de Boulogne, à l'ouest, est la promenade des élégants. Le principe des évocations est une invitation à dresser la carte de lieux intimes et secrets. Selon cette vision, la ville cesse d'être une simple cité et revêt un aspect mythique :

Avec la naissance du mythe de Paris se développe un discours assez conventionnel, qui fait de la capitale un héros d'épopée ; la ville est personnifiée, devenant tour à tour colosse, géant, titan ou roi : elle est également comparée aux grandes forces de la nature, l'océan et le volcan⁶²⁸.

Cette vision de la ville mythique est aussi très proche de celle de notre écrivain sur Paris dans *La Ronde de nuit*, comme nous l'avons déjà signalé.

Jean Yves Tadié constate à certains égards que « le XX^e siècle, en Europe occidentale et aux Etats-Unis, a vu l'essor extraordinaire des agglomérations urbaines aux dépens des

⁶²⁵ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaire de France, 1980, p. 189.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁶²⁷ Pierre-Jean Dufief, *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 1994, p. 6.

⁶²⁸ *Ibid.*, p.6.

campagnes. Par un parallélisme qui n'est sans doute pas fortuit, la plupart des grands romans de l'époque sont consacrés à la cité⁶²⁹ ».

Le paysage urbain chez les romanciers du vingtième siècle revêt une importance spectaculaire.

Modiano lui-même reconnaît l'importance et l'influence de la ville dans ses romans, de sorte que l'espace urbain marque son expérience de romancier : « moi, je ne décris que des choses urbaines, qui se passent dans des villes⁶³⁰ ». Il confie l'importance pour lui d'une expérience directe des lieux pour esquisser une « rêverie ». On essaiera maintenant de savoir en quoi consiste cette fascination pour ce paysage urbain. Quel rapport l'espace urbain entretient-il avec la quête identitaire représentée à l'intérieur de l'œuvre de Modiano ?

⁶²⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990, p.125.

⁶³⁰ *Ex-libris*, TF1, 18 janvier 1996, cité par Samuel Khalifa, Le traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, Thèse de doctorat en littérature française, soutenue à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, mars, 2002, p. 9.

3. Paris comme un espace labyrinthique

Le paysage urbain en général est aussi le lieu de prédilection de Modiano. Différentes villes et notamment Paris composent le paysage urbain de son espace romanesque. Depuis son premier roman, des villes resurgissent de temps en temps, comme Vienne, Tel-Aviv et Bordeaux dans *La Place de l'étoile*. Lausanne dans *La Ronde de nuit* et dans *Livret de famille*, Saint-Lô dans, *Une jeunesse*, Nice dans *Rue des boutiques obscures*, *De si braves garçons*, et *Dimanches d'août*. Milan dans *Voyage de noces*, Vienne dans *Fleurs de ruine*, *Des inconnues* et *Dora Bruder*, Rome dans *Livret de famille*, *Un Cirque passe*, et *Rue des boutiques obscures*⁶³¹, Londres dans *Quartier perdu*, *Du plus loin de l'oubli*, et *Des inconnues*. Berlin dans *L'Horizon*, enfin le Caire dans *Livret de famille*. Certaines villes passent inaperçues et d'autres captent l'attention du narrateur. Mais Paris, « lieu de prédilection de Modiano »⁶³² reste la scène de la plupart de ses romans où il installe son théâtre.

Autrement dit, « la quasi-totalité⁶³³ » de ses livres prend Paris pour cadre. Même dans certains cas exceptionnels où l'histoire se déroule ailleurs, il arrive qu'il confronte les lieux décrits à des endroits comparables à Paris. Il « a trouvé une façon unique de recréer dans la continuité de son œuvre une ville textuelle que l'on qualifie régulièrement de “Paris modianesque”⁶³⁴ ». C'est-à-dire le Paris onirique de Modiano représente donc par excellence le paysage urbain sous l'image d'un espace réceptif à tout hasard. Elle ressemble à une énorme plaque tournante où coexistent les nationalités, les langues et les passés énigmatiques qui habillent les personnages. Ceux-ci se rencontrent facilement dans les villes. Son paysage romanesque est

⁶³¹ Le titre du roman *Rue des boutiques obscures* indique en filigrane Rome, car cette rue est à Rome.

⁶³² Patrick Modiano, *Une jeunesse*, op. cit., p. 220.

⁶³³ Voir l'étude de Zeno Zelinsky, « Entre jeu et structuration : voies publiques parisiennes et moyens de transports chez Queneau et Modiano », in Littérature, *Scénario d'espace*, Littérature, cinéma et parcours urbains, études réunies et présentées par Jörg Dünne et Wolfram Nitsch, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Littératures », publié par CELIC, 2014 dans laquelle il souligne qu'il existe principalement des analyses partielles à ce sujet. Par exemple : Manet van Monfrans, « Rêveries d'un riverain. La topographie parisienne de Patrick Modiano », in *Patrick Modiano*, Jules Bedner, éd. Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1993, p. 85-102, et l'étude de Bruno Blanckeman, « Droit de cité (un Paris de Patrick Modiano) », in *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 163-178. On peut citer également, Marie-Claire Bancquart qui a consacré un chapitre au Paris modianesque : « Patrick Modiano, ma mémoire précédait ma naissance », in *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éditions de la Différence, « Les Essais », 2006, p. 83-107. Je souhaite ajouter ce qui échappe peut-être à Zeno Zelinsky que Samuel Khalifa a déjà soutenu une très belle thèse, consacrée entièrement, au Traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, mars, 2002.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 112.

exclusivement urbain : « c'est dans la ville que tout se passe, que ces destins déplacés s'arrêtent et entrent toujours provisoirement cependant en contact déplacés⁶³⁵ ». Pourtant, la ville reste chez lui un lieu ambivalent comme nous allons voir. En dépit de cet aspect spécifique à la ville, l'auteur en fait le lieu de prédilection des étrangers et des marginaux. Modiano rend compte de son importance en tant que lieu d'élection de toutes les aventures pour ses personnages qui sont toujours en quête du passé ou retracent l'expérience de quelqu'un d'autre.

Le retour sur les lieux du passé devient l'un de ses traits spécifiques. Ce phénomène de quête identitaire associée à la ville invite Christian Horvath à dire : « quant à Patrick Modiano, il place la quête d'identité occupant le cœur de son œuvre dans un milieu urbain, quoique souvent tourné vers le passé⁶³⁶ ». Car, les romans de notre auteur présentent souvent des personnages comme « abandonnés par leur famille et en quête de leur identité⁶³⁷ ». Cette quête se déroule souvent dans un Paris associé à l'atmosphère de l'Occupation et de la collaboration. Par là, les phénomènes de mémoire hantent de façon constante les narrateurs. Ceux-ci les considèrent comme un code pertinent dans la symbolique de la ville :

Hier, nous nous promenions, ma petite fille et moi, au jardin d'Acclimatation et nous arrivâmes, par hasard, en bordure de ce manège. Trente-trois ans avaient passé. Les bâtiments en brique des écuries où se réfugie mon père n'avaient certainement pas changé depuis, ni les obstacles, les barrières blanches, le sable noir de la piste. Pourquoi ici plus que dans n'importe quel autre endroit, ai-je senti l'odeur véneneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu⁶³⁸ ?

Ce Paris chez Modiano ne manque pas de ce charme crépusculaire qui cache souvent une menace que la plupart des narrateurs éprouvent. Ceux-ci n'ont de cesse de raconter la mémoire des lieux parisiens. Des souvenirs parcellaires mélangeant le réel et l'imaginaire dans une vision quasi fantastique et hallucinatoire, comme des éléments de collage, viennent se juxtaposer pour composer une œuvre plus riche. Dans *La Place de l'étoile*, le narrateur montre l'image d'un Paris occupé par contraste avec celui de 1925 pour Sachs. Celui-ci est un écrivain collaborateur et exilé ; « Paris occupé est un éden où il va se perdre frénétiquement. Ce Paris-là lui fournit des sensations plus vives que le Paris de 1925. On peut y faire du trafic

⁶³⁵ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p.27.

⁶³⁶ Christian Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, op. cite., p. 21.

⁶³⁷ Marie-Claire Bancquart, « Patrick Modiano, ma mémoire précédait ma naissance », op. cit., p. 84.

⁶³⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 202.

d'or, louer des appartements dont on revend ensuite le mobilier, échanger dix kilos de beurre contre un saphir, convertir le saphir en ferraille, etc⁶³⁹ ». Il n'est pas étonnant que ce soit à une ville mortifiée ou à une fleur artificielle que Raphaël Schlemilovitch compare Paris. C'est une ville à l'image du narrateur qui pense la quitter pour s'imprégner du parfum des provinces :

Non, Paris me ressemblait trop. Une fleur artificielle au milieu de la France.
Je comptais sur Bordeaux pour me révéler les valeurs authentiques,
m'acclimater au terroir⁶⁴⁰.

Car, Paris dans *La Place de l'étoile*, ne se montre qu'à travers les lieux qui symbolisent l'Occupation et la déchirure de l'identité juive. La ville est associée aux « lieux abominables, et attirants en même temps⁶⁴¹ ». Les lieux attirants sont ceux particulièrement liés à l'histoire du père : « mon père voulut retrouver Paris, où il avait passé sa jeunesse. Nous allâmes boire quelques gin-fizz au Fouquet's, au Relais Plaza, au bar du Meurice, du Saint-James et d'Albany, de l'Elysée-Park, du George V, du Lancaster. C'était ses provinces à lui⁶⁴² ». Le père collaborateur éprouve de la sympathie envers les Allemands. Les lieux abominables sont ceux qui désignent les lieux de mort. Ces lieux sont inséparables de la mémoire des protagonistes autant que de la mémoire collective. Ils sont toujours liés dans l'imaginaire de Modiano, comme dans la réalité, aux noms des quartiers et aux noms des rues où les juifs trouvent la mort et subissent la torture :

Ils lui montrèrent les locaux réquisitionnés par la Gestapo. 31 bis et 72 avenue Foch. 57 boulevard Lannes. 48 rue de Villejust. 101 avenue Henri-martin. 3 et 5 rue Mallet-Stevens. 21 et 23 square du Bois-de- Boulogne. 25 rue d'Astorg. 6 rue Adolphe-Yvon. 64 boulevard Suchet. 49 rue de la Faisanderie. 180 rue de la Pompe⁶⁴³.

Le roman fait allusion à l'arrondissement le plus redoutable de Paris. Le lieu devient un indice de mort. Le Paris de *La Place de l'étoile* est considéré comme ville de mort visant l'identité juive : « – Que penses-tu du XVIe arrondissement ? lui demande Isaïe – C'est le plus mal famé de Paris, lui dit Saül. – Et maintenant, chauffeur, au 93 rue Lauriston, s'il vous plaît, dit

⁶³⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 29-30.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴¹ Marie-Claire Bancquart, « Patrick Modiano, ma mémoire précédait ma naissance », op. cit., p. 84.

⁶⁴² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 56.

⁶⁴³ *Ibid.*, 179.

Isaac⁶⁴⁴ ». Patrick Modiano présente l'espace de la capitale de l'époque noire dans *La Ronde de nuit* comme espace clos.

Si le Paris de l'Occupation est une ville où l'on sent la menace, elle demeure dangereuse dans tous ses livres, y compris l'avant-dernier. Bien que les événements de *L'Herbe des nuits* se déroulent dans le Paris des années soixante, l'auteur situe ses protagonistes dans une ambiance suspecte. Celle-ci provoque l'angoisse à travers une histoire d'assassinat politique dans laquelle s'embarque un groupe de personnages auquel appartient Dannie, l'amie du narrateur. Cette ambiance menaçante fait de la ville un lieu où fleurissent l'idylle et le crime :

Si j'en crois mes souvenirs “le 66” ne se distinguait pas vraiment de l'Unic Hôtel ni des autres lieux de Paris que j'ai connus à cette époque. Partout, il planait une menace dans l'air qui donnait une couleur particulière à la vie. Et cela, même quand j'étais en dehors de Paris⁶⁴⁵.

Modiano excelle à charger la ville de menaces et de présences énigmatiques : « Paris ne semble jamais si mystérieux sous sa plume qu'à l'instant où⁶⁴⁶ » la menace règne. Dans son deuxième roman, *La Ronde de nuit*, Paris est également considéré comme un enfer qui nous rappelle celui des *Nuits de Paris* où, la violence domine la ville nocturne que parcourt Restif :

Je suis entré dans les repaires du vice et du crime : je vais vous vendre ses secrets » « Chaque soir, à l'heure fixe, Restif entreprend la même promenade: il descend dans l'Enfer sûr d'y trouver un moment heureux plongé dans une ville à l'heure où s'éveillent la rapine, le désir et le délire⁶⁴⁷.

La violence et le délire dans les nuits font partie de la vie nocturne de Paris. Ce qui retient notre attention dans l'œuvre de Restif de la Bretonne : le narrateur est toujours un témoin qui raconte, tandis que dans le roman de Modiano le narrateur fait partie du jeu romanesque. Par ailleurs, dans *La Ronde de nuit*, la violence et la décomposition sont organisées selon un rythme accéléré dans une vision apocalyptique entraînant le Paris modianesque dans un rituel collectif orienté vers l'abîme : « nous glissions le long de la route des lacs. L'enfer commence à la lisière du bois : boulevard de Lannes, boulevard Flandrin, avenue Henri-Martin. Ce

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁴⁵ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴⁶ Jean-Louis Ezine, « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », in *Le Magazine littéraire*, n°332, mai 1995 p.64.

⁶⁴⁷ Jean Roudaut, « Restif de la Bretonne. Paris de nuit », in *Le Magazine littéraire*, n°332, mai 1995, p. 29.

quartier résidentiel est le plus redoutable de Paris⁶⁴⁸ ». Les lieux parisiens cachent leur aspect mystérieux sous une apparence majestueuse au cours de l'époque noire.

Place de l'Étoile. Neuf heures du soir. Les réverbères des Champs-Elysées étincellent comme autrefois. Ils n'ont pas tenu leurs promesses. Cette avenue qui semble de loin si majestueuse est l'un des endroits les plus vils de Paris. Claridge, Fouquet's, Hungaria, Lido, Embassy, Butterfly⁶⁴⁹.

Le Paris de l'Occupation n'évoque que la trahison et le crime chez le narrateur à travers l'image du groupe qu'il fréquente. La ville reflète l'époque qui se caractérise par : « un rastaquouérisme à relents de trahisons et d'assassinats⁶⁵⁰ ». Dans cette circonstance, l'auteur présente une ville à la dérive livrée au black-out et hantée par le fantôme de Stavisky : « Paris ne s'appelle plus jamais la Ville lumière⁶⁵¹ ». Les gangsters tiennent le haut du pavé dans cette ville décomposée où l'odeur de pourriture est dans l'air.

Chacun des personnages ramène Paris à sa vision : Raphaël Schlemilovitch compare Paris dans *La Place de l'étoile* à une « fleur artificielle », il pense à le quitter pour s'imprégner du parfum des provinces ; Schlemilovitch n'aime plus Paris. Swing Troubadour s'en sépare à cause de son statut d'agent double :

Nous avons quitté Paris. Je verse quelques larmes. Je l'aimais, cette ville. Mon terroir. Mon enfer. Ma vieille maîtresse trop fardée. [...]. Nous venons de passer Villeneuve-le-Roi. D'autres visages m'appariassent : mon père, Alexandre Stavisky⁶⁵².

Ses larmes traduisent son émotion au moment de quitter sa ville natale. Il se souvient de l'avenue des Champs-Élysées avec ses bars fréquentés jadis par son père défunt, Stavisky. Le narrateur garde encore ses souvenirs d'enfance dans une ville où se livre un combat entre frères ennemis. Car, « le Paris de Modiano est occupé moins par les Allemands que par la lutte sourde et fratricide des Français entre eux, lutte qui sous-tend un profond esprit de dissolution⁶⁵³ ». Troubadour devient le jouet de circonstances par sa lâcheté. Il n'arrive pas à prendre une discision précise, et n'est jamais le maître de son destin, ressent son enfermement dans cette ville. Pour Schlemilovitch, elle ne représente qu'une « vieille maîtresse trop

⁶⁴⁸ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 46.

⁶⁴⁹ Ibid., p. 115.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 51 et 53.

⁶⁵¹ Ibid., p. 106.

⁶⁵² Ibid., p. 204-205.

⁶⁵³ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 29.

fardée». Les deux personnages-narrateurs ne la voient pas de la même façon : Raphaël Schlemilovitch est sensible à son caractère cosmopolite qui s'oppose à l'homogénéité de la province. Paris renforce son statut d'étranger parmi « les fils de France » tandis que Swing Troubadour, l'agent double fait écho à l'image de la ville divisée en deux rives opposées. Par là, elle « [lui] rappelle qu' [il] aura pu être quelqu'un d'autre, de tout autre⁶⁵⁴».

Selon cette optique, Troubadour n'y cherche aucun ancrage. Pour troubadour, la ville devient une chasse à courre et la scène de la fuite ne le conduit pas vers un salut ultime, c'est-à-dire à la condition de l'homme libre qu'il convoite. Cette fuite l'entraîne dans une ambiance semblable à celle qu'il a déjà vécue dans le Paris de l'Occupation. Ainsi, *Les boulevards de ceinture*, roman venant juste après *La Ronde de nuit*, connaîtra le même climat d'incertitude. On y reconnaît la même ambiance hostile qu'on trouve dans certains milieux antisémites parisiens, bien que les événements du roman se déroulent en Seine-et-Marne, dans un village loin de Paris. Ainsi, Modiano marginalise géographiquement l'espace romanesque qui, dans les romans précédents, s'organise autant d'un Paris symboliquement central. Le roman met en relief les thèmes privilégiés de l'écrivain : l'Occupation, la quête du père et la question juive. Ces aspects du problème fondamental de l'identité constituent un thème central pour l'auteur. *Les Boulevards de ceinture* dépeignent deux images de Paris : l'une est celle du Paris-bordel des années quarante ; l'autre, celle du Paris des années soixante vécu par Serge Alexandre, le personnage-narrateur. Dans les deux cas, Paris est reconstitué en *flash-back*. Le Paris des années quarante s'inscrit dans le même milieu que les ouvrages précédents, un paradis des collaborateurs, reflété dans l'image réductrice autant que péjorative d'un gigantesque bordel. Pour cette raison, la fuite de Troubadour ne réalise pas son but. Le narrateur des *Boulevards de ceinture* se trouve au milieu de gens qui « aiment beaucoup partouzer⁶⁵⁵ » sans aucune morale et lui inspirent de la peur. Ce groupe réduit toute la France, et Paris notamment, à cette image de bordel à travers une longue liste de bars et de boîtes de nuit :

Pendant un quart d'heure, des noms de bars et de boîte égrenés en chapelet [...] : *Armorial, CZardas, Honolulu, Schubert, Gipsys, Monico, L'Athènien,*

⁶⁵⁴ Michael Sheringham, « Disparaître dans la ville Réda, Modiano, Roubaud, Echenoz », in *Littérature, Scénario d'espace*, Littérature, cinéma et parcours urbains, études réunies et présentées par Jörg Dünne et Wolfram Nitsch, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Littératures », publié par CELIC, 2014. p. 125.

⁶⁵⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 125.

Moody's, Badinage. Ils étaient tous saisis d'une volubilité qui semblait intarissable⁶⁵⁶.

Ce chapelet de bars apparaissait déjà dans *La Place de l'étoile* où ils constituaient des lieux de prédilection du père et de la Gestapo. Dans *La Ronde de nuit*, ces lieux sont fréquentés par le Khédive et son groupe. La fréquentation des bars par les personnages des *Boulevards de ceinture* suggère qu'au-delà de leurs soucis éditoriaux, ils se mêlent aussi à de plus atroces tractations. Ces intellectuels ne diffèrent guère des traquants : « comme si Paris, la France, l'univers n'eussent été qu'un quartier réservé, un immense bordel à ciel ouvert⁶⁵⁷ ».

Le Paris des années quarante s'est réduit dans *Les Boulevards de ceinture* à un tableau allégorique qui se résume ainsi : Paris-bordel et “court de tennis juif”⁶⁵⁸, une ville où les juifs apatrides se trouvent être un objet de haine. Dans l'hebdomadaire *C'est la vie*, Lestandi, à travers la rubrique « échos », exprime ses idées antisémites. Le narrateur joue bien son rôle en disant à Lestandi que son projet dans *C'est la vie* constitue une « belle et courageuse entreprise de salubrité publique⁶⁵⁹ ». Lestandi se contente de lui répondre qu' : « il n'aimait pas les juifs, voilà tout, et le journal de Muraille lui permettait de s'exprimer sans détours sur la question. Ça changeait de la presse pourrie d'avant-guerre⁶⁶⁰ ». En fait, ces journalistes forment une cohorte d'indicateurs, de maîtres chanteurs et de plomitifs véreux à laquelle appartiennent les normaliens antisémites, Lestandi et Gerbère. Ils considèrent le juif comme quelqu'un qui souille les lieux. À travers cette rencontre entre le narrateur et Lestandi, se

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵⁸ Nous renvoyons à l'étude d'Anne-Marie Obajtek Kirkwood, « Une certaine presse de “plumitif”: celle des *Boulevards de ceinture* », in *Patrick Modiano, Faux titre 305, Études de langue et littérature françaises publiées sous la direction de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans et Paul Pelckmans* Édition Rodopi, Amsterdam, New York, NY, 2007, p. 49-73, qui traite en détail de l'esprit antisémite dans les journaux français au cours de l'occupation. Modiano présente dans *Les Boulevards de ceinture* plusieurs personnages à peine déguisés y compris François Gerbère un des collaborateurs de Muraille dans *C'est la vie*, ce normalien antisémite : un personnage « sans imagination » (BC, 161), spécialiste des éditoriaux enflammés et des appels au meurtre. Il appartient à cette catégorie de garçons hypernerveux qui zézaient et jouent volontiers les passionarias ou les fascistes de choc. Le virus politique le saisi au sortir de Normale Supérieure. C'est un homme féroce. Muraille le qualifie d'homme redoutable dans le roman. Il tient dans *C'est la vie* ses éditoriaux sous la rubrique des « échos » l'un deux est intitulé « Voulez-vous jouer au tennis juif ? ». Il y explique les règles que le narrateur rapporte ainsi : « D'après ce que je crus comprendre, on y jouait à deux au cours d'une promenade, ou assis, à la terrasse d'un café. Le premier qui détectait un juif devait l'annoncer. Quinze pour lui. Si à son tour l'autre partenaire en apercevait un, cela faisait quinze partout. Ainsi de suite. Le vainqueur était celui qui repérait le plus de juifs. On comptait les points, comme au tennis. Rien de tel, selon Gerbère, pour éduquer les réflexes des Français ». (BC, 162). C'est ce qui agace davantage le narrateur. Il les écoute ainsi dénoncer les juifs « Ça faciliterait le travail de la police », (BC, 163).

⁶⁵⁹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture, op. cit.*, p. 168.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

révèle nettement l'esprit antisémite de ce dernier dénonçant les juifs : « il m'a parlé, à nouveau, de ce Schlossblau qui souillait la Promenade des Anglais. Or, ce Schlossblau était revenu à Paris et se terrait dans un appartement dont lui, Lestandi, connaissait l'adresse⁶⁶¹ ». Cette attitude à son égard réduit le juif à un objet de moquerie et d'hostilité.

Enfin, une autre image de Paris, celle des années soixante, se montre liée à la jeunesse du personnage-narrateur. À dix-sept ans, Serge Alexandre voit son père pour la première fois, juste après son succès au baccalauréat au collège Saint-Antoine, à Bordeaux. Cette rencontre est décisive dans l'orientation future du père qui « veut se forger à travers son fils une identité française, en s'appropriant l'état civil qu'il croit garanti par le baccalauréat⁶⁶² ». Il va donc le chercher pour l'amener à Paris où tous deux commencent une vie commune. Dans un premier temps, le père témoigne d'une grande considération à l'égard de son fils bachelier. Cette ville devient leur espace préféré et une sorte d'Eldorado lorsque le père suggère à son fils de le seconder dans ses affaires. D'abord, le père le considère comme coursier, mais le fils va se lancer dans le commerce des livres. Le succès l'encourage à faire de fausses dédicaces. Dans deuxième temps, en découvrant petit à petit les affaires interlopes de son père, le fils devient à son tour un escroc comme le père trafiquant. Il arrache ce dernier à une meute qui le traite d'imposteur et d'escroc à cause d'un faux timbre.

Le narrateur trouve à Paris son lieu familial, malgré l'absence de sa mère. Dans cette ville, il partage le rêve de son père d'avoir un hôtel particulier : « il m'a désigné la citadelle de Passy, sur l'autre rive. D'un ton sans réplique : un jour, nous aurons un hôtel particulier au Trocadéro !⁶⁶³ ». Ayant compris sa situation d'apatride, le narrateur croit que les lieux de transit le ramènent toujours à sa position de marginalité dans la société. Il n'a ni assises familiales, ni appartenances définies. Cependant, la ville devient pour lui lieu de mémoire : « Il suffit que je frappe du talon sur certains points sensibles de Paris pour que les souvenirs jaillissent en gerbes d'étincelles⁶⁶⁴ ». Car, Serge Alexandre et son père ont effectué des promenades nocturnes au cours de leur séjour à Paris qui leur ont permis de lier un contact intime avec les lieux.

Comme dans tous les romans de Modiano, l'image de Paris se construit à travers une vision télescopique où la ville se compose d'un mélange de « souvenirs venant de différentes

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁶² C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p.43.

⁶⁶³ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 94.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

strates de couches temporelles⁶⁶⁵ ». L'image omniprésente et prégnante de la ville est celle vue par l'apatride. Celui-ci y voit également le lieu où il risque de se faire arrêter :

Des gens comme vous et moi risquent de se faire arrêter un jour sans que des rafles se produisent à la sortie des gares, des cinémas et des restaurants. Surtout éviter les lieux publics. Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons⁶⁶⁶.

Cette citation rappelle l'élément central et tragique dans l'œuvre de Modiano qui s'articule sur le génocide des juifs à travers les rafles marquant la mémoire collective. Ce rappel de la rafle fait partie de la conscience des personnages. Cette évocation réfère également au vif du sujet : la persécution tragique à laquelle les juifs furent confrontés. Tout devient un piège pour les héros de Modiano. Ce sentiment de défaite intérieure face à l'ennemi invincible bannit pour toujours le juif de la société. Ceci explique l'image de "déchets" que la ville expulse hors du centre. Cet appel au rejet confirme l'influence décisive des lieux sur les personnages. Comme s'ils étaient la seule force à même de décider des destins croisés des personnages dans la ville modianesque.

Du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu'aux boulevards de ceinture. La ville y rejette des déchets et ses alluvions. Soult, Masséna, Davout, Kellermann. Pourquoi a-t-on donné des noms de vainqueurs à ces lieux incertains ? Elle était là notre partie⁶⁶⁷.

Ainsi, la ville devient une source de menace pour le protagoniste isolé, dénué de tout secours, sans identité au cours d'une époque « de crise des valeurs⁶⁶⁸ » notamment humaines. À travers le ton désespéré du protagoniste, un aveu pathétique s'échappe nettement et confirme sa condition : celle d'un prisonnier de la solitude au sein d'une ville qui l'élimine du centre vers la périphérie. Le Paris modianesque est souvent infiltré de menaces. Il se présente sous l'aspect d'une ville silencieuse dont les avenues vides annoncent l'ambiance générale de toutes les autres. Cette image récurrente nous rappelle la situation de Serge Alexandre, le narrateur des *Boulevards de ceinture* qui se retrouve tout seul dans Paris :

Nous prendrions le Talbot pour silloner Paris, comme à l'accoutumée. L'avenue de l'Opéra s'ouvrirait devant moi. Elle annonçait d'autres avenues, d'autres rues qui nous jettéraient tout à l'heure aux quatre points cardinaux.

⁶⁶⁵ Modiano entretien télévisé dans *Le Cercle Littéraire* de la, B.N.F. avec Laure Adler et Bruno Racine à l'occasion de la parution de *L'Herbe des nuits*, le 6 novembre 2012.

⁶⁶⁶ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 112.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 110.

Mon cœur battait un peu plus fort. Au milieu de tant d'incertitudes, mes seuls points de repère, le seul terrain qui ne se dérobait pas, c'était les carrefours et les trottoirs de cette ville où je finirais sans doute par me retrouver seul⁶⁶⁹.

La solitude du personnage est à la fois révélatrice de sa condition existentielle et de son instabilité. Il ne parvient jamais à retrouver les points de repère, tant le juif est lié chez Modiano à l'idée de l'errance et de l'écriture, dans une ville souvent belle mais hostile, trompeuse et factice. Celle-ci est toujours en cohérence avec la menace éprouvée par le protagoniste. Celui-ci ne retrouve jamais son origine ; il est condamné à être cet apatride qui cherche ses traces dans une ville dont les façades sombres cachent derrière elles les souvenirs tristes d'une fenêtre où on a oublié d'éteindre la lumière. Cette fenêtre éclairée serait le signe de l'attente ou l'absence de celui qui ne reviendrait jamais. Elle exprime la nostalgie du foyer familial trop absent chez Modiano, véritable manque ontologique constitutif de sa personnalité. Ainsi le protagoniste marche à travers la ville qui se dérobe et lui paraît aussi absente.

À la fin du roman *Les Boulevards de ceinture*, le narrateur a perdu sa capacité à changer le cours des choses. Il accepte la vérité de sa condition identitaire défaillante et marche sans fin pour se sauver. Il va de soi que Serge Alexandre se retrouve, à la dernière ligne du roman, juste avant l'épilogue, dans une posture clownesque : « Toute à l'heure, quand nous montions dans le car, ils nous ont tabassés un peu. Ça doit nous faire de drôle de têtes. Comme ces deux clowns, jadis, à Médrano⁶⁷⁰ » à Paris⁶⁷¹. Il paraît pertinent chez Modiano de qualifier ces personnages apatrides de clowns L'auteur, grâce à la ressemblance apparente entre Serge Alexandre, le narrateur et son père avec le clown, souligne la force mentale et la liberté fondamentale de ses personnages : ils préservent leur identité malgré le sort tragique qui leur est fait. Par là, il se sert de l'image du clown comme moyen pour

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 97-98.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁷¹ Voir Geronimo Médrano ou Jérôme Médrano qui est un clown et artiste de cirque, né à Madrid en 1849, mort à Paris en 1912. Il a renouvelé le comique des clowns et fondé le Cirque Médrano, en reprenant l'ancien Cirque Fernando, 63 boulevard de Rochechouart à Paris. L'actuel cirque Médrano est l'un des quatre plus grands cirques français itinérants. D'origine espagnole, Geronimo Médrano (Gérôme, sur sa tombe du cimetière Montmartre de Paris) est d'abord danseur en Angleterre puis acrobate aérien dans la Troupe de Léopold Salonne, notamment au Cirque des Champs-Élysées, à Paris. En 1874, Fernando, le directeur du cirque parisien du même nom, lui offre une place de clown. Il se fait remarquer par sa célèbre exclamation « Boum boum ! » adressée au chef d'orchestre. Enjoué, agile, vêtu d'un maillot décoré de fleurs et de papillons brodés, il a le visage enfariné et porte une perruque de chanvre hérissee de houppettes. Il est très populaire auprès des femmes et surtout des enfants à qui il ne fait pas peur, à la différence de beaucoup de clowns de l'époque.

exprimer une mise en scène où les victimes deviennent des êtres burlesques, ce qui permet à l'auteur de masquer leur tragédie et d'inventer un espace ludique pour faire contre poids à la cruelle réalité. Car, le lieu mentionné dans le roman, loin de désigner un espace de jeu, évoque un emprisonnement :

Le panier à salade stationne un peu plus haut, rue de Rivoli. Nous voilà sur les banquettes de bois, côté à côté. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ? En tout cas, je vous accompagnerai jusqu'au bout⁶⁷².

Dans *Les Boulevards de ceinture*, à travers l'absence du véritable cirque, Modiano transforme la ville en espace fatal où se vit le drame personnel des personnages. Le terme clown établit une corrélation avec le cirque qui renvoie au précepte du jeu, mais dans *Les Boulevards de ceinture*, le lieu est dénué de la signification ludique dont on pourrait croire qu'elle protègerait le personnage du mal. Ainsi, Paris dans le roman désigne un espace d'enfermement et non pas un espace de jeu pour le narrateur et son père. L'espace clos de Paris dans la trilogie de l'Occupation s'avère nettement à la dernière scène de la prison. Chalva le père du narrateur, n'arrive pas à quitter la France pour regagner la Belgique. Celle-ci représente pour lui un espace sécurisant intouchable : « – On voulait filer en Belgique, sans nous prévenir ? »⁶⁷³ Le narrateur réalise qu'il ne connaît pas son père, bien qu'il l'ait suivi sur tous les chemins ; le père se fait insaisissable :

Aux rivages, nous nous cognons l'un contre l'autre, mais je vous distinguais à peine. Qui êtes-vous ? J'ai beau vous avoir suivi pendant des jours et des jours, je ne sais rien de vous. Une silhouette devinée sous la veilleuse⁶⁷⁴.

Là encore Modiano établit une correspondance entre l'incertitude qu'il laisse planer entre les lieux et la recherche identitaire. Cette quête identitaire est vouée à l'échec à la fois, chez le père et chez le fils. Si nous revenons à la scène de la disparition de la Petite Ceinture et à l'épisode du métro George V. - suite au mécontentement du père qui met en petits morceaux son carnet comportant le projet de constituer « un dossier “sérieux” sur la Petite Ceinture et le transmettre aux pouvoirs publics »⁶⁷⁵ - on mesure l'échec ultime qui culmine dans l'enquête :

⁶⁷² *Ibid.*, p. 181-182.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

Le père fait sur le chemin de la Petite Ceinture, activité symbolisant son désir de se donner une identité aussi nettement définie que la topographie de la ville de Paris à l'époque de la Petite Ceinture. Désir destiné à rester inassouvi, car la Petite Ceinture a disparu, et avec elle le symbole géographique d'une identité française claire⁶⁷⁶.

et la solitude écrasante du narrateur à Paris, qui traduit l'échec de ce dernier dans la quête identitaire suite à dix ans de tentation vaine pour saisir l'ombre du père fantomatique qui l'entraîne, avec lui en prison. En fait, cette scène confirme l'impression qu'ont les personnages suivant l'œuvre modianesque : celle d'être bien surveillés par la police. Dans *L'Herbe des nuits*, cette idée se révèle sans équivoque lors de la conversation entre le détective retraité et le narrateur, quarante ans après l'assassinat politique dans lequel sont impliqués des personnages fréquentés par son amie :

Langlais vous me remettez ? ». [...]. Et puis on n'oublie jamais les visages de ceux que l'on a croisés à une période difficile de sa vie « le quai de Gesvres... ». Il a paru surpris que je lui dise cela : « je vois que vous avez beaucoup de mémoire... ». Il s'est assis et m'a fait signe de prendre place sur la chaise en face de lui. « Je vous ai suivi de loin depuis tout ce temps, m'a-t-il dit. J'ai même lu votre dernier livre sur cette ...Jean Duval⁶⁷⁷.

Jean le narrateur, dans *L'Herbe des nuits*, se souvient très bien des lieux parisiens des années soixante. À Paris et partout, il plane une menace dans l'air qui marque particulièrement la vie du narrateur et de son amie, Dannie. Celle-ci dissimule sa véritable identité, en changeant sans cesse de nom. En répondant au détective, le narrateur n'y manifeste aucun étonnement :

J'ignorais ces détails, mais si je l'avais su je n'aurais pas été étonné outre mesure. Moi aussi, j'avais changé de prénom et falsifié ma date de naissance pour me vieillir et me donner l'âge de la majorité⁶⁷⁸.

Le détective Langlais remet aux mains du narrateur le procès verbal de l'interrogatoire auquel se soumettent Jean et son amie, Dannie. Modiano situe ses personnages dans une ambiance de crise où la ville cesse d'être un lieu sécurisant. Ce danger incite le personnage à quitter le lieu pour tenter la fuite. Cependant, les personnages modianesques sont rarement en mesure de réaliser leur fuite. La prison en est souvent l'alternative. Ainsi, la ville modianesque se manifeste par deux images d'enfermement : réelle et métaphorique : réelle dans le cas où elle conduit à une prison. Métaphorique suite à la tentation qui séduit le personnage d'un retour

⁶⁷⁶ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p 43.

⁶⁷⁷ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 134.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

récurrent aux lieux du passé. Chez Modiano, Paris est toujours un centre de gravité pour ses personnages qui remuent le passé. Bruno Blanckeman a montré à travers une vision globale l'influence mystérieuse de la ville qui marque profondément les personnages. On comprend à travers cette étude le rapport qu'ils entretiennent avec la ville tout au long de l'œuvre. La plupart des personnages se lient à la ville par les alvéoles de la mémoire personnelle et de la mémoire collective. Cette citation est significative pour les lecteurs qui ont déjà fait la connaissance des personnages déambulant à travers les arrondissements et leurs habitants:

Chez Modiano, Paris absorbe les personnages, suscite en eux un mouvement de gravitation singulier-nul flâneur mais des fugueurs, nul promeneur dilettante mais des migrants obsessionnels-,agit par influx magnétique sur le sens-une enseigne lumineuse comme un rébus, place Blanche, un phare de bateau-mouche découplant des hiéroglyphes au mur d'une chambre, quai de Conti, les éclats des sabots de chevaux en route vers l'abattoir, comme sortis de la nuit des temps, ou des camps, sur les pavés de Vaugirard, la rumeur de plusieurs voix aux effets anesthésiants, saisies aux heures, d'un printemps immémorial, sur le banc d'un square où celui qui écrit perd peu à peu toute conscience de soi et se dilue dans la sensation d'un brouillard ensoleillé, comme naguère dans celle d'un trou noir à la terrasse du Café de la Paix. Au gré de ses précipitations, Paris assimile ainsi la substance des êtres, en fait sa tourbe à Saint-Lazare, ses éther à Montmartre, les ramène à l'état d'ombres ou de figurines. Dérivant l'énergie des corps et des psychés, la ville s'invente alors comme puissance fantasmagorique⁶⁷⁹.

En effet, le critique montre exactement que l'espace de la ville absorbe tous les personnages dans l'œuvre. Il suscite en eux un mouvement de gravitation particulière, chaque personnage ayant son cas. On s'aperçoit dans l'œuvre de Modiano que la quête identitaire ou l'enquête des protagonistes sont à l'origine de ce rapport entre le personnage et le paysage urbain : nul flâneur mais des fugueurs. C'est le cas de Chmara dans *Villa triste* qui fuit Paris au cours de la guerre d'Algérie. Nul promeneur dilettante sinon des migrants-obsessionnels comme Guy Roland qui part en quête de son passé à travers une longue errance dans *Rue des boutiques obscures*. Cette citation correspond presque à la plupart des personnages de Modiano qui cherchent à recommencer la vie dans une nouvelle ville qui les mettrait à l'abri du danger qui les menace dans leurs pays d'origine ou dans leur ville natale.

⁶⁷⁹ Bruno Blanckeman, « Droit de cité », in *Lectures de Modiano*, op. cit., p. 163-164.

3. 1. Une nouvelle ville un nouveau piège

Depuis *Villa triste*, Paris se présente au cours de la guerre de l'Algérie comme un lieu de menace : « j'avais fui Paris avec l'idée que cette ville devenait dangereuse pour des gens comme moi. Il y régnait une ambiance policière déplaisante. Beaucoup trop de rafles à mon goût. Des bombes éclataient⁶⁸⁰ ». Cet apatride cherche à fuir le danger. Par ailleurs, ce Chmara, tout comme les autres personnages, tente de s'enraciner dans « une petite ville tapie au fond de la province française⁶⁸¹ ». Il fuit le Paris menaçant de la même manière que son père a quitté la Russie très jeune avec son épouse et ses sœurs, à cause de la Révolution et a connu ce type d'expérience pour éviter le danger. Ils ont passé quelque temps à Constantinople, à Berlin et à Bruxelles avant de s'installer à Paris. Les tantes de Chmara ont été mannequins chez Schiaparelli pour gagner leur vie comme beaucoup de russes belles et nobles :

Mon père, à vingt-cinq ans, était parti en voilier pour l'Amérique où il épousa l'héritière des magasins Woolworth. Puis, il avait divorcé en obtenant une colossale pension alimentaire. De retour en France, il avait rencontré maman, artiste de music-hall irlandaise J'étais né. Ils avaient disparu tous deux, à bord d'un avion de tourisme, du côté du Cap-Ferrat, en juillet 49. J'avais été élevé par ma grand-mère, à Paris, dans un rez-de-chaussée de la rue Lord-Byron⁶⁸².

Si le père s'installe en France, Chmara ne réussit pas à s'enraciner dans une petite ville française située à la frontière franco-suisse. Pourtant, la seule chose qui manque à son bonheur c'est « le récit d'une enfance et d'une adolescence passées dans une ville de province. Comment lui expliquer qu'à mes yeux d'apatride, Hollywood, les princes russes et l'Egypte de Farouk semblaient bien ternes et bien fanés auprès de cet être exotique et presque inaccessible : une petite Française⁶⁸³ ».

Si l'on fait abstraction du contexte historique de la ville de l'Occupation, Paris dans l'imaginaire modianesque suscite une ambiance de malaise et incarne une ville maléfique. Dans les deux cas le rapport qu'entretiennent les narrateurs avec cette ville est un rapport exceptionnel. Le protagoniste y ressent le vide et le vertige des lieux sans point de repère fixe.

⁶⁸⁰ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 14.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 113.

Tous ses personnages de l'extrême jeunesse ressentent ce vide au cours des années soixante. Ce vide se creuse profondément dans l'œuvre, de sorte qu'il devient une véritable menace :

Ce devait être un dimanche soir ou un jour férié. Il n'y avait pas de circulation, tous les cafés étaient fermés. En tout cas, dans mon souvenir, nous étions, cette nuit-là, dans une ville déserte. Notre rencontre, quand j'y pense maintenant, me semble la rencontre de deux personnes qui n'avaient aucun ancrage dans la vie. Je crois que nous étions l'un et l'autre seuls au monde c'est le sentiment des Louki et Roland⁶⁸⁴.

En fait, ce n'est pas seulement Paris qui apparaît comme une forêt pleine de mystères, les autres villes qui surgissent dans l'œuvre paraissent aussi trompeuses. Chaque ville entre en résonance avec d'autres, similaires, ailleurs ou dans un autre temps. Un réseau, « alienant pour les narrateurs, signifiant pour les lecteurs, prend progressivement⁶⁸⁵ » l'image d'une ville décevante. Qu'il s'agisse de Nice, de Megève, de Lyon ou de Paris, les villes ne peuvent finalement ni retenir, ni protéger. Cependant, le personnage modianesque ne trouve que dans les villes son lieu de prédilection et notamment dans les contrées obscures, les carrefours mal éclairés et les ruelles sombres. Ces lieux lui servent d'abri bien que soit éphémère.

Les villes représentent toutes aussi les mêmes pièges, les mêmes dédales, les mêmes déceptions qui intensifient la sensation d'enfermement et d'étrangeté ou d'exil. Dans *Vestiaire de l'enfance* la ville apparaît comme un espace de vide et d'exil et Nice dans *Dimanches d'août*, n'est jamais un lieu sécurisant. Même dans *Villa triste*, la ville provinciale rappelle au narrateur les lieux du père et exhale l'odeur de l'inquiétude et de l'instabilité incarnée par les chambres d'hôtels :

Les chambres des « Palaces » font illusion, les premiers jours, mais bientôt, leurs murs et leurs meubles mornes dégagent la même tristesse que ceux des hôtels borgnes. Luxe insipide, odeur douceâtre dans les couloirs, que je ne parviens pas à identifier, mais qui doit être l'odeur même de l'inquiétude, de l'instabilité, de l'exil et du toc. Odeur qui n'a jamais cessé de m'accompagner. Halls d'hôtels où mon père me donnait rendez-vous, avec leurs vitrines, leurs glaces et leurs marbres et qui ne sont que des salles d'attente. De quoi, au juste ? Relents de passeports Nansen⁶⁸⁶.

Les exemples sont nombreux dans l'œuvre de Modiano qui mettent en scène cette ambiance trompeuse de la ville qui ne tient pas sa promesse de protectrice. L'exemple de Nice, cette

⁶⁸⁴ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 108.

⁶⁸⁵ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 31.

⁶⁸⁶ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 149.

ville frontalière, montre bien dans *Dimanches d'août* cette image décevante qui affirme le décor instable caractérisant l'œuvre de Modiano.

De prime abord, comme nous l'avons signalé, une nouvelle ville signifie pour les protagonistes une nouvelle vie et peut-être même une nouvelle identité. Le héros de *Dimanches d'août* croit qu'à Nice, sa vie prendra un cours nouveau et qu'il suffit d'y rester quelques temps pour effacer sa vie antérieure et son incertitude. Il croit que la ville lui accorde la possibilité d'oublier et de tout recommencer à zéro : « Je n'étais pas encore un fantôme, comme ce soir. Je me disais que nous allions tout oublier et tout recommencer à zéro dans cette ville inconnue⁶⁸⁷ ». Souvent chez l'écrivain, la nouvelle ville donne l'illusion aux personnages en fuite qu'ils sont à l'abri du danger qui les menace. Au fur et à mesure du contact avec elle, ils se débarrassent peu à peu de leur angoisse. Cette sensation de sécurité leur donne même l'illusion d'être les maîtres de leur destin, les incite à envisager de faire des projets pour l'avenir. Cet exemple de *Dimanches d'août* illustre bien cette attitude du narrateur et son amie Sylvia :

L'hébétude qui nous avait saisis depuis notre arrivée dans cette ville se dissipait. Nous nous sentions encore maîtres de notre sort. [...]. Nous tenterions de franchir la frontière italienne. [...]. Et nous descendrions vers le sud jusqu'à Rome, notre but, la seule ville où j'imaginais que nous puissions nous fixer pour le reste de notre vie, Rome qui convenait si bien à des natures aussi indolentes que les nôtres⁶⁸⁸.

Nice se présente au début comme une ville frontalière offrant une double attraction. Le héros est imprégné de son rêve d'être soulagé au sein d'une ville protectrice. Mais au cours de son expérience d'enracinement, l'espoir de Chmara s'avère aussi chimérique que l'image de la ville rassurante. La plupart des villes modianesques se présentent comme un piège. Car, le décor stable de la nouvelle ville se dérobe aussi vite en laissant le personnage prisonnier de son rêve. Il s'aperçoit bien vite que l'apparence trompeuse de la ville inconnue prend l'image d'un navire soumis au roulis :

Le jour, tout se dérobait. Nice, son ciel bleu, ses immeubles clairs aux allures de gigantesques pâtisseries ou de paquebots, ses rues désertes et ensoleillées du dimanche, nos ombres sur le trottoir, les palmiers et la Promenade des Anglais, tout ce décor glissait, en transparence⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, op. cit., p. 36.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 95.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 95.

Après la disparition du décor illusoire de Nice qui porte le narrateur dans *Dimanches d'août* à se persuader de sa sécurité, le narrateur n'y voit qu'un lieu de déception, de totale solitude après l'enlèvement de son amie Sylvia. Ainsi, la ville demeure une scène théâtrale dans laquelle se déroule l'action d'une idylle qui finit par l'ultime moment, faisant de la ville le lieu « où fleurissaient l'idylle et le crime⁶⁹⁰ ».

En fait, la plupart des cités n'apaisent pas l'inquiétude de celui qui a le sentiment de mener une vie furtive exceptée Londres dans *Du plus loin de l'oubli*, qui semble une ville prometteuse : « en tant que ville jumelle de Paris, Londres permet un dédoublement qui ouvre un espace intermédiaire, à mi-chemin entre le présent et le passé⁶⁹¹ ». Pour les deux protagonistes, le narrateur et son amie Jacqueline, Londres est comparé à un Paris écrasant et invivable, une ville prometteuse et susceptible d'être le foyer d'un hasard heureux. Cette ville lui permet d'être libre et de prendre ses distances par rapport à sa vie antérieure.

Cette large exploitation du paysage urbain chez Modiano invite des critiques à s'attarder sur ce phénomène en analysant les motifs du choix. Anne-Yvonne Julien, pour sa part, dans son article⁶⁹², indique trois raisons qui sont à l'origine de cette fascination pour le labyrinthe citadin : la valeur des souvenirs d'ordre personnel qui s'y reliaient, les traces de l'histoire collective qui s'y déchiffrent et l'existence d'une tradition d'arpenteurs urbains pour laquelle Modiano exprime « un désir d'inscrire dans une certaine tradition poétique du nom de lieu⁶⁹³ ». Thiel-Janczuk⁶⁹⁴ pour sa part, souligne que le paysage urbain est lié à l'errance du narrateur qui n'est pas purement imaginaire, détaché de la réalité : cette errance est provoquée par le temps réel.

Il est donc pertinent de considérer l'œuvre modianesque comme une quête identitaire menée dans un paysage urbain. Les lieux comptent beaucoup pour cette démarche. Ils revêtent une valeur exceptionnelle de sorte qu'ils deviennent une passerelle entre le présent et le passé où les personnages cherchent des traces.

⁶⁹⁰ Georges Brassai et Patrick Modiano, *Paris tendresse*. Paris, Hoëbeke, 1990, p. 32.

⁶⁹¹ Michael Sheringham, « Le Londres de Modiano : *Du plus loin de l'oubli* », in *L'Herne Modiano*, 2012, p. 73.

⁶⁹² Anne-Yvonne Julien, « Poétique d'une quête, lieux dits », in *Le Magazine Littéraire*, n°490 octobre 2009, p. 86.

⁶⁹³ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 47.

⁶⁹⁴ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, op. cit., p. 90.

Chapitre III

Écrire les lieux

Mémoire et lieu, chez Modiano, ne sont pas toujours à l'abri de l'emprise du temps. Ils reflètent très souvent l'image de l'être humain, lui aussi, qui ne peut échapper à la mort et à l'influence du temps qui passe. Cependant, au milieu de tant d'inconnus et d'inquiétudes qu'ils génèrent, les lieux constituent des points de repères. Ces derniers pourront-ils guider le narrateur à fixer les jalons d'une quête identitaire malgré ce terrain de sables mouvants sur lesquels l'enquêteur semble chercher à s'enraciner ?

On essaiera dans un premier temps d'analyser en quoi consiste l'importance des lieux d'un point de vue thématique dans cet univers fictif; dans un deuxième temps, on tentera de mettre en évidence leur influence sur l'évolution de l'action romanesque.

1. Les lieux comme un ancrage dans la fiction

La critique rend compte de la prévalence des lieux dans l'art romanesque. C'est la raison pour laquelle le romancier tient à préciser les figurations spatiales de son œuvre. Car, pour chaque moment décisif, pour chaque scène, le romancier tient à fournir le cadre spatio-temporel de l'action romanesque parce que, « l'aventure réside dans la rencontre du lieu⁶⁹⁵ ». L'auteur prend en considération les rapports qui existent entre les personnages qu'il crée et l'univers romanesque qui les entoure : « pour mieux nous “faire voir” ses héros, il plante le décor à l'intérieur duquel ils se meuvent⁶⁹⁶ ». Modiano, depuis son premier roman, *La Place de l'étoile*, témoigne d'un grand intérêt pour les lieux. Il traduit cet intérêt à travers la marque indélébile des romans qui portent des indications flagrantes des endroits à travers le choix de ses titres : *Les Boulevards de ceinture*, *Villa triste*, *Rue des boutiques obscures*, *Memory lane*, *Quartier perdu*, *Paris tendresse*, *Fleurs de ruine*, *Dans le café de la jeunesse perdue* et *L'Horizon*. Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier son dernier roman dont le titre exprime déjà cet intérêt aux lieux⁶⁹⁷. *L'Horizon* porte implicitement un nom très particulier en ce qu'il désigne ce terme, c'est-à-dire un espace ouvert vers l'infini : l'espace et le temps se trouvent alors confondus. L'horizon se confond dans le roman avec la détermination temporelle qui désigne, en quelque sorte, l'avenir. L'horizon revêt cette valeur d'infini en coïncidant avec le départ pour Berlin. Cette ville leur désigne l'ouverture vers de nouveaux horizons si nous référons à Anne-Yvonne Julien qui précise avec clarté le terme :

Le terme horizon, on le sait, vient du verbe grec horizein, “borner” ; mais quel usager de la langue ne conçoit qu'il induit moins l'idée de limite que la suggestion de ce qui fait signe vers l'au-delà de la limite, surtout lorsqu' ayant glissé de son acception spatiale à son acception temporelle, il devient un équivalent adouci du mot “avenir” ?⁶⁹⁸.

Bien que les configurations spatiales de Paris soient oniriques, mais aussi grâce à la précision méticuleuse, les lieux se laissent facilement localiser dans la géographie urbaine de l'écrivain.

⁶⁹⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 54.

⁶⁹⁶ Jean-Pierre Glodenstein, *Pour Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999, p. 103.

⁶⁹⁷ Les romans cités respectivement selon la date de parution, *La Place de l'étoile* (1968), *Les Boulevards de ceinture* (1972), *Villa triste* (1975), *Rue des boutiques obscures* (1978), *Memory Lane* (1981), *Quartier perdu* (1984), *Vestiaire de l'enfance* (1989), *Paris tendresse* (1990), *Fleurs de ruine* (1991), *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), *L'Horizon* (2010) et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014).

⁶⁹⁸ Anne-Yvonne Julien, « Une jeunesse “état de grâce” dans *L'Horizon* », in *L'Herne Modiano*, p. 153.

Cette précision de la topographie parisienne passe pour un trait spécifique de l'œuvre de Modiano. Les romans sont riches par la précision des lieux. Nous limiterons le nombre d'exemples. Cet extrait illustre bien ce trait :

J'attache sans doute une trop grande importance à la topographie. Je m'étais souvent demandé pourquoi, en l'espace de quelques années, les lieux où je rencontrais mon père s'étaient peu à peu déplacés des Champs-Elysées vers la Porte d'Orléans. Je me rappelle même avoir déployé dans ma chambre d'hôtel de la rue de la voie-Verte, un plan de Paris. Au stylo à bille rouge, je faisais des croix qui me servaient de points de repère. Tout avait commencé dans une zone dont l'ETOILE était le centre de gravité, avec des échappées à l'ouest, vers le bois de Boulogne. Puis l'avenue des Champs-Elysées. Nous avions glissé imperceptiblement par la Madeleine et les Grands Boulevards vers le quartier de l'Opéra. Plus bas encore, vers le Palais-Royal : pendant quelques mois-assez longtemps pour que je pense qu'il avait trouvé dans cette dérive un point fixe-je venais rejoindre mon père au Ruc-Univers. Nous rapprochons d'une frontière que je m'efforçais de décliner sur le plan. Du Ruc, nous étions passés au café Corona, qui fait le coin de la place Saint-Germain-l'Auxerrois et du quai du Louvre. Oui, elle était, me semblait-il, la frontière⁶⁹⁹.

Modiano est donc compté parmi les romanciers qui accordent aux lieux une ampleur spécifique de sorte qu'il les considère comme les seuls points d'ancre dans son univers romanesque mouvant : « dans ses romans, nous l'avons vu, les rues sont le lieu d'ancre de la postmémmoire⁷⁰⁰ ». Essayons de voir comment il les présente; il évoque d'abord sommairement les lieux dans lesquels se déroule l'action et au fur et à mesure de la narration, ils se précisent comme dans cet exemple extrait de *Quartier perdu* :

C'est étrange d'entendre parler français. À ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur. Dans la file d'attente, devant les bureaux de la douane, je contemplais le passeport, qui est désormais le mien, vert pâle,

⁶⁹⁹ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 50.

⁷⁰⁰ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, op. cit., p. 162. En effet, cette définition est citée par l'auteur dans cet ouvrage en se référant à Marianne Hirsch qui forge le terme dans son étude intitulée : « Surviving Images : Holocaust Photographs dans the Work of Postmemory » *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, nr. 1, 2001, p. 9, pour désigner la deuxième génération, ceux qui sont nés après 45. La postmémmoire est la mémoire retardée, différée, qui ne surgit qu'après coup, à propos d'événements que le sujet n'a pas vécus lui-même ou qu'il a refoulés ; il s'agit d'une mémoire par procuration, car elle est empruntée aux récits des autres : « La postmémmoire est l'expérience de ceux qui ont grandi dans la domination de récits d'avant leur naissance. Leurs propres récits différés sont évincés par les récits des générations précédentes et déterminés par des événements traumatiques qui ne sauraient être pleinement compris ni remémorés ». Cette citation est traduite à la page 17 par Annelise Schulte Nordholt de Marianne Hirsch « Past Lives : Postmemories in Exile », *Poetics Today* 17 : 4, hiver 1996, p. 662. Depuis 1976, Modiano manifeste sa décision d'avoir une mémoire et un passé à travers le passé et la mémoire des autres : « En face de Berl, je retrouve mes préoccupations : le temps, le passé et la mémoire. Il les ravive, ces préoccupations. Il m'encourage dans mon dessein : me créer un passé et une mémoire avec le passé et la mémoire des autres ». Patrick Modiano, *Emmanuel Berl Interrogatoire*, suivi de *Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1976, p. 9.

orné de deux lions d'or, les emblèmes de mon pays d'adoption. Et j'ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l'on m'avait délivré jadis, quand j'avais quatorze ans, au nom de la République française⁷⁰¹.

Dans certains romans, il précise dès les premières lignes son cadre romanesque : « Son regard a fini par croiser le mien. C'était à Nice, au début du boulevard Gambetta⁷⁰² ». Dans *Remise de peine* le “je” du narrateur se réfère à l'auteur lui-même « qui a vécu là quelques années avec son frère Rudy⁷⁰³ ». Modiano – en 1988, à l'âge de quarante-trois ans réalise un retour à cette rue du Docteur-Kurzenne, apparue déjà sous le nom de « Docteur Dordaine », à cette maison du 38, derrière le Temple, dans cette « rue en pente » qui descend à la gare – précise les indications spatio-temporelles de son roman :

C'était l'époque où les tournées théâtrales ne parcouraient pas seulement la France, la Suisse et la Belgique, mais aussi l'Afrique du Nord. J'avais dix ans. Ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous habitons, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris. Une maison d'un étage, à la façade de lierre [...]. Un grillage protégeait la façade de la maison, légèrement en retrait de la rue du Docteur-Dordaine⁷⁰⁴.

Même dans *Des inconnues*, recueil de trois nouvelles, l'écrivain suit le même procédé dans sa présentation des lieux : « cette année-là l'automne est venu plus tôt que d'habitude, avec la pluie, les feuilles mortes, la brume sur les quais de la Saône. J'habitais encore chez mes parents, au début de la colline de Fourvière. Il fallait que je trouve du travail. En janvier, j'avais été engagée pour six mois comme dactylo à la Société de Rayonne et Soierie, place Croix-Paquet, et j'avais économisé l'argent de mon salaire. J'étais partie en vacances à Torremolinos, au sud de l'Espagne⁷⁰⁵ ».

À travers les lieux, l'action romanesque s'annonce avant que n'apparaissent ensuite les réactions des personnages. Dans *Voyage de noces*, le narrateur est à Milan, mais il pense toujours à Paris à cause de l'« obsession des lieux parisiens⁷⁰⁶ » qui constituent la géographie romanesque de son univers fictif. L'incipit de *Voyage de noces* fait allusion au lieu de l'enquête qui sera Paris et non pas Milan :

⁷⁰¹ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p.9.

⁷⁰² Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, op. cit., p. 11.

⁷⁰³ Docteur Jean Poucet, « Jouy-en Josas dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *L'Herne Modiano*, Paris, Éditions de L'Herne, 2012.p. 18.

⁷⁰⁴ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 11.

⁷⁰⁵ Patrick Modiano, *Des inconnues*, op. cit., p. 11.

⁷⁰⁶ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, op. cit., p. 161.

Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là. C'était le lendemain du 15 août. J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare, j'avais hésité un instant : on ne pouvait marcher dans la ville sous le soleil de plomb. Cinq heures du soir. Quatre heures à attendre le train pour Paris⁷⁰⁷.

Ce vide éprouvé par le narrateur à Milan le conduira, grâce aux lieux, à être proche de l'expérience de celui éprouvé par Ingrid suite à la déportation de son père à cette époque-là. Pour ce faire, il faut qu'il soit à Paris pour revivre le vide qu'Ingrid a vécu sous l'Occupation. Il doit donc mener son enquête :

Les jardins, les tramways de cette ville étrangère (Milan) et la chaleur qui vous isole encore plus, tout cela, pour moi, s'accorde avec le suicide de cette femme⁷⁰⁸.

Celle-ci s'est suicidée longtemps après la disparition de son père. Ce dernier est un réfugié autrichien qui travaille clandestinement pour gagner sa vie, comme beaucoup de juifs apatrides dans le Paris de l'Occupation. Cet homme est conduit par la police vers les lieux que les juifs connaissent bien à cette époque-là :

Il lui a expliqué que des agents de police un matin, très tôt, vers le milieu du mois de décembre, étaient montés chercher son père dans sa chambre et l'avaient emmené pour une destination inconnue⁷⁰⁹.

Les lieux revêtent donc cette importance singulière tant ils sont des témoins de l'Histoire.

Il arrive parfois à l'auteur de donner le nom d'un endroit qui demeure flou dès les pages d'ouverture du roman jusqu'à la fin. Dans *Du plus loin de l'oubli*, la fonction du lieu préfigure l'action et le déplacement des personnages tout au long du roman comme nous allons le voir au cours de notre étude, notamment lorsque ce lieu comme "Majorque" devient l'élément révélateur du comportement des protagonistes. Ces observations préalables nous mènent à mieux examiner le postulat suivant : si le verbe était au commencement, le lieu, chez Modiano, s'y ajouterait pour écrire les bribes de souvenirs qui viennent par l'intermittence de la mémoire. L'écriture de Modiano puise dans le passé sa matière narrative. Les lieux constituent donc un élément d'ancre essentiel dans son imaginaire où la question lancinante ne cesse de surgir des ténèbres de l'Occupation et de ces endroits. Cette question

⁷⁰⁷ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 11.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

s'impose par la force des choses : « pourquoi ici plus que dans n'importe quel autre endroit, ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu ?⁷¹⁰ ». De cette mémoire olfactive et de cet endroit parisien (“ici”) se construit, par un « phénomène de surimpression⁷¹¹ », un univers obscur, douloureux, flou, submergé par la nuit qui précède le jour de la naissance du futur romancier⁷¹². Cet univers brumeux est aussi à l'origine de l'ambiguïté de la quête identitaire des personnages. Ceux-ci se posent toujours des questions à propos de leurs origines sans jamais obtenir de réponses. Peut-être qu'un seul espoir caressera la mémoire. Écrire... Seules les traces de l'écriture qui pourraient apporter une certaine lumière sur des zones d'ombre de la mémoire. Seule l'écriture, par son espace bien organisé apparaît apte à illuminer, même avec peu de détails, les zones d'ombre. Tant que l'écriture donne une forme stable à l'ambiguïté de la mémoire, celle-ci s'organise en ayant une forme précise. De cet “ici”⁷¹³ de l'univers romanesque créé par le romancier et caractérisé par l'évasion du père, le silence de la mère, la mort prématuée du frère, et la destruction systématique menée par l'ennemi invincible tentant d'ébranler même le cri des enfants, naît l'importance des lieux, témoins autant que supports nécessaires pour le phénomène de la surimpression.

Quoi qu'ils ne soient pas immuables, seuls les lieux sont les témoins ambivalents de l'atrocité du crime et de l'idylle. Ils pourraient garder les traces de ce qui s'est passé. Car, chez Modiano, « on se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief⁷¹⁴ ». Ce sont d'eux lieux que les souvenirs surgissent, malgré l'érosion du temps plutôt qu'aucun objet. Les souvenirs émergent, si fragmentés qu'ils soient, d'aucun autre objet pouvant illuminer, grâce aux lieux,

⁷¹⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 202.

⁷¹¹ Cf. Alan Morris, *Patrick Modiano*, p. 15. Il analyse largement ce phénomène.

⁷¹² Modiano est né en 30 juillet 1945, juste après la Deuxième Guerre mondiale. Ses romans s'intéressent à évoquer ce monde crépusculaire explicitement depuis son premier roman *La Place de l'étoile* en 1968 et à partir de *Villa triste* en 1975, les romans l'évoquent aussi en filigrane à travers les souvenirs des personnages et les lieux qui témoignent de l'époque. Même chez le narrateur, dans son dernier roman *L'Herbe des nuits*, paru en 2012, dans certains épisodes, l'évocation renvoie à l'époque de l'Occupation, bien que le roman évoque les débuts des années soixante et l'assassinat d'un homme politique marocain à Paris.

⁷¹³ Le “ici” désigne le lieu où le romancier est né, l'absence du père est une indication au roman de *Boulevards de ceinture* qui se caractérise par une absence du père dans la plupart des épisodes. Tous les personnages principaux sont marqués par une absence de ce père qui influence la construction identitaire chez eux, comme Marcheret qui va à l'enquête de son père, l'absence de celui de Sylviane Quimphe. Il occupe un poste de veilleur de nuit aux anciennes usines Samson, elle passe toute son adolescence dans un quadrilatère limité (on peut continuer la citation etc... p. 74).

⁷¹⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op.cit., p. 28-29.

non pas le paysage tout entier, mais tout au moins une partie. Le moindre vestige d'un objet évoque le passé. Même un pan d'un mur écroulé pourrait consigner la métamorphose de l'Histoire tant que ce mur révèlerait un secret qui renvoie à un passé refoulé marquant la gravité de l'époque. Quel rapport établir entre un narrateur et un monde à demi effacé, inondé par une lueur jaune, bleuâtre ; un monde submergé par la lumière d'un souvenir lointain, vague et brumeux ?

Ce monde sera évoqué par des narrateurs qui seront eux-mêmes « les derniers témoins d'un monde⁷¹⁵ ». Mais quel monde, dont les témoins sont : traqués, amnésiques ? Parfois, au contraire, ce monde est dépeint par un témoin dont la mémoire précède la naissance : « je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance⁷¹⁶ ». De cette mémoire paradoxale naît le paysage romanesque de Modiano qui s'intéresse à évoquer un univers disparu : c'est le Paris de l'Occupation ou celui des années soixante. Le Paris moderne ne constitue pas une matière privilégiée dans son univers romanesque, car Modiano ne crée pas un univers mais il l'évoque à la lumière des souvenirs de deuil. Dans ce monde disparu ou semi-effacé, le souvenir, face au temps devient plus vague, flou et peut-être incertain. À travers les lieux et grâce à la langue évocatoire se dessine un univers incertain, vague. L'auteur s'engage par ailleurs plus loin encore à brouiller les points de repères qui sont les plus souvent contradictoires. Il mélange le réel à l'imaginaire, la fiction à la réalité pour se rapprocher de la réalité de l'époque vécue par ceux qui ont disparu. Il mêle l'objectivité des lieux à une vision subjective qui rend impossible la distinction entre le réel et l'imaginaire dans cet univers qui se construit à travers deux moments : le moment présent et celui du passé. Ainsi l'univers devient plus flou, inondé par le faible éclairage d'une mémoire rongée, elle aussi, par l'acide du temps :

La mémoire elle-même est rongée par un acide et il ne reste plus de tous les cris de souffrance et de tous les visages horrifiés du passé que des appels de plus en plus sourds, et des contours vagues⁷¹⁷.

Mémoire et lieu, chez l'auteur, ne peuvent échapper au travail ravageur du temps. Ils reflètent la condition de l'être mortel qui ne peut échapper à la fatalité du temps passé, celui de l'Histoire qui le prive peut-être de son histoire propre, individuelle. Tout se passe comme si en dehors de cette histoire collective et morbide, il n'y avait point de salut pour lui. Comme

⁷¹⁵ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 10.

⁷¹⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 116.

⁷¹⁷ Ibid., p. 144.

s'il s'agissait moins de vivre que de naître à une existence impossible puisqu'anéantie par la folie de l'armée hitlérienne avec la complicité des collaborateurs français. Cependant, au sein de cet univers brumeux, les lieux demeurent les rares points d'ancrage qui pourront guider le narrateur, l'aider à enracer les jalons d'une quête identitaire.

Il est temps maintenant de tente d'analyser en quoi consiste l'importance des lieux d'un point de vue thématique dans l'univers imaginaire de l'écrivain et ensuite nous traitons l'impact des lieux sur l'évolution de l'action romanesque.

Les héros de Modiano, étrangers à eux-mêmes, ou ne sachant pas ce qu'ils veulent, se sont confrontés au monde hostile, indifférent et cruel, sont attirés par les grandes villes. Ils se trouvent dans un univers qui s'étend de l'abandon à la déconstruction totale. Des protagonistes sont en proie à un sentiment de dépaysement, à une sensation de désolation face aux lieux d'enfance ; ils éprouvent souvent un malaise face au changement des lieux où ils ont grandi. Les nouveaux lieux accentuent parfois l'exil intérieur, la déchirure identitaire. Cependant, ils y déambulent pour fixer des lieux, écrire des dates. Le charme secret des villes est leur point de faiblesse, ils sont épris des lieux en voie de disparition. Ils cherchent les points des repères qui échappent parfois, à force de démolition, à l'observation et à la mémoire. Un lieu introuvable, c'est l'univers de Modiano qui pousse Raphaël Schlemilovitch à quitter Paris pour entamer son long voyage en quête de son identité perdue. Tout commence à partir du lieu, pour y finir également. Des protagonistes se trouvent parfois dans une situation où ils deviennent eux-mêmes le seul rapport entre un endroit et les autres personnages : « en ce moment, à une vingtaine de noms et d'adresses disparates dont je n'étais que le seul lien ?⁷¹⁸ ». L'importance des lieux dans l'univers romanesque est donc singulière chez Modiano

1. 1. Les lieux, sources d'évocation

Comme nous l'avons signalé, la ville est l'unique espace bien qu'ils soient inquiets, angoissés, égarés, las de leurs conditions de vie, les protagonistes de Modiano se sentent le plus à l'aise. Malgré leur solitude, ils trouvent dans la topographie parisienne le centre de gravité. Dans un entretien avec Laure Adler et Bruno Racine, Modiano confirme le rôle que

⁷¹⁸ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 73.

les lieux jouent dans son œuvre romanesque : « dans certaines rues de Paris, des souvenirs se déclenchent⁷¹⁹ ». On s'aperçoit que l'auteur accorde une importance exceptionnelle à cette topographie parisienne. Grâce à elle, les souvenirs se libèrent d'abord de leur état d'hibernation. Mais ses narrateurs sont obsédés par un passé lointain ou récent évoqué par une topographie porteuse d'un code adéquat à leur mémoire. Les visages ont ressurgi et sont revenus avec une précision frappante dans certains lieux : précisément des rues, des squares. Ainsi, les noms des rues semblent jouer un rôle de moyen efficace dans la réminiscence du passé. Cette insistance sur la valeur des lieux chez Modiano se manifeste dans l'intérêt que Bosmans, le héros de *L'Horizon* y attache :

La fille brune avec la cicatrice, qui se trouvait toujours à la même heure sur la ligne Porte d'Orléans /Porte-de-Clignancourt... Le plus souvent, c'était une rue, une station de métro, un café qui les aident à ressurgir du passé. Il se souvenait de la clocharde à la gabardine, l'allure d'un ancien mannequin, qu'il avait croisée à plusieurs reprises dans des quartiers différents : rue du Cherche-Midi, rue de l'Alboni, rue Corvisart...⁷²⁰

En fait, les endroits décrits de manière si experte et précise servent à la fois de cadre romanesque et de moyen pour évoquer le passé. L'exactitude des lieux permet de préciser la géographie romanesque de l'écrivain qui n'est pas détachée de l'Histoire. Cet exemple accentue davantage leur force évocatrice qui agit comme moyen fiable de mettre le passé au goût du jour :

Ils attendirent ainsi, dans un café, en face du lycée Rollin. Bosmans avait été, pendant deux ou trois ans, interne dans ce lycée, comme dans beaucoup d'autres pensionnats de Paris et de provinces. La nuit, il s'échappait du dortoir et marchait le long de l'avenue silencieuse jusqu'aux lumières de Pigalle⁷²¹.

Chaque lieu dans l'œuvre de Modiano a une signification spécifique permettant d'établir un rapport avec la notion d'identité, un lien, un rapprochement à la fragilité existentielle fondatrice de l'auteur tout au long de son œuvre. Dans son imaginaire vraisemblablement proche du réel, certains d'entre-eux évoquent un passé douloureux. Ils sont associés aux lieux fréquentés par le père, comme la porte d'Orléans et le café de « La Rotonde » où ce dernier

⁷¹⁹ Modiano entretien dans *Le Cercle Littéraire* de la, BNF avec Laure Adler et Bruno Racine à l'occasion de la parution de *L'Herbe des nuits*, le 6 novembre 2012.

⁷²⁰ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 19-20.

⁷²¹ Ibid., p. 25.

donne toujours rendez-vous à son fils. Les exemples suivants illustrent bien leur rôle révélateur dans l'évocation de ce passé toujours présent, toujours si précisément oppressant :

Parfois mon père m'accompagnait le lundi matin à la Rotonde, porte d'Orléans. C'était là où m'attendait le car qui me ramenait au collège. [...]. Les gens qu'il rencontrait là lui parlaient à voix basse⁷²².

Il arrive souvent que Modiano accorde au même lieu des connotations identiques dans plusieurs romans : dans *Accident nocturne*, il met en scène les mêmes circonstances associées au passé énigmatique du père fantomatique. Le narrateur essaie de comprendre l'ambiance de l'époque à travers les rapports entre les couleurs et l'atmosphère de la saison où il habitait près de la porte d'Orléans. Sa sensation d'étouffement est provoquée par ces endroits qu'il associe aux couleurs grises et noires. Ce décor concrétise la période du père :

Une atmosphère qui me semble étouffante rétrospectivement, un automne et un hiver perpétuels. Etais-ce un hasard si j'avais échoué dans la zone où mon père m'avait donné un dernier rendez-vous ? Sept heures précises du matin, café de La Rotonde, au pied de l'un de ces immeubles de brique qui forment des blocs et marquent la limite de Paris⁷²³.

La narratrice de *La Petite Bijou* ressent la même angoisse que celle du passé : « de nouveau, j'avais senti un poids qui m'empêchait de respirer à la perspective de me retrouver toute seule, cette nuit-là, porte d'Orléans⁷²⁴ ».

Les lieux ne convoquent pas seulement le passé comme de simples réminiscences. À travers son évocation par sa présence en certains lieux, il se transforme en sentiment ressemblant à un état de vive sensation . C'est par exemple la peur que Guy Roland éprouve en traversant la rue qui le renvoie au passé menaçant : « de nouveau, la peur me prend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me demande mes papiers⁷²⁵ ». La panique provoquée par le lieu rend Bosmans, dans *L'Horizon*, incapable de « traverser certains quartiers de Paris sans appréhension⁷²⁶ ». La force propre des lieux que Modiano met en place, consiste dans la faculté de ceux-ci à susciter le passé d'une façon vive dans ses associations traumatiques :

⁷²² Patrick Modiano, *Ephéméride*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 22.

⁷²³ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 38.

⁷²⁴ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2001, p. 129.

⁷²⁵ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 168.

⁷²⁶ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 38.

Le quartier de la porte d'Orléans m'a soudain paru lugubre, peut-être parce qu'il me rappelait un passé récent : la silhouette de mon père s'éloignant vers Montrouge, on aurait cru à la rencontre d'un peloton d'exécution⁷²⁷.

Cependant, dans cet univers ambivalent, les lieux ne représentent pas toujours le même regard pour tous les personnages. Les configurations spatiales mouvantes des romans « perturbent au contraire la rigidité et la cohérence illusoires des repères temporels en privilégiant l'observation multidimensionnelle qui figure la résurgence du flot imprévisible de la mémoire⁷²⁸ » Dans *Dimanches d'août*, le lieu incarné par le Forum, le cinéma délabré de Nice, rappelle à Jean l'assassinat à la Libération de l'acteur Aimos que Mme Villecourt connaît très bien. Celle-ci en fine connaisseuse de l'histoire de Varenne, l'évoque à travers les lieux, sur un ton plaintif, à travers la répétition du nom :

– C'est au sujet d'un autre artiste de cinéma que mon mari connaissait bien...Aimos...Aimos...Raymond, Aimos... Il habitait tout près d'ici, à Chennevières... Il a soi-disant été tué, à la libération de Paris, sur une barricade, par une balle perdue⁷²⁹.

De même, attachée aux lieux, Mme Villecourt est imprégnée par la tragédie redondante que l'endroit incarne. L'ambiance dégagée par le lieu la sollicite à l'endroit du traumatisme de la disparition de son mari qui cristallise aussi la tragédie de toute sa vie, ses malheurs dont elle témoigne à travers le regard qu'elle jette sur ce lieu qui est celui du crime qui prolonge encore sa vie de deuil et de perte :

Elle a hésité un moment. – Tous ces bords de Marne sont des endroits tristes... Bien sûr, avec le soleil, ils font illusion... Sauf quand vous les connaissez bien... Ils portent la poisse. Mon mari s'est tué dans un accident de voiture incompréhensible au bord de la Marne... Mon fils est né et a été élevé ici et il est devenu un voyou... Et moi, je vais vieillir toute seule dans ce paysage de cafard⁷³⁰.

Le lieu la met durablement en position de victime impuissante, à l'instar de tous ceux qui sont tombés sous le coup de l'ambiguïté de la circonstance des crimes.

Dans *Dimanches d'août*, en qualité d'objet se donnant à voir il invite le narrateur à pénétrer le savoir implicite qui s'y rattache. Ainsi, l'acte de voir rejoint le savoir à travers le décor romanesque :

⁷²⁷ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 98.

⁷²⁸ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 65.

⁷²⁹ Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, op. cit., p. 140.

⁷³⁰ Ibid., p. 153.

Pour Jean, voir c'est savoir. Mais surtout, savoir c'est voir car utiliser un lieu comme preuve d'un passé, c'est en soi accepter la réalité de ce passé et confirmer ce que l'on sait ou ce que l'on croit déjà savoir⁷³¹ ».

Cette citation met en évidence une réalité flagrante dans l'œuvre de Modiano où les protagonistes sont hantés par le passé et invités à le revisiter sans échappatoire possible. Cela montre que Jean ne peut échapper à la réminiscence des souvenirs car le présent des lieux fait écho à la mémoire du passé... “Voir, c'est savoir”

Ils sont souvent associés aux souvenirs de guerre qui flottent encore dans les décors urbains des années soixante-dix. Pourtant, ils ne forment pas un tableau fixe, ils reflètent la vision de celui qui lit les vestiges. De cette manière, les lieux permettent l'émergence de ce que les personnes portent en elles. Si le narrateur de *Dimanches d'août* voit encore le spectre des réfugiés de la zone occupée dans les rues de Nice, c'est qu'il est hanté par la panique qu'a éveillée chez lui l'enlèvement de Sylvia par d'anciens criminels de l'Occupation. La plupart des personnages modianesques sont en proie à cet état d'âme marqué par le cauchemar de l'Histoire. Ambrose Guise, le narrateur de *Quartier perdu*, attentif aux détails, remarque un car de police à l'arrêt et feux éteints, qui le renvoie sans aucun doute à l'Occupation :

Je me suis engagé dans l'avenue qui coupe le jardin jusqu'au pont Royal. Un car de police était à l'arrêt, feux éteints. On y poussait une ombre en costume de Peter Pan. Des hommes encore jeunes, qui portaient tous les cheveux courts et des moustaches, se croisaient, raides et lunaires, dans les allées et autour des bassins. Oui, ces lieux étaient fréquentés par le même genre de personnes qu'il y a vingt ans et pourtant la vespasiennne, à gauche, du côté de l'arc de triomphe du Carrousel, derrière les massifs de buis, n'existant plus⁷³².

À travers le contraste de la lumière et de l'obscurité, Paris apparaît tout d'un coup à Guise comme une ville lointaine, une planète scrutée d'un observatoire, qui éveille chez lui une ambiance de guerre. « À partir de la place des Ternes, jusqu'à l'Étoile, l'avenue de Wagram scintillait si fort que, par contraste, ses alentours étaient noyés dans un black-out⁷³³ ». Il s'aperçoit également qu'il n'arrive jamais « à longer les arcades du Lido sans que ne lui revienne⁷³⁴ » à l'esprit le souvenir du passé incarné par l'officine du marché noir qu'elles abritaient au cours des années quarante. C'est, en effet, l'une des raisons qui nous invitent à

⁷³¹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 65.

⁷³² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 11.

⁷³³ *Ibid.*, p. 19.

⁷³⁴ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 66.

traiter l'œuvre de Modiano dans sa totalité, car chaque roman nous renvoie à un autre pour remarquer l'unité de l'œuvre. Bien que Guise fasse un retour à Paris au cours des années quatre-vingt-cinq, il revoit la même image de Paris. Cette vérité historique est déjà évoquée par Swing Troubadour dans *La Ronde de nuit* qui raconte le Paris nocturne sous l'Occupation : « Les Arcades de la rue de Rivoli. Il se passait quelque chose de grave⁷³⁵ ». Les narrateurs sont condamnés, à un moment ou à un autre, à être saisis par ce qu'ils savent des « crimes de l'Occupation et dont ils éprouvent encore la présence dans les décors aujourd'hui⁷³⁶ ». Les Arcades de la rue Rivoli étaient à l'Occupation une officine du marché noir qui suscite la peur chez Ambrose Guise, bien qu'il vive au cours des années quatre-vingt-cinq à travers les indications spatio-temporelles selon le dernier séjour avec son amie dans un hôtel juste après le crime :

Le 28 juin 1965 : Hôtel Malakoff, 3 avenue Raymond-Poincaré, Paris 16^e où il a indiqué comme étant son domicile, le 2 avenue Rodin(XVI^e). Au Petit Ritz, comme à l'hôtel Malakoff, il était accompagné par *une jeune fille d'une vingtaine d'années, taille moyenne, brune, yeux clairs dont le signalement correspond à celui donné, dans sa déposition, par M. Denia, concierge, cette jeune fille n'a pas pu être identifiée*⁷³⁷.

Le narrateur de *Quartier perdu*, Ambrose Guise, obligé de fuir Paris au cours des années soixante, s'appelait jadis Jean Dekker et a dû changer d'identité suite au crime commis par son amie lors d'une soirée organisée par un membre du groupe que le narrateur fréquentait. Il s'exile en Angleterre où il devient un célèbre auteur de romans policiers. Il s'est marié et jouit d'une stabilité affective avec une jolie femme, une grande maison et trois enfants : un vrai bonheur familial. Le narrateur évoque sommairement cette étape de sa vie :

La série des *Jarvis* que j'avais commencé à écrire dès mon arrivée à Londres, dans une triste petite chambre d' Hammersmith, avait fait de moi, aujourd'hui, à trente-neuf ans, « un nouveau Ian Fleming » [...]. Tout contribuait à mon bonheur : une femme dont le charme et la beauté étaient si frappants que mon éditeur avait voulu que sa photographie ornât la couverture du premier *Jarvis*. [...]. Trois enfants adorables dont le seul défaut était de vouloir regarder la télévision ; une maison à Londres sous les ombrages de Rutland Gates ; un chalet à Klosters ; et ce vieux rêve que j'avais réalisé l'année dernière : racheter la villa de Monaco qui avait appartenu à la baronne Orczy⁷³⁸.

⁷³⁵ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 128.

⁷³⁶ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 67.

⁷³⁷ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 55.

⁷³⁸ Ibid., p. 27-28.

Mais chez Modiano, rien d'étonnant à ce qu'Ambrose Guise éprouve, au cours de sa visite à Paris qui a lieu à la demande de son éditeur japonais, vingt ans plus tard, un sentiment de malaise et de méconnaissance. Le temps, chez lui, joue en faveur de la mémoire traumatisée et provoque souvent un sentiment de malaise lié à la réminiscence de souvenirs. Il s'agit toujours d'une « manière simple de dire que la mémoire (littéraire) de l'après-guerre ne peut-être, par nature, qu'une mauvaise mémoire. C'est pourquoi les romans de Modiano sont des livres de fuites-oubli de l'Occupation⁷³⁹ ».

Il est normal alors qu'Ambrose Guise soit saisi de l'époque des années noires. Le passé finit par rattraper la plupart des personnages. Ainsi, la ville est en apparence méconnaissable⁷⁴⁰ car « à vingt ans de distance on ne reconnaît plus rien⁷⁴¹ ». Paris déserté et étouffant au mois d'août représente pour Guise une ville morte après un bombardement et l'exode de ses habitants : « nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret dimanche à deux heures, les avenues désertes, sous le soleil de juillet. Je me suis demandé si je ne traversais pas une ville fantôme après un bombardement et l'exode de ses habitants⁷⁴² ». Le sentiment d'étrangeté ressenti par Ambrose Guise est accentué par un procédé cher à Modiano qui consiste à juxtaposer des mots évocateurs, ici “fantôme”, “bombardement” et “exode” qui amplifient la subjectivité de son propos. En superposant deux réalités : celle du narrateur et celle du regard posé sur la ville, l'auteur joue de connotations croisées : bombardement pourrait renvoyer à la guerre et exode à la fois au Paris occupé et à la résonance religieuse du terme. Le mot “exode” ferait peut-être allusion à l'histoire juive caractérisée par l'exode collectif lié à de nombreuses persécutions. Ainsi, Modiano effectue un parallèle entre l'exil de Guise et l'exode qui revêt un caractère obligatoire.

Bien que les personnages de la deuxième génération soient des témoins indirects, ils ne sont pas capables de se débarrasser de la vision du vide creusée par l'événement. Impossible

⁷³⁹ Christelle Reggiani, « Peut-on parler d'un moment gaullien de la littérature française », in *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1968)*, Littérature, cinéma, presse, politique, études réunies par Nelly Wolf, Paris, Classique, Garnier, 201, p. 151.

⁷⁴⁰ En effet, Patrick Modiano dans *Quartier perdu* personnifie la ville de sorte que la rencontre avec la ville donne naissance à ce livre. Le roman est organisé dans un système circulaire en commençant par le départ qui se déroule en juin et le retour à Paris a lieu en juillet. Même au niveau du temps, il n'a pas une séparation entre les saisons, entre le passé et le présent. Le temps se présente comme une unité profonde. La rencontre commence avec une certaine progression de la méconnaissance à la connaissance intime, de sorte que le narrateur sent que sa vie ne s'inscrit que dans les rues de Paris. Nous reviendrons sur ce point à la fin du chapitre sous le titre l'impact des lieux sur l'évolution de l'action romanesque.

⁷⁴¹ Régine Robin, « Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano », in *L'Herne Modiano*, Paris, Éditions de L'Herne, 2012.

⁷⁴² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 9.

donc de regarder le présent sans l'impact du passé dont les lieux témoignent. Dans son étude consacrée à l'identité juive, Pierre Nora constate que « la Shoah, à partir du milieu des années 1980, (devient) le pilier d'un type nouveau de religion séculière, le fondement de l'identité juive contemporaine⁷⁴³ ». Cette dimension centrale de l'identité juive marque la création des personnages littéraires, pleins d'hésitations, de peur panique et de silence.

Les lieux sont les témoins de l'époque, notamment lorsqu'ils sont épargnés par démolition et disparition. Ainsi Guy Roland, le détective narrateur dans *Rue des boutiques obscures* essaie d'arracher de l'oubli des détails sur son compte en se promenant dans les vieilles rues :

J'ai arpentré pendant plusieurs jours le XVI^e arrondissement, car la rue silencieuse bordée d'arbres que je revoyais dans mon souvenir correspondait aux rues de ce quartier. J'étais comme le sourcier qui guette la moindre oscillation de son pendule. Je me postais au début de chaque rue, espérant que les arbres, les immeubles, me causeraient un coup au cœur. J'ai cru le sentir au carrefour de la rue Molitor et de la rue Mirabeau et j'ai eu brusquement la certitude que chaque soir, à la sortie de la légation, j'étais dans ces parages⁷⁴⁴.

Le narrateur-enquêteur traite la rue en interlocuteur dans l'espoir de se procurer des informations sur son passé. Les lieux sont souvent des témoins autant que des moyens permettant l'émergence de souvenirs :

Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule, me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familier⁷⁴⁵.

Dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur n'aurait jamais pu retrouver une partie de son passé oublié qu'à travers le déclic. Ce dernier est considéré comme point de départ pour la résurgence du passé. Car, « les lieux jouent un rôle primordial dans la résurgence, ou plutôt dans la production, l'invention de souvenir⁷⁴⁶ ». D'ailleurs, les découvertes décisives dans le processus de l'enquête dans *Rue des boutiques obscures*, sont souvent rattachées à un nom de

⁷⁴³ Pierre Nora, « Mémoire et identité juive dans la France contemporaine. Les grands déterminants », in *Le Débat*, octobre 2004, p. 23.

⁷⁴⁴ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 166.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 122.

⁷⁴⁶ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, op. cit., p. 228.

rue ou à une adresse, « et qui plus est, le premier “déclic” de la mémoire – qui amorce sa résurgence – est intimement lié à un lieu, la rue Cambacérès, où Guy Roland est reconnu par Hélène Pilgram comme étant Pedro McEvoy⁷⁴⁷ ». Bien que les choses lui soient familières, Guy Roland n'arrive pas du premier coup à les reconnaître : Mme Hélène Pilgram n'a pas changé le décor. L'organisation de l'appartement est presque le même que celle du passé, dans l'époque où Guy et son amie Denise vivaient. L'appartement hormis la banquette de velours, est presque vide : une table rectangulaire contre le mur opposé et un vieux mannequin entre deux fenêtres, le torse recouvert d'un tissu beige sale et dont la présence insolite évoque un atelier de couture. Guy Roland, tout au long du chapitre XV du roman, observe dans un coin de la chambre, une machine à coudre posée sur une table. Tout cela n'arrive pas à stimuler sa mémoire. Ce décor n'évoque rien chez lui. « – Vous reconnaisez l'appartement ? me demanda-t-elle. Vous voyez... J'ai gardé des choses⁷⁴⁸ ». C'est à la fin seulement que, seul dans la chambre qu'il avait déjà occupée avec Denise son amie avant le départ pour Megève, en contemplant la vue qui s'offre de cette chambre, une sorte de déclic se produit :

Je regardais à mes pieds les flaques de lumière que formaient les rayons du soleil sur le tapis de laine blanche. Puis les lattes du parquet, et la table rectangulaire, et le vieux mannequin qui avait appartenu à "Denise". Se peut-il qu'on ne finisse pas par reconnaître un endroit où l'on a vécu ?⁷⁴⁹.

Certains protagonistes n'arrivent pas à reconnaître les endroits où ils ont vécu à cause du changement total, au cours duquel la ville a perdu son identité. Cette méconnaissance est à l'origine du malaise chez certains d'entre-eux. Cependant, ces lieux jouent un rôle primordial dans la résurgence des souvenirs. On observe également comment le protagoniste de *L'Horizon* exprime sans détour le principe de l'émergence du souvenir : « le plus souvent, c'était une rue, une station de métro, un café qui lesaidaient à ressurgir du passé⁷⁵⁰ ». En effet, cet énoncé est une déclaration de principe pour Patrick Modiano qui l'a confirmé récemment dans son entretien avec Laure Adler et Bruno Racine : «dans certaines rues de

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁴⁸ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 110.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁵⁰ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 19.

Paris, des souvenirs se déclenchent⁷⁵¹ ». Si, à travers les lieux Guy Roland, le narrateur-enquêteur « fait revivre les souvenirs des autres⁷⁵² », il échoue à préciser son identité.

Si les lieux jouent le rôle de libérateurs de souvenirs dans *Rue des boutiques obscures*, ils revêtent également la valeur d'un document qui fait perdurer le souvenir dans une sorte de mémoire stable en lutte contre l'oubli. « Les réverbères, aux façades des immeubles de la rue, n'avaient pas changé depuis le XIX^e siècle⁷⁵³ ». Cette stabilité des bâtiments incarnée par la topographie est comptée parmi les moyens efficaces contre l'érosion du temps. Comme le bâtiment de l'Institut dentaire qui évoque, chez le narrateur de *L'Herbe de nuits* avant qu'il ne fasse la connaissance de Langlais, le détective, un souvenir agréable grâce au contraste de sa couleur rouge foncée sur sa façade :

Seul sur le trottoir, je contemplais les arbres dénudés du square de Choisy et, là-bas, la masse rouge sombre de l'Institut dentaire. Ce bâtiment m'avait toujours semblé insolite dans le parc. Mes souvenirs du square de Choisy n'étaient pas des souvenirs d'hiver, mais de printemps ou d'été quand les feuillages des arbres contrastaient avec le rouge sombre de l'Institut⁷⁵⁴ ».

Connaissant le secret concernant le bâtiment de l'Institut dentaire que le détective vient de lui dévoiler, son souvenir cesse de l'être. Le lieu perd de son charme ainsi que de son innocence pour le narrateur. Il n'en reste que de l'absurdité de l'Histoire et de l'atrocité du crime. Le détective lui désigne l'entrée du square de Choisy : « la patronne a été assassinée là-bas, dans le square... Vous voyez... le bâtiment en briques rouges... l'Institut dentaire...⁷⁵⁵ ». Le détective est absorbé par ce souvenir douloureux lorsqu'il raconte au narrateur cet épisode d'assassinat :

Ils l'ont emmenée à l'Institut... Ils l'ont poussée contre un mur et ils l'ont fusillée dans le dos... Et après ils se sont aperçus qu'ils avaient commis une erreur... » Avait-il vu la scène de la fenêtre de son appartement ? « Ça se passait à la Libération de Paris... Tout un groupe s'était installé à l'Institut dentaire... de faux résistants... le capitaine Bernard et le capitaine Manu... et un lieutenant dont j'ai oublié le nom...⁷⁵⁶.

⁷⁵¹ Modiano entretien dans *Le Cercle Littéraire* de la, BNF, avec Laure Adler et Bruno Racine, *op. cit.*

⁷⁵² C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.* p. 93.

⁷⁵³ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

Cette scène confirme le pouvoir du lieu à garder la valeur d'un document vivant, témoin du passé qui se prolonge dans le présent car il existe encore. Et, cette valeur est transmise par le témoin oculaire. Le narrateur chez Modiano entretient très souvent des fréquentations avec des gens plus âgés que lui. Grâce à eux, il tient des secrets concernant l'histoire douloureuse de l'époque, celle de l'Occupation, à Paris. La stabilité du bâtiment accentue la valeur documentaire des lieux. Grâce à eux, la transmission des informations au narrateur sera possible. Il arrive souvent dans l'œuvre modianesque que par l'intermédiaire d'un personnage secondaire le narrateur obtienne le secret que les lieux cèlent. Dans *L'Herbe des nuits*, c'est le détective, Langlais, qui de par sa profession, ne connaît que trop l'époque noire. Il dévoile au narrateur le secret de l'assassinat de la patronne du café. Ce secret change le souvenir agréable en souvenir triste puisque le bâtiment, à partir de ce moment, est associé à une vision cauchemardesque pour le narrateur. Par ailleurs, le souvenir d'hiver est lié souvent chez le narrateur à l'époque du père énigmatique, à l'Occupation, aux couleurs grises et noires. Les lieux symbolisent le décor d'un crime associé aux mauvais souvenirs de l'époque.

C'est cet intérêt qui pousse Jean dans *L'Herbe des nuits*, à associer les noms de certaines rues à l'époque de la persécution et des déportations des juifs quand le souvenir d'un documentaire lui revient en mémoire :

Le titre d'un documentaire que j'avais vu trop jeune et qui m'avait marqué pour la vie me revenait à la mémoire. On tuait les animaux à Vaugirard, à la Villette, et on ramenait leurs peaux jusqu'ici pour en faire le commerce. Des milliers et des milliers d'animaux anonymes. Et de tout cela il ne restait qu'un terrain vague, et pour très peu de temps encore, les noms de quelques charognards et assassins sur des murs à moitié écroulés⁷⁵⁷.

Cette image des animaux chez Modiano fait écho aux convois de déportés juifs pendant l'Occupation ramenés aux camps d'extermination. Il ne reste d'eux que le vide rempli par les noms de ceux qui ont disparu. On saisit les significations corrélées à la rue Vaugirard à travers la métaphore de la file de chevaux.

Les personnages sont hantés par l'impact de l'Occupation même s'ils changent de lieu. L'exemple de la narratrice de *Des inconnues* illustre cette hantise : « j'ai oublié sans doute des détails, mais quand je pense à ce temps-là, j'entends encore le bruit des sabots⁷⁵⁸ ». L'utilisation du présent accentue le cauchemar qui s'empare d'elle. Dans la même nouvelle,

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁵⁸ Patrick Modiano, *Des inconnues*, *op. cit.*, p. 107.

elle évoque les milliers de chevaux qui renvoient, sans doute, aux blessures du passé de l'Occupation :

De toute façon, même si j'habitais dans un autre quartier, loin d'ici, cela ne changerait rien. Il y aurait toujours dans ma tête la file des chevaux qui avançaient dans la nuit en tournaient au coin de la rue, et ce type en pantalon de gardien, tirant sur le licol de l'un d'eux-un cheval noir. Il ne voulait pas avancer et il se serait sans doute enfui, s'il l'avait pu »⁷⁵⁹.

Cette métaphore de file de chevaux « symbolise la fuite du temps mais et fait également écho – et nul n'ignore que c'est un souci permanent – à la figure du père échappant à un convoi de déportés⁷⁶⁰.

Il est possible que Modiano ici fasse allusion aussi à la rafle du Veld'Hiv⁷⁶¹ et de l'impossibilité pour les juifs d'en réchapper. Ce lieu est associé dans la mémoire collective à la rafle de milliers de juifs qui furent enfermés en 1942.

Grâce aux vieux bâtiments, le personnage modianesque arrive néanmoins à établir un rapport avec le disparu en remontant le cours du temps. Car, « dans les romans de Modiano les lieux sont souvent les réceptacles de la mémoire⁷⁶² ». Dans *Livret de famille*, Patrick, le narrateur réalise un retour à la rue Léon-Vaudoyer où sa grand-mère habitait :

J'ai suivi, à mon tour, le chemin qu'elle devait prendre pour rentrer chez elle. C'était un après-midi ensoleillé d'octobre. J'ai arpентé toutes les rues avoisinantes : rue César-Frank, rue Albert-de-Lapparent, rue José-Maria-de-Heredia... Dans quels magasins avait-elle ses habitudes ? Il y a une épicerie rue César-Franck. Existait-elle déjà ? Rue Valentin-Haüy, un vieux restaurant porte encore sur sa vitre l'inscription en arc de cercle : "Vins et liqueurs"⁷⁶³.

Le narrateur suit le chemin de la grand-mère de jadis pour retracer son itinéraire imprécis à travers les rues. De cette manière, le vieux restaurant lui permet d'établir le contact avec celle dont il cherche les traces. Pour ce faire, les lieux sont considérés comme une passerelle entre

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 116-117.

⁷⁶⁰ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, p. 37.

⁷⁶¹ Cf. *La Vie des Français sous l'occupation* d'Henri Amouroux, *op. cit.*, 405-406, « Les terribles rafles des 16 et 17 juillet 1942 ravagent la colonie juive étrangère de Paris. 15000 juifs arrêtés, dit l'auteur de la lettre, et c'est bien le chiffre qui court Paris. Il approche la vérité, puisque 12884 personnes ont été emprisonnées ce jour-là».

⁷⁶² Joseph Jurt, « La mémoire de la Shoah : *Dora Bruder* », in *Patrick Modiano*, Faux titre 305, Études de la langue et littérature françaises publiées sous la direction de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans et Paul Pelckmans, Amsterdam-New York, NY, Edited by John E. Flower, Rodopi, 2007, p. 100.

⁷⁶³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*, p. 44.

le passé et le présent. Le narrateur se glisse peu à peu dans la peau de la personne disparue en lui emboîtant le pas. Patrick, le narrateur de *Livret de famille*, tente de revivre les émotions de sa grand-mère. En se replaçant dans les lieux où elle vivait jadis, il tente de la retrouver, de sentir l'atmosphère et l'ambiance qui l'entouraient à l'époque.

Ce phénomène de dépersonnalisation correspond certes au désir qu'a le narrateur de *Livret de Famille* de s'évader de lui-même, de changer d'identité, mais aussi à la volonté de lutter contre la fuite des jours et de retrouver les odeurs d'un passé que le héros pare de toutes les perfections⁷⁶⁴.

Mais le narrateur réalise souvent un retour au lieu du passé à cause d'un besoin de connaissance du père demeuré obscur : « je n'ai pas pensé un seul instant à Annie quand j'habitais ce quartier que nous avions si souvent parcouru ensemble. Un passé plus lointain me hantait, à cause de mon père⁷⁶⁵ ».

Ce phénomène de remonter le cours du temps, grâce aux lieux, s'applique à *Voyage de noces* et d'une façon particulière qui mérite qu'on s'y attarde longuement dans le chapitre consacré au projet romanesque (troisième partie de notre travail). Ce procédé que Modiano emploie dans *Voyage de noces* donne une légitimité au narrateur d'être si proche de l'époque. Ainsi, il justifie la "traçabilité" d'un itinéraire semblable à celui du personnage disparu. Il s'identifie au personnage à travers son existence dans le même lieu. Par là, il justifie la prétention de s'approprier une expérience et un passé qui ne sont pas les siens à travers le lieu qui est « le témoin de l'invisible⁷⁶⁶ ».

Des années plus tard, Modiano retrace à travers le même procédé dans son roman-enquête, *Dora Bruder*, l'itinéraire de la fugue de Dora à travers les lieux pendant l'Occupation :

Mais j'en suis sûr – s'est-elle promenée là dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus. Il flottait encore par ici des souvenirs de campagne, les rues s'appelaient : allée du Métro, allée des Peupliers, impasse des Chiens⁷⁶⁷.

Modiano ne se limite pas à reconstituer le destin des personnages à travers leurs lieux. Il commence même, à travers ces décors, à mêler son destin aux leurs :

⁷⁶⁴ Olivier Tardy, La Quête de l'identité chez Patrick Modiano, Thèse de 3ème cycle, sous la direction de M.. Michel Malicet, Université de Besançon, 1984, p. 18.

⁷⁶⁵ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 116.

⁷⁶⁶ Alain Finkielkraut, *Une voix vient de l'autre rive*, Paris, Gallimard, 2000, p. 12.

⁷⁶⁷ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 35.

J'ai écrit ces pages en novembre 1996. [...]. J'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui⁷⁶⁸.

Par l'évocation du père, le narrateur fait implicitement allusion à sa propre enfance qui se recoupe avec celle de Dora. Il se souvient de son itinéraire en suivant souvent le même boulevard:

Vers 1968, je suivais souvent les boulevards, jusque sous les arches du métro aérien. [...]. Je ne savais encore rien de Dora Bruder et de ses parents. [...]. Et pourtant, j'ai relevé les adresses des écoles du quartier où je trouverais peut-être, dans les registres, le nom de Dora Bruder, si ces écoles existent encore : École maternelle : 3 rue Saint-Luc. Écoles primaires communales de filles : 11 rue Cavé, 43 rue des Poissonniers, impasse d'Oran⁷⁶⁹.

Ainsi, les lieux deviennent le seul support pour reconstituer son itinéraire, comme c'est déjà le cas dans *Voyage de noces* où Ingrid « n'avait plus beaucoup de temps devant elle pour rejoindre son père dans l'hôtel du boulevard Ornano où ils habitaient depuis le début de l'automne : ce soir, le couvre-feu commencerait à six heures dans tout l'arrondissement, à cause de l'attentat de la veille, rue Championnet, contre des soldats allemands⁷⁷⁰ ». Désormais, le boulevard Ornano avait des connotations particulières et cesse d'être un boulevard comme les autres. Il se transforme en symbole de la persécution des juifs. Il est lié dans l'imaginaire de Modiano à Ingrid et à Dora Bruder. Par ailleurs, l'évocation du mot nuit en référence à ce lieu renvoie à un large réseau de significations spatio-temporelles où la nuit tombe boulevard Ornano : « le dimanche 14 décembre était le premier jour où le couvre-feu imposé depuis près d'une semaine n'avait plus cours. On pouvait désormais circuler dans les rues après six heures du soir⁷⁷¹ ».

Dans l'univers de Modiano, face au travail ravageur du temps, le lieu subit le changement et la disparition. Par là, l'auteur restaure une correspondance entre les lieux disparus et les personnages qui subissent la mort et la dégradation. Ce phénomène s'étend à la

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 50-51.

⁷⁶⁹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁷⁷⁰ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, *op.cit.*, p. 125-126.

⁷⁷¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 57-58.

totalité de son paysage romanesque, de l'atelier à la ville. Dans quelle mesure les endroits changent-ils ? Cette question nous amène à traiter le changement du décor modianesque.

2. Univers disparu

Comme nous l'avons observé, la disparition du lieu d'origine est liée aux mesures hostiles qui entraînent la déconstruction de la communauté juive à Salonique. Dans *La Ronde de nuit*, la guerre massacre la ville tout entière, de sorte que Paris cesse d'être la ville de lumière. Il n'en reste que des noms de rues et des bâtiments en ruine :

Des bombes au phosphore. Paris à l'aube serait recouvert de décombres. Tant pis. Tout ce que j'aimais dans ma ville n'existe plus depuis longtemps : la petite ceinture, le ballon des Ternes, la villa Pompéienne et les bains chinois. On finit par trouver naturelle la disparition des choses⁷⁷².

L'Occupation met les lieux en ruine à l'instar des apatrides, ils connaissent un destin tragique : démolition et anéantissement : « nous traversons le boulevard de Sébastopol et débouchons sur une grande esplanade. On a abattu toutes les maisons qui l'entouraient et d'elles ne restent plus que des pans de murs avec des lambeaux de papier peint. Aux traces qu'ils ont laissées, on devine l'emplacement des escaliers, des cheminées, des placards. Et la dimension des chambres⁷⁷³ ». C'est dans ces décombres que l'on identifie, en imaginant, les lieux attachés à l'existence des personnages. Chez Modiano, l'image de maisons en ruine, ravagées par le temps et l'abandon, est aussi évoquée dans *Du plus loin de l'oubli*, qui fait un rapprochement entre le passé traumatisant du personnage qui le relie encore à tels lieux comme Rachman. Celui-ci, malgré la fortune qu'il a faite, n'arrive pas à mener une vie “normale” à force d'être hanté par le traumatisme de son histoire personnelle autant que collective : « Rachman était arrivé à Londres juste après la guerre parmi d'autres réfugiés qui venaient de l'Est. Il était né quelque part aux lisières confuses de l'Autriche-Hongrie, de la Pologne et de la Russie, dans l'une de ces petites villes de garnison qui ont changé plusieurs fois de nom⁷⁷⁴ ». Il passe quelque temps dans des maisons en ruine ; à la fin de guerre, il s'est

⁷⁷² Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 188.

⁷⁷³ Ibid., p. 72.

⁷⁷⁴ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 115.

échappé d'un camp de... et il dort dans la cave d'un immeuble... « Il y avait des rats partout... Je me disais que, si je m'endormais, ils allaient me bouffer⁷⁷⁵ ». Ces vieux lieux dégagent une odeur de disparition et de désolation. Ils invitent à donner une impression étrange d'être un rat comme Rachman qui y habite : « j'avais l'impression d'être un rat comme les autres ». Des maisons délabrées qui sont sur le point de disparaître rappellent Rachman à son traumatisme. Il les avait achetées en gros au « moment où il était question de les détruire⁷⁷⁶ ». Dans l'univers de Modiano, les lieux subissent la disparition. Pour cette raison, le narrateur modianesque tient à consigner dans un cahier leurs traces. Pour éviter l'effacement total, on vient en aide à la mémoire par le biais de l'écriture :

Ce soir-là, j'avais emporté mon carnet noir [...], et, je notais les inscriptions qui figuraient encore sur quelques maisons et entrepôts qu'on allait détruire, en bordure du terrain vague. Je lis :

Sommet Frères – Cuir et peaux
Blumet, (B.) et Fils- Commissionnaire. Cuir, Peaux
Tanneries de Beaugency
Maison A. Martin-Cuir Verts
Salage de la Halle aux Cuirs de Paris

À mesure que je notais ces noms, j'éprouvais un malaise grandissant. Je crois que mon écriture en témoigne, saccadée, presque illisible à la fin. J'avais ajouté au crayon, d'une écriture plus ferme : *Hôpital des Cent Filles*⁷⁷⁷.

En général, le protagoniste modianesque éprouve ce sentiment de malaise et de désolation face à la disparition des lieux. Cependant, la plupart des narrateurs sont habitués à la disparition des choses comme Swing Troubadour et Guy Roland le narrateur des *Boulevards de ceinture* qui dit :

Chaque dimanche, il me priait de l'accompagner dans les quartiers périphériques et nous longions, à pied, cette ancienne voie ferrée. Les gares qui la desservaient étaient à l'abandon ou transformées en dépôts. Les rails disparaissaient sous la mauvaise herbe⁷⁷⁸.

En conclusion, Modiano substitue la démolition délibérée par l'autre, poussée par une haine des juifs au cas de Salonique, et par la haine antisémite visant à détruire leur existence à une valeur symbolique d'une disparition partielle et fatale des lieux causée par d'autres forces : temps, commerce, et modernisation. Dans l'incipit de *Villa triste*, la disparition est liée à une

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁷⁷ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 80.

⁷⁷⁸ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 98.

action de démolition violente qui pousse Chmara stupéfait, en manifestant un sentiment de désolation, vis-à-vis du changement, à dire : « ils ont détruit l'hôtel de Verdun, c'était un curieux bâtiment, en face de la gare, bordé d'une véranda dont le bois pourrissait. Des voyageurs de commerce y venaient dormir entre deux trains. Il avait la réputation d'un hôtel de passe. Le café voisin, en forme de rotonde, a disparu lui aussi. S'appelait-il café des Cadrans ou de l'Avenir ? Entre la gare et les pelouses de la place Albert-1^{er}, il y a un grand vide, maintenant⁷⁷⁹ ». On peut deviner son angoisse à travers l'emploi du pronom “ils” qui désigne toutes les forces destructrices. Ce changement ne laisse qu'un vide dans les décors qui incarnent l'instabilité des choses et font également écho au vide identitaire de Chmara. C'est un signe de la vulnérabilité des héros modianesques ; ceux-ci reflètent d'une certaine manière la personnalité de la deuxième génération qui porte intérieurement les impacts de la grande disparition et l'anéantissement des Juifs. Raison pour laquelle Chmara est frappé par la perte des signes d'ancrage auxquels il se raccroche. Le moindre changement dans le paysage le renvoie à la précarité de son existence. Cela incite le héros de *L'Herbe des nuits* à justifier l'attachement aux traces matérielles qui lui permettent de lutter contre l'effacement et l'oubli :

Mais aujourd’hui, je comprends mieux : j’avais besoin de points de repère, de noms de station de métro, de numéros d’immeubles, de pedigrees de chiens, comme si je craignais que d’un instant à l’autre les gens et les choses ne se dérobent ou disparaissent et qu’il fallait au moins garder une preuve de leur existence⁷⁸⁰.

Dans *Villa triste*, « la Royale, elle n'a pas changé, mais à cause de l'hiver et de l'heure tardive, on a l'impression, en la suivant, de traverser une ville morte⁷⁸¹ ». Cette image d'une ville morte nous renvoie à Paris dans *Quartier perdu* : c'est l'impression que le narrateur se donne de lui-même « et si le fantôme, c'est moi ? Je cherchais quelque chose à quoi me raccrocher⁷⁸² ». Comme nous l'avons observé et cette question du narrateur de *Quartier perdu* confirme ; c'est le vide intérieur qui épouvante les personnages modianesques à cause du passé cauchemardesque. Celui-ci leur lègue une condition vulnérable dont ils ne se défont pas facilement. Pour ce faire, les protagonistes ont le sentiment de désolation face aux lieux méconnus. Ils ont peur de la disparition violente des choses qui entraîne à leur tour celle de leurs points des repères.

⁷⁷⁹ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 7.

⁷⁸⁰ Patrick Modiano, *L'Herbe de nuits*, op. cit., p. 103.

⁷⁸¹ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 7.

⁷⁸² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 11.

Comme l'univers de Modiano est ambivalent, il y a donc des lieux qui demeurent sans grand changement⁷⁸³ comme l'avenue de la République dans *Livret de famille* : « nous suivions l'avenue de la République. Elle n'avait certainement pas beaucoup changé depuis vingt ans et je regardais les façades des maisons en espérant que l'une d'elle m'évoquerait quelque souvenir. On aurait pu croire que nous nous promenions aux environs de Paris, à Jouy-en-Josas par exemple, dans la paisible et mystérieuse rue du Docteur-Kurzenne où nous avions vécu mon frère et moi⁷⁸⁴ ». Cette stabilité relative balance à la fois le changement continu au sein de l'œuvre en lui accordant sa tension intérieure. Cependant, le changement dans le décor modianesque prend souvent le dessus. Par là, l'auteur crée un univers romanesque brumeux.

2. 1. Le changement des décors

Pour renforcer l'effet de malaise, l'auteur met en scène un personnage qui flotte dans un lieu d'enfance qui ne lui est plus familier. Cet extrait de *Fleurs de ruine* montre cet aspect de méconnaissance :

Je veux m'attarder encore sur la Rive gauche, car je suis un enfant de Saint-Germain-des-Prés. J'ai fréquenté l'école communale de la rue du Pont-de-Lodi et les cours de catéchisme de l'abbé Pachaud, rue de l'Abbaye et place Furstenberg. Mais depuis, j'évite mon ancien village que je ne reconnais plus. Ce soir, le carrefour de l'Odéon me semble aussi triste que le port breton de Montparnasse sous le crachin⁷⁸⁵.

Ce sentiment d'étrangeté éprouvé par le narrateur se révèle sans cesse dans l'œuvre de Modiano. Dans *L'Herbe des nuits*, on repère le même sentiment vis-à-vis des lieux d'enfance qui ont tant changé :

Je marchais avec elle dans le quartier de mon enfance, ce quartier que j'évitais d'habitude parce qu'il m'évoquait des souvenirs douloureux, et qui m'est totalement étranger et indifférent aujourd'hui tant il a changé⁷⁸⁶.

⁷⁸³ Cf., *La Ronde de nuit*, p. 22, *Villa triste*, p. 7, et 158. Dans l'univers de Modiano, on constate que certains lieux restent fidèles à eux-même pendant le temps.

⁷⁸⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 110.

⁷⁸⁵ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 38.

⁷⁸⁶ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 105.

Peut-être le lieu demeure-t-il le même, c'est le narrateur en réalisant un retour d'adulte qui constate du fait du décalage du temps que le lieu est méconnaissable. En faisant des retours sur les lieux qui ne sont plus familiers, l'auteur accentue ce sentiment d'étrangeté. Il situe ses protagonistes dans des lieux dotés de stabilité relative pour mettre en relief ce contraste entre le sentiment de perte éprouvé par eux et cette stabilité relative : « nous viendrons chaque soir du Bois de Boulogne pour mieux goûter la douceur de l'été. Nous entrerons dans cette principauté mystérieuse avec ses lacs et ses allées forestières et ses salons de thé noyés sous la verdure. Rien n'a changé ici, depuis notre enfance. Te rappelles-tu ? Tu jouais au cerceau le long des allées du Pré Catalan⁷⁸⁷ ». On constate également dans *Quartier perdu* le même phénomène de changement partiel : « Je cherchais quelque chose à quoi me raccrocher. L'ancienne parfumerie lambrissée de la place des pyramides était devenue une agence de voyages. On avait construit l'entrée et le hall du *Saint-James* et d'*Albany*. Mais, à part ça, rien n'avait changé, je flottais dans cette ville. Elle n'était pas la mienne⁷⁸⁸ ». Comme nous l'avons remarqué, Modiano substitue la déconstruction totale des lieux à une transformation partielle qui provoque une ambiance d'irréalité. Cette transformation partielle engendre un malaise et accentue un sentiment de désolation à la fois. Dans *Livret de famille*, la rencontre avec les lieux d'enfance retient notre attention sur des cas particuliers : la description de l'appartement s'étend de 195-199. La description détaillée est rare chez l'écrivain. En effet, l'écrivain dans le chapitre XIV qui s'étale sur 15 pages, nous met face à face avec son narrateur qui fait le retour à l'appartement de son enfance. Le narrateur est attiré par une annonce immobilière «Vide. Appartement quai Conti – Vue sur la Seine – 4^e étage. Sans ascenseur. Danton 55.61⁷⁸⁹». On constate qu'il est complètement imprégné de l'esprit du lieu dans ce moment décisif de rencontre avec l'appartement de son enfance. Celui-ci incarne un certain passé qui se profile derrière les objets qui lui étaient familiers. Cette rencontre montre le sentiment de vide qui va de pair avec la résonance des termes suivants qu'il emploie en revoyant le lieu de son enfance après quinze ans d'absence. Il déclare avec une tristesse profonde “vide cette pièce” qui lui semble “plus petite”. Le vide s'accorde avec le profond sentiment de désolation qu'il éprouve à l'égard de cet appartement. Ce vide reflète la disparition de ses habitants avec leurs traces :

⁷⁸⁷ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 22.

⁷⁸⁸ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 11-12.

⁷⁸⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 195.

Je pénétrai dans ce qui avait été le bureau de mon père, et là j'éprouvai un sentiment de profonde désolation. Plus de canapé, ni de rideau dont le tissu assorti était orné de ramage grenat. Plus de portrait de Beethoven au mur, à gauche, près de la porte. Plus de buste de Buffon au milieu de la cheminée. Ni cette odeur de chypre et de tabac anglais⁷⁹⁰.

Ce qui est plus triste encore, c'est "le plus rien" comme si le narrateur mettait en harmonie l'état de désolation du lieu avec état d'âme dans l'ordre suivant : "vide", "petit", "sentiment de désolation" et le "plus rien". Si nous prenons en considération l'ordre par lequel le narrateur commence son évocation : cela débute d'abord par un élément attaché au regard, ensuite par le volume qui est ici la grandeur qu'il avait de vivre à l'âge de l'enfance, en redécouvrant les dimensions à la lumière de l'âge adulte pour extérioriser le sentiment de désolation. Ce dernier vient à la fin pour confirmer la réalité cruelle désignée par "le plus rien" comme un fait confirmé par l'expérience vécue. Par ce rapport réciproque, le lieu reflète l'état d'âme du narrateur qui ressent le vide, par le biais de la disparition et du changement à travers le temps : « Vide, cette pièce me semblait plus petite. Ou bien était-ce mon regard d'adulte qui la ramenait à ses véritable dimensions ?⁷⁹¹ ». Même le lieu de l'enfance n'arrive à éveiller chez le narrateur que la désolation et le sentiment de dépaysement dans l'appartement du quai Conti. Celui-ci est considéré parmi les rares points de repères chez l'écrivain. Ainsi, les souvenirs que le lieu suscite est un souvenir de deuil, de perte, de désolation attaché au changement et à la disparition de traces. En fait, le sentiment de désolation se sert pour exprimer la rupture bien qu'elle soit différente de celle montrée dans *La Place de l'étoile* en absence absolu du berceau familial : « oui, c'était bien l'appartement où j'avais passé mon enfance. Je ne sais pas pourquoi, je demande à le visiter⁷⁹² ». Cette question est ambivalente : l'enfance suggère tout d'abord une connaissance de lieu qui a été l'objet de visite, ensuite comme nous l'avons constaté à travers le roman que l'appartement n'offre jamais l'image d'un paradis perdu. Un lieu de souvenir dououreux, sauf dans les rares moments d'illumination en compagnie de son frère Rudy que la mort lui a précocement arraché. Le lieu tout d'abord mérite ce long moment de réflexion de la part du narrateur. Il s'agit d'un lieu constituant l'un de rares points des repères si cher à Modiano qui tente de retrouver dans ses romans ce qui est déjà perdu dans la vie.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 195.

Les décors changent d'une époque à l'autre sans se métamorphoser complètement, si nous faisons abstraction de l'exemple d'*Une jeunesse* : Saint-Lô est bien méconnaissable car une nouvelle ville naît sur les décombres de celle ancienne. Cette image se révèle à travers la conversation entre Louis et Brossier qui avoue :

Qu'il ne reconnaissait plus la ville de son enfance. On avait construit une autre ville après les bombardements de la dernière guerre, et Saint-Lô n'était plus Saint-Lô⁷⁹³.

La ville qui ressuscite de ses décombres devient une image récurrente dans son imaginaire qui illustre d'une certaine façon l'éternel retour au niveau des lieux.

Les années suivantes, je reviendrai souvent chez eux à Saint-Lô. La ville que l'on nommait la "capitale de ruine" a été anéantie sous les bombes du déparquement et de nombreux survivants ont perdu les traces et les preuves de leur identité⁷⁹⁴.

Le changement marque également des rues et des quartiers. C'est le cas dans *Rue des boutiques obscures* « et d'autre temps, je vous aurais donné rendez-vous chez Graff... Là-bas... Mais ça n'existe plus... »⁷⁹⁵. *Dans le café de la jeunesse perdue* présente une autre forme de disparition : « moi, j'avais peur de retourner de l'autre côté de la Seine vers ce VI arrondissement de mon enfance. Tant de souvenirs douloureux... Mais à quoi bon en parler puisque cet arrondissement n'existe plus aujourd'hui que pour ceux qui y tiennent des boutiques de luxe et les riches étrangers qui y achetèrent des appartements »⁷⁹⁶. Disparition et naissance des nouveaux décors donnent un aspect mouvant à l'œuvre de Modiano. De nouvelles rues voient le jour pour la première fois et *L'Horizon* illustre bien ce phénomène :

Il désignait du bras, au-delà du parc de Bercy, les gratte-ciel du bord de Seine que Bosmans avait vus tout à l'heure pour la première fois. Ces sont de nouvelles rues ? demande Bosmans – Oui, elles datent d'à peine cinq ans [...] Je ne vais pratiquement jamais dans le vieux Paris⁷⁹⁷.

Le changement ne rend pas souvent la ville méconnaissable, mais il suscite l'étonnement, surtout quand le changement est partiel :

⁷⁹³ Patrick Modiano, *Une jeunesse*, op. cit., p. 21-22.

⁷⁹⁴ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 97.

⁷⁹⁵ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 138.

⁷⁹⁶ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 129-130.

⁷⁹⁷ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 131.

Ils rejoignaient la station de métro en suivant les arcades désertes du Palais-Royal. Bosmans se souvenait de la galerie marchande de cette station de métro en se demandant si elle existait encore aujourd’hui. Il y avait là des magasins divers, un coiffeur, un fleuriste, un marchant de tapis, des cabines téléphoniques, une vitrine de lingerie féminine avec des gaines d’un autre temps, et tout au bout une estrade où des hommes, sur des fauteuils en cuir, se faisaient cirer leurs chaussures par des Nord-Africains accroupis à leurs pieds⁷⁹⁸.

Dans *Fleurs de ruine*, on s’aperçoit que le changement se transforme en un enfermement, notamment à côté des portes de Paris :

Je me suis assis avec lui à une terrasse de café. C’était en juin. On n’avait pas encore creusé la tranchée du périphérique qui vous donne une sensation d’encerclément. Les portes de Paris, en ce temps-là étaient toutes en lignes de fuite, la ville peu à peu desserrait son étreinte pour se perdre dans les terrains vague. Et l’on pouvait croire encore que l’aventure était au coin de la rue⁷⁹⁹.

Dans le Paris de *Livret de famille*, la transformation qui a été constatée par un arpenteur, donne le même sentiment d’encerclément que celui éprouve dans *Fleurs de ruine* avant qu’on ne creuse le périphérique : « nous nous engagions avenue de la Porte-des-Ternes dans ce quartier que l’on avait éventré pour construire le périphérique. Une zone comprise entre Maillot et Champerret, bouleversée, méconnaissable, comme après un bombardement⁸⁰⁰ ». Ainsi la plupart des transformations au niveau des lieux provoquent chez les personnages un sentiment d’irréalité et d’enfermement. Les personnages préfèrent donc les lieux où ils sentent une certaine sécurité hors du centre, c’est pour cette raison que Jean, narrateur de *Voyage de noces* y ressent un soulagement :

J’éprouvais une volupté à me sentir à la lisière de la ville, avec toutes ces lignes de fuite... La nuit, quand les lampadaires s’allumaient place de la porte de Champerret, l’avenir me faisait signe⁸⁰¹.

Dans cet univers mouvant, les villes changent parfois complètement sans qu’elles soient reconstruites à l’instar de Saint-Lô et Berlin. C’est aussi le cas de Paris dans *Quartier*

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁹⁹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 142.

⁸⁰⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 26.

⁸⁰¹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 96.

perdu, « – Mais oui, mon vieux, soupirait Rocroy. Gyp te dira la même chose...Paris n'est plus Paris...⁸⁰² ». En quoi consiste ce changement constaté par les personnages ?

En effet, l'époque de grande transformation de la ville a eu lieu avant la naissance de Modiano lui-même. Et pour avoir la vraisemblance dans son roman, Modiano situe ses personnages à l'époque de la transformations de la capitale. Rocroy comme personnage romanesque a sans aucun doute vécu cette époque-là puisqu'il est né au début du vingtième siècle :

Un ancien avocat à la cour de Paris, M^e Daniel de Rocroy, s'est donné la mort hier soir à son domicile parisien. M^e Daniel de Rocroy avait fait ses débuts d'avocat à Paris avant la guerre et avait été président de la conférence du stage⁸⁰³.

Ainsi, ce personnage devient témoin direct du changement de Paris : « Paris n'est plus Paris...⁸⁰⁴ ». Ici, le discours du changement de la ville est complètement justifiable. Il a été assumé par un personnage témoin comme Rocroy tandis que le narrateur, âgé de quarante ans en 1984, se contente de se demander si vingt ans de distance sont suffisants pour que la ville soit complètement changée. Certes, son âge ne lui permet pas de faire une telle affirmation puisqu'il est « né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt. Seine⁸⁰⁵ ».

Il est évident que le changement du décor dans son univers romanesque fait écho à la construction des personnages. On essaie maintenant de traiter les procédés qui introduisent une certaine ambiguïté dans l'univers romanesque de Modiano. Ces procédés génèrent souvent une équivoque au sein de son décor. Certes, les lieux sont considérés comme l'une de composantes essentielles dans la reconstitution identitaire de l'individu. Mais les configurations spatiales que Modiano représente font preuve d'une instabilité semblable à celle de ses personnages. Ceux-ci se caractérisent par une nature changeable et souvent incontournable. Alors, « si l'être est ambigu à travers le temps, il est tout à fait normal que les décors où il se déplace le soient aussi⁸⁰⁶ ». Cependant, le changement de lieux ne prend pas une seule forme, les lieux se transforment d'époque en époque en conservant certains de ses traits. Le phénomène de changement se révèle clairement dans *Voyage de noces* au niveau des

⁸⁰² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 133.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁰⁶ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 19.

rues, comme ce boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu au cours de l'Occupation « un boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même, les soirs d'été ou les dimanches quand il était désert⁸⁰⁷ », qu'il s'agit de changement concernant les bâtiments particuliers, les arrondissements ou les grandes villes comme nous l'avons montré. On peut justifier ce changement par la sensation du narrateur qui vit dans une autre époque.

Et, ce genre de décalage soulève la question onomastique. Grâce à certains procédés, Modiano crée une certaine ambiguïté dans son décor instable : accorder des noms identiques à des endroits différents. Ce style s'adapte de toute évidence aux divers lieux : « La villa Triste⁸⁰⁸ » évoquée dans *Les Boulevards de ceinture*, n'est sûrement pas celle qui désigne plus tard le titre d'une œuvre suivante : *Villa triste*⁸⁰⁹. On peut facilement démontrer que les deux villas tristes n'en font pas une. Cette affirmation trouve son origine du fait que la différence de région géographique en est une épreuve convaincante. La villa triste du docteur Meinthe dans le roman éponyme se trouve dans une ville française provinciale : « la ville a perdu son vernis cosmopolite et estival. Elle s'est rétrécie aux dimensions d'un chef-lieu de département. Une petite ville tapie au fond de la province française⁸¹⁰ ». Cette villa appartient aux parents de Meinthe qui se trouve « au milieu d'un quartier résidentiel, avant Carabacel. [...]. Quartier désert, rues bordées d'arbres dont les feuillages formaient des voûtes. Villas de la bourgeoisie locale aux masses et aux styles variables, selon le degré de fortune. [...]. Et sur le portail de bois blanc écaillé, Meinthe avait inscrit maladroitement à la peinture noire : VILLA TRISTE⁸¹¹ », tandis que la villa triste, mentionnée dans *Les Boulevards de ceinture*, se trouve à Paris : « le panier à salade stationne un peu plus haut, rue de Rivoli. Nous voilà sur les banquettes de bois, côté à côté. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ?⁸¹² ». Cette confusion onomastique peut naître d'une utilisation à l'inverse du premier procédé dans lequel on attribue plusieurs noms à un seul endroit, soit d'un moment à l'autre, soit à un moment précis. C'est-à-dire donner plusieurs noms à un seul lieu : dans *Les Boulevards de ceinture*, le

⁸⁰⁷ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 106.

⁸⁰⁸ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 182.

⁸⁰⁹ Modiano a fait allusion à «La villa Triste» dans son roman *Les Boulevards de ceinture* paru en 1972, tandis que *Villa triste* roman éponyme qu'il a publié en 1975.

⁸¹⁰ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 10.

⁸¹¹ Ibid., p. 150.

⁸¹² Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 181-182.

domicile de Mme Lamiroux se change en « villa Mektoub⁸¹³ ». C'est Marcheret qui l'a baptisée Villa Mektoub en souvenir de la Légion. « La villa de Mme. Lamiroux (depuis qu'ils l'occupent, le directeur de journal et l'ancien légionnaire l'ont baptisée villa "Mektoub")⁸¹⁴ ». Dans *Memory lane* c'est Paul qui a baptisé la villa de Christian Winergrain qui héberge les Contour suite à leur ruine : « ma Bouée⁸¹⁵ ».

Pour renforcer l'impression du présent éternel, Modiano insère une mince variation sur sa méthode : c'est le fait de changer le nom des décors, en gardant leurs traits spécifiques, de sorte qu'on a affaire à des archétypes. Au niveau formel, les lieux reviennent sous une multitude de formes dont le château est l'une de ses illustrations. Ce procédé démontre que chez l'écrivain, les noms ne sont pas immuables. Un seul endroit peut avoir maintes identités ; des lieux peuvent avoir le même nom : des désignations différentes peuvent cacher un seul type de sorte que « toutes les combinaisons de pareil et autre sont possibles⁸¹⁶ ». Ces choix offrent évidemment des occasions où la cohérence tend à dominer l'hétérogénéité. Cet aspect de récurrence devient un moyen de cimenter l'œuvre. Les éléments récurrents prouvent que l'ambiance peut rester identique à elle-même à travers le temps. Cette stabilité relative découle d'une réapparition de certaines configurations spatiales de Paris comme la maison chinoise de la rue de Courcelles dans *Livret de famille* et dans *Quartier perdu*⁸¹⁷ : « il nous arrivait de faire un détour jusqu' à la Pagode de la rue de Babylone ou de nous arrêter devant cette grande maison chinoise, rue de Courcelles⁸¹⁸ ». On trouve également des indications dans l'œuvre modianesque signalant une certaine constance représentée par l'école de Valvert dans *De si braves garçons* : « Valvert est toujours Valvert ». L'alternance des décors modianesques montre une cohérence avec des lieux identiques à eux-mêmes et autres qui sont différents d'une époque à l'autre.

Modiano accorde à certaines figures spatiales une identité indéfinie que représente par l'adresse bis qui ne se reconnaît qu'à travers une autre. «La maison bis» n'a pas une identité

⁸¹³ *Ibid.*, p. 26.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁸¹⁵ Patrick Modiano, *Memory lane*, op. cit., p.61.

⁸¹⁶ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p.23.

⁸¹⁷ Cf. Les exemples suivants empruntés dans *Quartier perdu*, illustrent bien la stabilité relative de la géographie romanesque de l'esprit: « en face, la pagode chinoise. Je l'avais souvent contemplée des fenêtres du bureau de Rocroy, se découvant sur le ciel rose du crépuscule » (p. 37), « J'ai regardé encore une fois la pagode dont le rouge ocre se détachait sur le bleu sombre du ciel » (p. 44), « L'averse avait cessé et la pagode se reflétait sur le trottoir de la rue de Courcelles, (p. 53) et « Le bas de la pagode était violement éclairé », (p. 66).

⁸¹⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 31.

propre. L'auteur désire bien parsemer son œuvre d'un contraste basé sur une optique bipolaire : il met à côté de la notion d'inconstance au fil du temps, celle de ressemblance dans son décor. On peut désigner cette ressemblance dans l'espace au travers des endroits qu'il décrit. Ils sont susceptibles de se refléter les uns dans les autres chambres d'hôtels, appartements, auberges, cafés. Tous ces décors spécifiques se confondent dans un jeu de miroir. Ils sont partout semblables, à Paris, à Londres, à Vienne : « elle a paru étonnée que nous habitions dans l'un de ces hôtels borgnes de Sussex Gardens⁸¹⁹ ».

L'ambiguïté des lieux se produit souvent par l'emploi des noms. Ces derniers n'assurent ni l'unité des êtres ni celle des endroits au fil du temps. Par ailleurs, Modiano, par une utilisation aussi rare que particulière change, même leur nom. Ce phénomène incite le critique Dominique Viart à se demander à propos du nom de la gare que Modiano désigne dans *Livret de famille*. Lorsque le narrateur accompagne son père dans son voyage d'Orléans, chez un ami d'affaires qui attend ce dernier pour une partie de chasse à courre en Sologne. Pour faire ce trajet, le narrateur et son père prennent le train de la gare de Lyon à destination d'Orléans. C'est qui est étrange dans cette anecdote est que pour se rendre en Sologne, il faut prendre le train de la gare d'Austerlitz et non pas de celle de Lyon :

Ensuite le narrateur ne peut plus lire les noms des gares jusqu'à Orléans, comme le prétend la fiction une phrase plus loin. Sauf que pour aller à Orléans, c'est de la gare d'Austerlitz qu'il aurait dû partir, ce train. Erreur ? Confusion ? Indifférence au principe référentiel ?⁸²⁰.

Selon Dominique Viart, ce fait ne relève pas d'erreur peut-être, car entre ces deux voies du réseau ferroviaire se glisse ainsi un espace d'incertitude, comme un battement du texte : une ambiguïté. Cette ambiguïté toujours selon Viart a un nom : pour tous ceux qui, comme Patrick Modiano, sont familiers des cartes et des plans, dans la proche banlieue qui sépare les deux trajets s'étend une commune, laquelle s'appelle comme par hasard « Villejuif⁸²¹ ».

Pour sa part, le critique considère cette confusion comme un avertissement qui a été intensifié à la fin du chapitre cinq de *Livret de famille*, qui ne cesse de faire peser une atmosphère d'angoisse sur le personnage, dans une étrangeté même : « Alors tous les autres arriveraient avec leurs chiens et leurs piqueurs, et bien qu'on se trouvât au cœur de la France,

⁸¹⁹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 91.

⁸²⁰ Dominique Viart, « L'impossible narration de l'histoire », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 59.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 59.

en Sologne, ce serait comme à Varsovie⁸²² » Viart souligne qu' hors de Varsovie, il n'a pas été et ne sera plus jamais question de cela dans le roman :

C'est une comparaison hypothétique que rien, dans ce chapitre ne permet de justifier : Sinon, justement, le crypto-texte⁸²³ qui y semble inséré. Derrière la Sologne s'énonce implicitement la Pologne. Après la rafle, donc, le ghetto : Varsovie, cette « ville juive » promise à la destruction⁸²⁴.

Le lecteur qui connaît très bien la Shoah pense alors à Pithiviers, à Beaune-la-Rolande, à tous ces camps d'internement qui sont proches d'Orléans d'où les convois partent pour Auschwitz. Ainsi, le lieu chez Modiano dépasse sa fonction d'imitation d'un décor réel. De toute évidence, les lieux chez Modiano renvoient toujours le lecteur à l'histoire collective dont les connotations sont associées à l'éclatement de l'identité juive. Cependant, ils deviennent aussi un facteur essentiel qui permet le déclenchement de l'action romanesque comme nous allons voir.

⁸²² Patrick Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*, p. 81.

⁸²³ Pour plus d'informations sur la signification du « crypto-texte » selon l'étude de Dominique Viart nous nous référons à la même étude qui donne une définition suffisamment claire : « Le texte crypté aurait alors pour fonction de faire apparaître la nature inconvenante du texte explicite. Inconvenante, c'est-à-dire ici qui ne convient pas au propos. Et ce, à la fois pour des raisons thématiques et des raisons génériques nettement affichées ». *op. cit.*, p. 61.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 59.

3. Les lieux par rapport à l'histoire fictive

Jusqu'à présent nous n'avons traité que l'aspect thématique des lieux et leur rapport avec la quête identitaire dans l'œuvre romanesque de Modiano. Il est temps de mettre notre hypothèse à l'épreuve : le rôle des lieux sur l'évolution de l'action romanesque. Certes, Modiano accorde aux lieux une fonction qui dépasse le rôle d'un simple reflet du paysage, bien que son décor romanesque soit considéré comme moyen d'ancrer le texte dans le réel. Nous tenons à évoquer le lieu en tant que tremplin pour l'aventure et l'inconnu.

On tentera de montrer comment les lieux jouent le rôle libérateur dans le développement de l'action romanesque. Nous limiterons notre choix à deux romans qui confirment notre observation : *Quartier perdu* (1984) et *Du plus loin de l'oubli*, (1996). Notre choix repose sur le rôle que jouent les lieux dans l'organisation du texte romanesque qui s'inscrit « en notre espace comme voyage, selon Michel Butor⁸²⁵ ».

3. 1. Le lieu et son rôle dans l'évolution de l'action romanesque

On peut dire que le lieu, dans *La Place de l'étoile*, explique d'une certaine façon le voyage entamé par Schlemilovitch qui part à la quête de son identité. Son départ commence dès La place de l'Etoile ; lieu central d'exactions menées contre les Juifs. Allemands et collaborateurs français s'y étant mobilisés pour détruire l'identité juive pendant l'Occupation. Schlemilovitch se voit obligé de mener un itinéraire géographique selon lequel le roman se divise en quatre parties qui inaugurent chacune un départ. Le départ du protagoniste à travers l'espace correspond à une perte d'identité et à une quête de soi-même. Le lieu, dans le roman, devient un signe qui annonce son ultime échec à travers les démarches qui n'aboutissent pas et les rencontres qui se défont. Par ailleurs, les lieux ne sont repérables, chez l'auteur de *La Place de l'étoile*, qu'à travers l'entreprise de la quête identitaire. Celle-ci s'organise autour du

⁸²⁵ Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, Seuil, 1964, p. 44, cité par Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Paris, Édition, Hachette, 1992, p. 170.

processus échoué d'assimilation à la société. Un processus qui commence par l'amitié avec Des Essart à Genève : « Je fis la connaissance d'un jeune aristocrate tourangeau, Jean-François Des Essart⁸²⁶ ». C'est un français qui a déserté le service militaire en qui il pourrait se reconnaître. Mais, Schlemilovitch se noie dans son éclatement identitaire ; rendant impossible toute forme d'intégration.

La place de l'Étoile en tant que lieu symbolise la condition faite aux Juifs et la destruction de leur identité. Elle occupe une position omnipotente là où les autres lieux sont passés presque inaperçus, sans relief, sans détails. Le narrateur lui-même déclare cette inconsistance à travers son regard de juif apatride qui ne fréquente que des lieux cosmopolites : « Je ne connaissais la province française que par l'entremise du guide Michelin et certains auteurs comme François Mauriac⁸²⁷ ».

On peut dire que les noms des lieux dans *La Place de l'étoile* servent d'indications spatiales pour préciser les lieux des événements : « place Denfert-Rochereau », (p. 36). La plupart des lieux sont évoqués sommairement : « le matin, nous flânions chez les antiquaires du vieux Genève », (p. 22) et « pour Sachs, Paris occupé est un éden où il va se perdre frénétiquement » (p. 29), même l'appartement du quai Conti qui constitue « l'un de ces "points fixes" qu'a longtemps cherchés Modiano⁸²⁸ » passe aussi sans relief comme l'exemple le montre bien qu'il soit considéré comme l'un des points de repères sur lequel Modiano fait retour dans plusieurs romans :

Les autres accessoires qui encombrent mon enfance sont les parasols orange de la plage, le Pré-Catalan, le cours Hattemer, David Copperfield, la comtesse de Ségur, l'appartement de ma mère quai Conti et trois photo de Lipnitzki où je figure à côté d'un arbre de Noël⁸²⁹.

Au contraire, dans *Quartier perdu*, les lieux sont évoqués par le biais de la rencontre du narrateur qui retourne à sa ville natale. On dirait que grâce à ce retour vers les lieux du passé, les représentations spatiales ont leurs contours précis dans la mémoire du narrateur. En lisant *Quartier perdu*, on a l'impression que le roman tout entier devient le prétexte de cette rencontre avec Paris. Elle se passe à deux moments : le moment du souvenir et celui du présent. La ville naît du regard télescopique sur Paris, lui accordant une vision mythique. On

⁸²⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 21.

⁸²⁷ Ibid., p. 56.

⁸²⁸ Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, op. cit., p. 21.

⁸²⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., ibid., p. 19.

constate que le roman se divise en deux parties. La première partie est consacrée au retour à Paris après l'exil. Depuis le premier moment, la rencontre se caractérise par une ambiance d'étrangeté éprouvée par le narrateur. La première partie s'étale sur quatre-vingts pages. À l'incipit, le narrateur déclare cet énoncé clé : « c'est étrange d'entendre parler français. À ma descente de l'avion, j'ai senti un léger pincement au cœur⁸³⁰ ». Il achève cette partie en décidant de rester à Paris. Il adresse une lettre à sa femme : « J'y reste encore une quinzaine de jours, le temps d'écrire sur toutes les choses que Paris évoque pour moi et qui sont mes débuts dans la vie⁸³¹ ». La deuxième partie comprend quatre-vingt quinze pages dans lesquelles le narrateur dit s'atteler à l'écriture : « de retour à l'appartement, j'ai commencé à écrire. [...]. J'ai laissé la porte-fenêtre ouverte. Il fait très chaud. Peu importe. Maintenant que j'en suis venu aux aveux, il faut que je replonge dans ces années lointaines⁸³² ». Paris est source de tant de souvenirs qui donnent à leur tour naissance au livre. L'acte d'écriture tout entier est fondé dans *Quartier perdu* sur les souvenirs qui permettent au narrateur de retrouver une ville : sa ville natale. Au premier contact celle-ci se présente pour lui comme “fantomatique”, “déserte”, “morte”. Cet appel à l'écriture nous renvoie à un autre roman mettant en relief l'ampleur du lieu. Il suffit de citer le narrateur de *Voyage de noces* qui le considère comme « un tremplin vers l'aventure et l'inconnu⁸³³ ». De quelle aventure s'agit-il ? Il s'agit de l'écriture elle-même pour la plupart des narrateurs de Modiano.

Si nous reconsidérons les lieux dans *Rue des boutiques obscures* à travers la quête identitaire de Guy Roland, dans *Quartier perdu*, ils se manifestent autrement. En effet, ce que Modiano fait dans ses livres se révèle nettement dans *Quartier perdu* à suivre le retour au passé par le biais du lieu d'énonciation où le narrateur déclare à la clôture : « moi aussi, à partir d'aujourd'hui, je veux ne plus me souvenir de rien⁸³⁴ ». On a peut-être le droit de se demander si l'auteur lui-même ne se plongeait dans son héritage lointain, sa mythologie et ses lieux de mémoire, il aurait pu concevoir ainsi ses romans. Peut-être cette question demeure sans réponse pour marquer l'éternel retour si cher à Modiano et pour qu'il puisse construire

⁸³⁰ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 9.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸³² *Ibid.*, p. 90.

⁸³³ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 96.

⁸³⁴ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 184.

son univers romanesque. Ainsi, Paris « devient la ville où le passé, sous le signe du souvenir, fait saillie dans le présent⁸³⁵ ».

C'est ce que fait Modiano dans ce roman qu'on peut, sans exagération, considérer comme la rencontre mythique avec la ville. À travers une lecture approfondie, le visage de Paris se présente comme si le narrateur le comparait avec celui d'une femme disponible et inaccessible à la fois. Enfin, il arrive à l'apprivoiser peu à peu en même temps qu'il tente de surmonter son malaise. Il l'a fait au niveau des souvenirs où le retour à la ville prend la forme d'un éternel retour, comme Modiano lui-même qui reprend ce terme de Nietzsche :

C'est donc au sein de cet éternel retour qu'il faut chercher des coïncidences, des isomorphies qui "prouvent" que le devenir est un revenir et qu'on ne peut retrouver que ce qu'on n'a pas perdu. Cela, après tout, pourrait être considéré comme assez banal. Mais il arrive aussi à l'auteur de montrer qu'on ne peut vraiment retrouver que ce qu'on a vraiment perdu. À ce compte là, ce qui revient, revient dans la différence⁸³⁶.

C'est donc vers cette perspective progressive que s'oriente le narrateur pour retrouver ce qu'il a perdu, la rencontre s'effectue. Ainsi, on peut imaginer la première rencontre avec Paris où le narrateur flottait : « une ville fantomatique » qui se transforme au cours du contact dans le temps narratif en ville intérieurisée. Le regard qu'il porte sur la ville « devient des systèmes de regard à l'intérieur de la ville et, par là, des moments de la ville elle-même, lors desquels elle se donne à voir⁸³⁷ ». Cette ville se révèle doucement à travers ses souvenirs pour que l'univers retrouvé se recompose à l'image de cette rencontre : « il me semblait un vestige du Paris où j'avais vécu⁸³⁸ ». Etant retourné à sa ville natale, sa chance de retrouver les vestiges de Paris se révèlent sûrement : « à mesure que mes pas m'entraînaient vers l'appartement de la rue de Courcelles, Paris redevenait peu à peu ma ville⁸³⁹ ».

De cette manière, les précisions géographiques concernant cette ville se fondent par le biais de superposition des lieux. Celles-là ne manquent jamais dans *Quartier perdu*, bien que le narrateur ne s'attarde pas au même niveau d'égalité sur les lieux. Il se concentre sur certains détails descriptifs spatiaux auxquels il est attaché. Ce qui compte le plus c'est la rencontre avec Paris qui pourra être le déclencheur de l'action romanesque et l'occasion de

⁸³⁵ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., p. 9.

⁸³⁶ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme*, op. cit., p. 34.

⁸³⁷ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., p. 59.

⁸³⁸ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 45.

⁸³⁹ Ibid., p. 49.

donner naissance au roman à la fois par le biais de la mémoire et de l'imagination : « c'est important pour quelqu'un comme moi d'entendre de telles choses. Ça fait travailler l'imagination⁸⁴⁰ ». Le narrateur tente de retracer les lieux de ses souvenirs dans *Quartier perdu*, qui se transforme en ville livresque plutôt qu'en ville réelle. Cet aspect onirique de Paris est si cher à Modiano qu'il le redit souvent dans ses interviewés : « Paris est une ville qui m'est familière depuis mon enfance et qui devient presque un Paris imaginaire, il y a un côté intemporel⁸⁴¹ ». On peut dire que Paris est souvent chez Modiano évoqué sous l'image d'une ville intérieure et onirique. Paris se présente ainsi dans *Quartier perdu*. Les lieux deviennent le récipient de son univers à travers les sorties nocturnes à travers la ville. C'est une ville intérieurisée qui surgit d'une rencontre magique fictive d'un narrateur qui transforme le vide de sensation en plénitude du texte : « Le Rond-Point, par exemple, que j'avais traversé à pied un soir en compagnie de Rocroy – était-il le même ? Cette nuit, il ne lui ressemblait plus, en tout cas, et devant ce jet d'eau je ressentais une terrible impression de vide⁸⁴² ». C'est cette sensation de vide elle-même qui donne naissance à notre avis à *Quartier perdu*. Par là toute la magie de la ville d'adolescence se cristallise à travers cette rencontre dans les lieux revisités. Dans un premier temps, il est évident que l'aspect douloureux domine cette rencontre à travers les blessures du passé incarnées par le fait que « certains lieux peuvent provoquer des chocs émotionnels d'une intensité si insupportable⁸⁴³ » qu'Ambrose Guise⁸⁴⁴ «n'ose pas traverser la Seine et se promener seul sur la rive gauche, là où il avait passé son enfance⁸⁴⁵ ».

Dans un deuxième temps, c'est le plaisir de rendre palpitanles les briques des bâtiments de Paris qui compte trop dans la création romanesque chez Modiano. Car, à travers l'établissement des rapports avec le passé et l'émergence des lieux, Paris devient une ville onirique et prend forme. Cela traduit l'abondance des lieux avec ses associations et le sentiment de familiarité que le narrateur récupère pendant la narration. Ce sentiment met le narrateur sur le premier pas vers une accessibilité à la ville fantomatique qu'il avait trouvée au

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴¹ Modiano entretien dans *Le Cercle Littéraire* de la BNF avec Laure Adler et Bruno Racine, *op. cit.*

⁸⁴² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴³ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁴⁴ En fait, la plupart des personnages de Modiano vivent cette sensation de choc émotionnel en se trouvant dans certains lieux, mais la Rive gauche passe pour un exemple dans l'expression de cette panique dans plusieurs romans de Modiano.

⁸⁴⁵ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, *op. cit.*, p. 11.

début. Ce qui retient notre attention dans cette rencontre est la reconnaissance de la ville qui s'opère peu à peu, bien significative dans *Quartier perdu*. Tout s'établit d'une manière progressive au niveau d'une sensation d'étrangeté qui s'efface au fur et à mesure du surgissement des souvenirs, grâce aux déplacements nocturnes du narrateur à travers Paris. Ce phénomène joue un rôle considérable dans l'évolution de l'action romanesque, de sorte que le roman gagne du terrain vers la reconnaissance ultime : l'écriture du roman évoqué par Paris. Cet extrait de *Quartier perdu* confirme le rôle du lieu dans l'évolution de l'intrigue romanesque qui s'articule sur une continuité au niveau structural : le retour à Paris a lieu au mois de juillet de 1984 tandis que sa fuite à l'étranger avait eu lieu en juin de 1965, ce n'est pas gratuit si le retour coïncide avec juillet. En effet, un autre temps phénoménologique se profile derrière la continuité apparente, qui affirme cette unité par le discours du narrateur :

Oui, naturel. Peut-être à cause du soleil qui entrait à flot dans la chambre, ce matin-là. Ou de la résolution que j'avais prise. Je me sentais le cœur léger. Et si le passé et le présent se mêlaient ? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un parfum dominant ?⁸⁴⁶.

Cet extrait est d'une importance singulière et montre l'évolution de l'action vers la réalisation finale de la rencontre. Cela se révèle à travers les sensations du narrateur vis-à-vis de la ville, différente de celles de l'ouverture où il déclarait : « je n'avais jamais connu une telle chaleur la nuit, à Paris ». Cela augmentait encore le sentiment d'irréalité qu'il éprouvait au milieu de cette ville fantomatique. « Rien. J'avais beau me le répéter à voix basse, je flottais dans cette ville⁸⁴⁷ ». Elle n'était plus la sienne, elle se fermait à son approche comme la vitrine grillagée de la rue de Castiglione devant laquelle le narrateur s'était arrêté et où il distinguait à peine son reflet. Le narrateur a repris peu à peu contact avec Paris à travers les enfilades de lieux, “Café des Sports”, “L’avenue de la Grande-Armée” tandis qu’au début, il considérait sa ville comme quelconque parmi des villes étrangères. Mais, la dernière page du roman démontre le contraire, notamment lorsque, grâce à l'unité du temps, il peut effacer cet aspect d'étrangeté : « elle revient de plus loin encore. Carmen. Rocroy. La Varenne-Saint-Hilaire. Paris. Toutes ces rues en pentes...⁸⁴⁸ ». La métaphore des rues en pentes renvoie à l'émergence des souvenirs sans entrave.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 184.

Ce passage montre très bien l'évolution du rapport qui s'instaure dans le lieu qui se dévoile progressivement au narrateur. Le lieu s'accorde bien avec les surgissements des souvenirs vers l'unité des temps. Si l'on réexamine parallèlement les deux longs passages, on peut établir la différence sur plusieurs axes : le premier passage se situe à la page quarante-cinq « au Rond-Point des Champs-Élysées, je me suis arrêté un instant devant la fontaine. Des touristes étaient assis sur les chaises de fer, autour du bassin. Comme eux, j'étais désormais étranger à cette ville. Plus rien ne m'y retenait. Ma vie ne s'inscrivait plus dans ses rues, sur ses façades. Les souvenirs qui surgissaient au hasard d'un carrefour ou d'un numéro de téléphone appartenaient à la vie d'un autre. Et d'ailleurs les lieux étaient-ils encore les mêmes?⁸⁴⁹ ».

Cette étape de la négation de la ville est basée sur un sentiment d'étrangeté et de méconnaissance totale tandis que le deuxième passage, à la page cent trente-deux, montre le contraire : cette rencontre avec les lieux s'oriente vers une intimité, une correspondance secrète entre la ville et le personnage. Cette correspondance joue un rôle positif dans l'évolution de l'action romanesque : « en ce temps là, Paris était une ville qui correspondait à mes battements de cœur. Ma vie ne pouvait s'inscrire autre part que dans ses rues. Il me suffisait de me promener tout seul, au hasard, dans Paris et j'étais heureux⁸⁵⁰ ».

Ainsi, la chaleur et la lumière forte se transforment en douceur et lumière blanche grâce auxquelles le narrateur écrit son roman sur sa ville natale. Tout ce changement s'inscrit dans cette rencontre intime qui donne naissance à l'écriture romanesque à travers laquelle le Paris perdu de Modiano sera retrouvé dans *Quartier perdu*. Par là, la perte sociale sera récompensée par l'acte créateur.

3. 2. Les lieux comme motif de déplacement

En effet, *Quartier perdu* comme roman est susceptible de faire l'objet de plusieurs lectures et le changement évoqué ici s'accorde bien avec la vision de l'auteur qui cherche à faire un parallèle entre le changement des lieux et l'impossibilité de la quête identitaire, même à travers la rencontre avec les lieux, tandis que dans un autre roman, le départ vers un autre

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

lieu joue aussi au niveau de l'action romanesque, comme nous allons voir dans *Du plus loin de l'oubli*. Si la rencontre avec le Paris de *Quartier perdu* motive l'acte narratif et réalise le passage du sentiment d'étrangeté à celui de la familiarité, le nom du lieu dans *Du plus loin de l'oubli* devient également un déclencheur de l'action romanesque.

Le roman n'aborde pas le thème central de la quête identitaire qui caractérise l'œuvre de Modiano. Si la plupart des personnages modianesques s'intéressent au passé, dans *Du plus de l'oubli*, au contraire, ils tentent d'oublier une étape de leur vie. Le narrateur se souvient intensément de la courte période pendant laquelle il vit avec Jacqueline :

Nous nous étions connus pendant un laps de temps très bref : trois ou quatre mois. C'est peu comparé à quinze ans. Mais elle n'avait certainement pas oublié cette période... À moins que sa vie présente l'air effacé comme une lumière trop vive de projecteur qui rejette au fond des ténèbres tout ce qui n'est pas dans son temps⁸⁵¹.

Cette étape de la vie est aussi incontournable que décisive pour les protagonistes qui ont l'impression d'y mener une vie clandestine. *Du plus loin de l'oubli* peut être qualifié de roman d'évasion. Il se montre sous la forme d'une échappatoire au passé où le narrateur atteint un sentiment de légèreté comparable à une sorte de bonheur avec Jacqueline. Celle-ci, bien qu'elle soit incontournable, demeure un personnage relativement modianesque : elle s'est mariée à Georges Caisley et a réalisé son rêve d'aller à Majorque. En définitif, ce personnage ne représente pas comme un fil d'Ariane pour le narrateur. Dans un premier temps, Jacqueline a habitué à faire fausse compagnie à son partenaire, Van Bever, lors de la première rencontre avec le narrateur. Dans un deuxième temps, elle a abandonné le narrateur à Londres. Et dans tout cela, le lecteur ne voit Jacqueline qu'au travers du regard fragmenté du narrateur, celle-ci ayant disparu durant une quinzaine d'années.

Comme nous l'avons signalé au début de notre problématique, le lieu demeure inaccessible pour le narrateur et flou pour le lecteur dès l'ouverture de *Du plus loin de l'oubli* à la fin du roman qui se résume à quelques noms et à quelques lieux « où le trajet – réel et imaginaire – entre la France et l'Angleterre, surtout entre Paris et Londres, crée un jeu de miroirs où le temps et les lieux, pris dans un tourbillon, renvoient en fin de compte à un autre espace, à la fois réel et imaginaire, historique et fantastique⁸⁵² ».

⁸⁵¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 142.

⁸⁵² Michael Sheringham, « Le Londres de Modiano : *Du plus loin de l'oubli* », in *L'Herne Modiano*, op. cit., p. 68.

Tout d'abord, Majorque comme lieu romanesque se situe à mi-chemin entre l'épisode parisien et celui de Londres. Majorque demeure dans l'ombre, bien qu'autour duquel les déplacements des personnages s'organisent. Ce lieu est toujours dans l'anonymat et joue à la fois sur deux axes : il excite l'imagination du lecteur et laisse présager les déplacements des personnages. Majorque est toujours un lieu d'énoncé⁸⁵³ et non pas d'énonciation dans *Du plus loin de l'oubli*. Ainsi, la première rencontre du lecteur avec cette île se fait à travers le narrateur. Celui-ci lit à la dérobée sur l'enveloppe le mot Majorque qui marque son destin tout au long du roman :

Alors j'avais préféré les guider moi-même jusqu'à la poste de l'Odéon. Sur le chemin, elle s'était arrêtée dans un café-tabac et elle avait acheté trois timbres. Elle les avait collés sur l'enveloppe, de sorte que j'avais eu le temps d'y lire : Majorque⁸⁵⁴.

Il est possible que Majorque, nom d'une île espagnole, indiquée juste à la deuxième page du roman, annonce également l'évolution de l'action romanesque à travers la disposition de la chambre du couple où le narrateur la rencontre pour la première fois à Paris, l'hiver de 1964 : « deux lits, l'un près de la porte, l'autre au bas de la fenêtre. Celle-ci ne donnait pas sur le quai et il me semble qu'elle était mansardée⁸⁵⁵ ». Certes, « dans le domaine de la fiction, les effets sont pluriels et liés entre-eux, chacun empruntant et apportant quelque chose aux autres⁸⁵⁶ ». La chambre mise en ordre permet au narrateur de deviner l'état du couple, tentant d'effacer les empreintes du contact des choses et de déceler leur condition à la fois :

Je n'avais remarqué aucun désordre dans la chambre. Les lits étaient faits. Pas de valises. Pas de vêtements. Rien qu'un gros réveil ; sur l'une des tables de nuit. Et malgré ce réveil, on aurait dit qu'ils habitaient ici de manière clandestine en évitant de laisser des traces de leur présence⁸⁵⁷.

Ainsi, la disposition de la chambre sans le moindre désordre annoncerait donc le départ des personnages aux dires de Jacqueline qui désire quitter Paris. « Elle m'a fait une confidence : Une fois que l'hiver serait fini, elle espérait quitter Paris. Pour aller où ? – A Majorque...⁸⁵⁸ ».

⁸⁵³ Cf. l'article de Florence de Chalonge, « Énonciation narrative et spatialité à propos du « cycle indien » de Marguerite Duras, in *Poétique*, n°95, septembre 1993, p. 325-346.

⁸⁵⁴ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵⁶ David Lodge, *L'Art de la fiction*, traduit de l'anglais par Michel et Nadia Fuchs 1992, Paris, Payot et Rivages pour la traduction française, 1996, p.81.

⁸⁵⁷ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

D'abord, pour mieux saisir le rôle de Majorque, il serait utile de focaliser notre réflexion sur les trois épisodes du roman, afin de mettre ensuite à l'épreuve notre hypothèse de l'impact des lieux sur l'action romanesque. La référence à Majorque est bien équilibrée dans le roman bien que le lieu demeure complètement flou. Le nom espagnol en soi suffit à révéler le désir de Jacqueline qui veut quitter Paris. Le nombre de fois où l'on cite « Majorque » dans le roman montre l'importance du lieu et de sa fonction dans l'évolution romanesque ; une présence presque abstraite, du fait : le romancier comme nous le croyons s'en remet à l'imagination des lecteurs pour recomposer l'épisode de l'histoire racontée. La présence du terme n'est jamais gratuite. Le roman commence et s'achève par Majorque : « des quais déserts sous la lumière mauve du néon, là où l'on rêvait de départ pour Majorque⁸⁵⁹ ». Celui-ci est considéré comme l'un des éléments essentiels qui motive le déplacement des deux protagonistes au début du roman. Majorque demeure jusqu'à la fin, une invitation au voyage.

Il est intéressant d'examiner l'organisation du roman qui s'étale sur cent cinquante-trois pages car l'incipit commence par la page onze. Le présent du récit est clair par rapport à l'histoire racontée : « hier, samedi 1^{er} octobre de dix-neuf cent quatre-vingt-quatorze, je suis revenu chez moi, de la place d'Italie, par le métro. J'étais allé chercher des cassettes de film dans un magasin qui – paraît-il – était mieux approvisionné que les autres. Je n'avais pas revu depuis longtemps la place d'Italie et elle avait bien changé, à cause des gratte-ciel⁸⁶⁰ ». L'incipit du roman évoque la rencontre qui avait eu lieu en 1964, mentionnée implicitement par rapport à la date du récit indiqué plus haut, « elle était de taille moyenne, et lui, Gérard Van Bever, légèrement plus petit. Le soir de notre première rencontre, cet hiver d'il y a trente ans⁸⁶¹ ».

Formellement, le roman se divise en deux parties égales en nombre de pages, sur le plan narratif ; deux strates narratives différentes, enchevêtrées grâce à la mémoire. La première partie comporte l'épisode parisien qui commence dès la page onze et s'achève à la page 82, Majorque se répète neuf fois respectivement, aux pages suivantes : 12, 23², 31, 44², 48, 83, la durée de l'histoire est de presque trois mois :

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

Nous nous étions connus pendant un laps de temps très bref : trois ou quatre mois. C'est peu comparé à quinze ans. Mais elle n'avait certainement pas oublié cette période... A moins que sa vie présente l'air effacé comme une lumière trop vive de projecteur qui rejette au fond des ténèbres tout ce qui n'est pas dans son temps⁸⁶².

La deuxième partie s'étale de la page 83 à la fin du roman, mais peut être subdivisée en deux chapitre enchevêtrés : l'épisode de Londres, qui s'étend des page 83 à 132. Le séjour à Londres, cette période coïncide avec la fin de l'hiver et le commencement du printemps de 1964 où Majorque est toujours le lieu vers lequel s'oriente Jacqueline. Celle-ci veux réaliser un projet de voyage, une vie hasardeuse, une prometteuse de bonheur et de richesse. Elle pense toujours à l'argent et aime être entourée de gens à l'opposé du narrateur. Ce personnage-là révèle l'organisation du livre comme si le roman s'était structuré dans un ordre dichotomique⁸⁶³ qui y accorde sa dialectique et son évolution. On fait référence à Majorque sept fois qui se distribuent sur les pages suivantes : 83, 88, 89², 104², 107. Cela correspond au retour du narrateur à Paris juste après la disparition de Jacqueline à Londres. La deuxième rencontre hasardeuse de Jacqueline à Paris remonte à 1979, elle s'étend de la page 133 à la fin du roman. Cette date indique le temps de la rencontre qui avait eu lieu en 1979, juste quinze ans après le départ de deux protagonistes à Londres. La période qui s'étend de 1964 à 1979 est passée inaperçue de sorte que ni le narrateur ni le lecteur ne savent où est Jacqueline. Où était-elle à Majorque, à Paris à Londres ? Personne ne sait. Combien de temps demeure-t-elle à Londres ? Cet épisode de sa vie n'est pas pleinement élucidé. Certes, la seule chose qu'on peut imaginer qu'elle a réalisé le voyage à Majorque, un voyage qui devient dès le début du roman l'un des motifs principaux du déplacement des personnages notamment Jacqueline. Celle-ci s'était mariée avec un dénommé Georges Caisley. Par conséquent, Jacqueline se fait nommer Thérèse Caisley : « Darius me les a présentés : Georges et Thérèse Caisley⁸⁶⁴ ». L'allusion faite à Majorque est égale à celle de la première partie, huit fois qui se distribuent respectivement aux pages 153³, 156³, 162, 164. Ainsi, les lieux dans *Du plus loin de l'oubli* deviennent l'élément qui annonce l'évolution de l'action romanesque selon l'hypothèse qui nous paraît pertinente selon les circonstances de la première rencontre entre Jacqueline et le

⁸⁶² *Ibid.*, p. 142.

⁸⁶³ On peut repérer le suivant dans certains romans de Modiano : certains personnages se sont organisés dans un ordre dichotomique ou plutôt antinomique qui accorde au roman sa cohérence. Cette organisation permet à l'évolution de l'action et participe également à révéler la nature de l'autre protagoniste. Dans *Villa triste*, les deux personnages principaux sont de nature bien différente l'un de l'autre : Yvonne veut rompre avec son passé et sa ville natale à l'encontre de Chmara qui veut s'enraciner dans une petite ville provinciale française.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

narrateur. L'influence de Jacqueline sur le narrateur qui trouve peut-être dans cette aventure une bonne raison de rompre avec son passé, joue aussi dans l'évolution romanesque :

Au moment où le taxi s'engageait dans le Mall et que s'ouvrait devant moi cette avenue ombragée d'arbres, les vingt premières années de ma vie sont tombées en poussière, comme un poids, comme des menottes ou un harnais dont je n'avais pas cru qu'un jour je pourrais me débarrasser. Et bien si le bonheur c'était l'ivresse passagère que j'éprouvais ce soir-là, alors, pour la première fois de mon existence, j'étais heureux⁸⁶⁵.

Se contenter d'une analyse concernant la forme extérieure du roman et la division des chapitres est insuffisant. Ce qui précède pourrait sembler tout-à-fait banal si l'on ne touche pas le vif du sujet. L'anecdote apparente du roman cache cependant peut-être quelque chose de plus profond. Pour mener notre argumentation jusqu'à la fin, il nous faut traiter la thématique qui se profile derrière les lieux. Majorque devient le carrefour qui justifie les comportements des personnages et nourrit leurs motivations : pour accéder à un lieu, il faut un moyen. Par conséquent, pour que Jacqueline aille à Majorque, il lui faut de l'argent, « – Pourquoi attendre la fin de l'hiver ? lui ai-je demandé. Elle m'a souri. – Il faudrait d'abord que nous ayons des économies⁸⁶⁶ ». La question de l'argent confère au projet de voyage une vraisemblance. Jacqueline a déclaré à Londres son besoin urgent d'argent, car elle considère Londres comme un simple lieu de transit : « – Il faut juste un peu d'argent pour aller à Majorque...⁸⁶⁷ ». Dans un premier temps, cette idée de voyage qui occupe son esprit s'accorde bien en même temps avec la tendance du narrateur qui rêve de voyager «moi aussi, je rêvais de partir⁸⁶⁸ ». Son amour pour elle joue également dans le développement de l'action romanesque. L'attachement du narrateur à Jacqueline le pousse à partager son destin à elle. Pour qu'elle puisse réaliser son but, il lui faut en effet un partenaire. Le rapport entre Jacqueline et le narrateur prend un tournant décisif au moment où ce dernier surprend celle-ci en compagnie de Pierre Cartaud :

Une voiture noire s'est arrêtée, à la hauteur du musée Jacqueline-André. D'abord, je l'ai regardée distraitemen. Et puis j'ai eu un coup au cœur : la voiture de Cartaud. Je l'ai reconnue car elle était d'un modèle anglais assez peu courant en France⁸⁶⁹.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

Le rapport entre les deux se transforme en une sorte de complicité, surtout lorsque le narrateur l'a vue entrer avec Pierre Cartaud dans l'appartement de ce dernier, boulevard Haussmann au cent soixante. Elle lui dit quand ils se sont rencontrés : « – Ça reste entre nous⁸⁷⁰ ». Désormais, quitter Bever se tisse à l'esprit de Jacqueline sans que celui-là sache ce qui se passe entre Jacqueline et le narrateur. Celui-ci est prêt à tout pour elle : « j'aurais fait n'importe quoi pour elle⁸⁷¹ ». Cet attachement n'est jamais pleinement élucidé. On n'est même pas sûr de ce dont il s'agit avec les protagonistes de Modiano, d'un véritable amour ou d'une fuite de sa condition d'être divagant.

Bien que notre analyse ne soit pas principalement d'ordre psychologique, les intentions des personnages jouent également un rôle dans l'évolution vers le départ pour Majorque. Le chapitre qui s'étend des pages cinquante-neuf à soixante-dix-neuf, montre cette orientation : Van Bever se méfie de Cartaud. Celui-ci représente une certaine menace. Toutes les indications, dans le roman, montrent que Jacqueline devient une véritable menace pour Van Bever à travers la capacité de celle-ci à le quitter. De qui a-t-il vraiment peur, Van Baver ? Quelle sorte de confiance Van Bever a-t-il envers ce narrateur ? Ce dernier lui-même se transforme en véritable danger qui aide l'amie de Van Baver à le quitter.

La trame de l'histoire se tisse donc entre Jacqueline et le narrateur à l'insu de Van Bever. Elle essaie de tout lui cacher par le biais de la distance qu'elle tient apparemment à l'égard du narrateur. Celui-ci devient un témoin au rapport qu'entretient Jacqueline avec Pierre Cartaud qui représente pour Van Bever une menace. À cause de ce danger, Van Bever demande gentiment au narrateur de veiller sur elle au cours de son absence. Par là, tout devient favorable à l'égard de celle-ci, qui pense toujours à Majorque, pour quitter son ami. Deux choses manquent dans cette série de rapports étroitement liés. Le narrateur lui-même, pour se débarrasser de son statut de témoin gênant, accepte d'assumer le rôle du complice. Et pour qu'ils puissent partir à Majorque, il leur faut de l'argent. Ainsi, tous les deux acceptent d'être traitres au même titre : elle trahit doublement son premier ami avec Cartaud et avec le narrateur. Celui-ci aussi, accepte de trahir van Bever en partant avec Jacqueline à Londres comme lieu de transit pour s'installer ensuite à Majorque. Ainsi, Jacqueline réussit à changer le statut du narrateur d'un témoin indésirable et surveillant gênant en complice et voleur qui ne prend pas en considération la conséquence de son fait :

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

Oui, ce que j'avais fait – entrer dans un appartement inconnu et prendre une valise qui ne m'appartenait pas, geste qui pour un autre aurait revêtu une certaine gravité – était pour moi sans conséquence⁸⁷².

Ainsi, le rôle de Majorque comme un lieu devient un élément central dans l'évolution de l'action romanesque à travers les déplacements des personnages. Par là, ce lieu s'accorde bien avec le propos du critique Henri Mitterrand :

Le lieu est apparemment inerte ; à la différence du personnage, qui se déplace de lieu en lieu en conservant son pouvoir d'intervention, et dont, et dont l'être, même lorsqu'il est absent, conserve sa place et son rôle dans la structure actancielle, le lieu n'a d'importance que s'il et lorsqu'il s'y passe quelque chose. Le lieu présuppose les personnages et l'action, non l'inverse⁸⁷³.

Cependant, le narrateur se perd dans la sensation du vide après la disparition de cette femme qui ne joue pas le rôle de fil d'Ariane. Celui-là se trouve confronté à son destin d'être seul à Paris, sans avoir la capacité de faire des projets pour l'avenir : « je ne me rappelle plus si je pensais à l'avenir, en ce temps-là. Je crois plutôt que je vivais au présent, avec de vagues projets de fuite, comme aujourd'hui, et l'espoir de les retrouver, Jacqueline et lui, tout à l'heure, au café Dante⁸⁷⁴ ». Car Jacqueline ne tiendra jamais sa promesse d'être réunis avec le narrateur à Majorque : « – À Majorque, nous serons tranquilles. Tu pourras écrire tes livres...⁸⁷⁵ ». Mais, le roman annonce déjà la naissance d'un écrivain lors de l'épisode londonien lorsque le narrateur avoue à Savoundra s'être inspiré de Blackpool Sunday⁸⁷⁶ pour le commencement de son roman. Le narrateur précise qu'il ne s'agit pas de leur histoire à Londres. C'est Savoundra qui le met sur une autre piste lorsqu'il lui révèle quelques détails sur le passé d'un rescapé et ajoute qu'« on aurait pu écrire un roman sur sa Rachman⁸⁷⁷ », lui conseillant de poser des questions à cet apatride angoissé. À ce moment-là « le scénariste de

⁸⁷² *Ibid.*, p. 68-69.

⁸⁷³ Henri Mitterrand, *Le Discours du roman*, op. cit., p. 195.

⁸⁷⁴ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 36.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁷⁶ Le Scénario de Savoundra intitulé : *Blackpool Sunday* se résume ainsi dans le roman : deux héros, une fille et un garçon de vingt ans erraient dans la banlieue de Londres. Ils fréquentaient le Lido au bord de la Serpentine et la plage de Blackpool au mois d'août. Ils étaient d'origine modeste et parlaient avec l'accent cockney. Puis ils quittaient l'Angleterre. On les retrouvait à Paris et ensuite dans l'île de la Méditerranée qui pouvait être Majorque et où ils vivaient enfin « la vraie vie », (p. 106-107). Peut-être ce scénario a-t-il un rapport avec ce qui concerne la vraie vie dans *Dans le café de la jeunesse perdue* qui pousse Jacqueline-Louki à se donner la mort.

⁸⁷⁷ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 115.

Blackpool Sunday s'éclipse pour céder la place, dans l'imaginaire du romancier naissant, à la figure de Rachman⁸⁷⁸ ».

À la fin, on dirait que *Du plus loin de l'oubli* est un roman qui se resserre autour d'un lieu. Celui-ci est configuré par l'île de Majorque qui pourrait refléter, par son anonymat, un désir d'atteindre « un paysage intérieur : no man's land, zone de transit où le narrateur cherche à fuir une vie grise et étouffante. Désir de fuite souvent entravé, car la fugue est une “ivresse sans avenir”, laissant au mieux les choses en suspens⁸⁷⁹ ». Le roman le démontre à la fin en fixant sur le rêve de départ : « Il est onze heures du soir, en août, et le train a ralenti en traversant les premières gares de la banlieue. Des quais déserts sous la lumière mauve du néon, là où l'on rêvait de départs pour Majorque et martingales autour du cinq neutre. Brunoy. Montgeron. Athis-Mons. Jacqueline est née par ici⁸⁸⁰ ».

Conclusion

Il est pertinent de dire que l'action apparaît prédéterminée par les lieux. Ainsi, seul l'espace romanesque qui s'organise à travers le langage permet au narrateur de se réaliser tant que l'écriture devient, dans un monde fluctuant, la seule chose tangible. Par et à travers l'écriture, le romancier se donne un espace stable à la mémoire visuelle des lieux qui subissent la déconstruction systématique. Modiano lui-même déclare dans son entretien avec Maryline Heck que : « l'écriture seule était un peu tangible, pouvait venir condenser des choses⁸⁸¹ ». Face à l'impression d'incertitude, l'écriture contribue à cristalliser une identité chez l'écrivain, ce qui sera notre troisième partie où nous allons traiter la quête identitaire au-delà de question des genres.

⁸⁷⁸ Michael Sheringham, « Le Londres de Modiano » : *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p.74.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁸⁰ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 164.

⁸⁸¹ Entretien avec Maryline Heck, in *Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 68.

Troisième Partie :

La quête identitaire se poursuit au-delà de

la frontière entre les genres

Chapitre I

La quête identitaire liée au projet autobiographique

1. Problématique : le texte autobiographique

Avant la parution d'*Un pedigree*, certains critiques mettent en relief les rapports entre l'écrivain, Modiano et ses personnages dans l'œuvre romanesque où l'intime détermine le rapport à l'écriture. Dans celle-ci, l'autobiographie se mêle à la fiction. De cet ensemble hétéroclite découle la difficulté de préciser les différences de registres et de situer les frontières entre les genres. Cet ensemble traduit peut-être la volonté de l'auteur de "noyer" le lecteur dans ses incertitudes. Ces doutes qu'il peut ainsi faire naître chez l'autre reflètent son propre questionnement, intarissable sur cette époque tragique et trouble dont il est un descendant, un héritier en quelque sorte.

Nous nous concentrerons sur deux questions : quelle est la place et quelle est la fonction du texte autobiographique dans l'œuvre de Modiano ?

On ne peut pas dans le cadre restreint de ce travail, envisager de traiter toutes les questions que soulève la lecture d'*Un pedigree*. L'objectif sera de retrouver et de rendre claires certaines composantes communes entre ce livre à caractère autobiographique et d'autres romans puis, déterminer par la suite le rôle attribué à ce roman qui se fonde sur le principe d'autotextualité.

1. 1 Vision modianesque

Patrick Modiano est un écrivain dont l'écriture échappe souvent à la classification malgré sa longue carrière littéraire. En 1968, il a écrit *La Place de l'étoile*, son premier roman et *L'Herbe des nuits* en 2012. La marque du titre est porteuse d'une profonde signification : l'écriture qui commence dans un cercle⁸⁸² pour s'achever sur l'horizon⁸⁸³, déclare d'emblée son évolution. Cette écriture dont la "petite musique" reste une spécificité fidèle, passe certainement par une évolution. Deux périodes d'inégales longueurs se signalent au sein de l'œuvre : « l'une, dominée par une esthétique expressionniste, marque les débuts du projet littéraire et comporte le triptyque de l'Occupation (*La place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture*) ; l'autre, dominée par la recherche d'une esthétique minimalist, inclut l'ensemble des romans et récits publiés depuis 1975⁸⁸⁴ ». On remarque que le bruissement du marronnier se change aussi en chuchotement d'herbes mouillées dans les nuits du temps reculé. Cet appel aux voix blanches fait partie de son univers romanesque comme la mission difficile du narrateur de *Chien de printemps* qui tente toujours de capter le silence selon le conseil de Jansen, personnage dont le narrateur veut écrire la biographie : capter le silence avec des mots même s'il exige qu'il se fonde dans le décor. Comment rendre le silence avec la sonorité des mots ? Le silence s'enracine dans le tissu narratif de l'œuvre modianesque à travers les longs passages blancs et dans les questions demeurant en suspens.

L'œuvre, dans *Un pedigree* et en dépit de ses bouffées poétiques légères évoque d'abord « le lion en bronze des jardins du Carrousel, puis la balance verte contre le mur de la terrasse du bord de l'eau. Ensuite, les faïences et la fraicheur du "Lavatory" sous la terrasse des Feuillants. Les jardiniers. Le bourdonnement du moteur de la tondeuse à gazon, un matin de soleil, sur une pelouse près du bassin vide. L'horloge aux aiguilles immobiles pour

⁸⁸² Les trois premiers romans de Modiano, *La Place de l'étoile* en 1968, *La Ronde de nuit* en 1969 et *Les Boulevards de ceinture* en 1972, forment un ensemble relativement homogène. Ces trois romans de jeunesse, ainsi que le scénario du film de Louis Malle, *Lacombe Lucien*, dont il a rédigé le scénario en 1973, ont pour cadre la même époque : celle des années noires de l'occupation allemande de la France, qui s'est étendue de 1940 à 1945.

⁸⁸³ Cf. L'horizon, ce terme chez Modiano, signifie à la fois l'ouverture vers un autre monde et le titre du roman éponyme *L'Horizon*, paru en 2010 chez Gallimard, un roman dans lequel les deux protagonistes réussissent à quitter Paris pour Berlin. Il a le même âge que Bosmans, l'un des deux personnages principaux, avec son amie Margaret.

⁸⁸⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 52.

l'éternité, porte sud palais⁸⁸⁵ » et « la voiture grise de Jacky Gérin, carrossée par Allemano, tourne du lac, lentement, pour l'éternité⁸⁸⁶ » s'enracine profondément dans le réel à cause du temps linéaire, historique connoté par la référence au décor réel, « se fige en simulacre de l'éternel retour⁸⁸⁷ ».

Les noms des lieux qu'*Un pedigree* évoque entretenant des rapports intimement liés à l'univers fictif, comme la Rotonde ou bien la porte d'Orléans qui renvoient souvent à l'univers du père⁸⁸⁸. Ces choses-là sont souvent montrées par le détour d'une langue réaliste, sobre. Et le retour au 15 quai Conti marque une histoire familiale sans paradis perdu : un adolescent toujours poussé par une angoisse de trouver des points fixes qui se dérobent et le laissent dans les dédales de la ville. Mais, les lieux gardent l'aspect autobiographique de celui qui « n'a rien à confesser⁸⁸⁹ ». Pourquoi donc avoir peur ? Quelle justification d'avoir honte ou d'éprouver un sentiment de culpabilité quand le narrateur n'aime pas l'existence insupportable qui lui est imposée ? « Et pourtant, ce n'était pas tout à fait cela, ma vie⁸⁹⁰ ». Il arrive que l'on n'ait pas les moyens de choisir un espace pour en faire un lieu de mémoire

⁸⁸⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 39.

⁸⁸⁶ Ibid., p. 84.

⁸⁸⁷ Bruno Tritsmans, « Aquarelles de mots, dérive et jeu chez Patrick Modiano », in *Poétique*, n°118, 4 Avril, 1999. p. 174.

⁸⁸⁸ La porte d'Orléans et le Café de la Rotonde renvoient toujours dans l'œuvre autobiographique ainsi que dans l'univers fictif de Modiano à l'histoire du père et aux souvenirs d'enfance durant lesquels le protagoniste modianesque souffre de l'ambiance d'enfermement vécu par son expérience d'internant. Ils évoquent une période de désordres et d'incertitude liée à une ambiance suffocante pour les protagonistes. Ces extraits empruntés à certains livres mettent en relief ce rapport entre les deux mondes : Dans *L'Éphéméride* : « Parfois mon père m'accompagnait le lundi matin à la Rotonde, porte d'Orléans. C'était là où m'attendait le car qui me ramenait au collège. Les gens qu'il rencontrait là lui parlaient à voix basse. Des forains, des hommes au teint rubicond de voyageurs de commerce, ou à l'allure chafouine des clercs de notaires provinciaux », (p. 22). On trouve dans *Fleurs de ruine* « Le car que j'avais pris à la Croix-de-Berny m'a déposé porte d'Orléans, devant le Café de la Rotonde qui occupait le bas de l'un des groupes d'immeubles de la périphérie. Les rares fois que nous avions un jour de sortie, il fallait se rassembler le lundi à sept heures du matin devant le Café de la Rotonde et atteindre le car qui nous ramènerait au collège », (p. 114) et à la page 115 on trouve aussi : « ce lundi 18 janvier 1960, je faisais le chemin inverse : du café de la Rotonde, si lugubre, les lundi matins d'hiver, quand nous rentrions au « trou » par Montrouge et Malakoff, j'ai pris le métro jusqu'à Saint-Germain-des-Prés ». Dans *Un cirque passe* : « Un blond d'une quarantaine d'années, aux cheveux très courts et aux joues creuses. Un après-midi, il m'avait adressé la parole dans l'un de ces tristes cafés du Carrefour de l'Odéon », (p. 131), *La Petite Bijou* met en évidence les mêmes connotations : « Je ne reconnaissais pas la porte d'Orléans où pourtant, jusqu'à seize ans, j'arrivais chaque fois que je venais à Paris. En ce temps-là le car que j'avais pris à Fossumbronne-la-Forêt s'arrêtait devant le café de la Rotonde », (p. 43) et « De nouveau, j'avais senti un poids qui m'empêchait de respirer à la perspective de me retrouver toute seule, cette nuit-là, porte d'Orléans », (P. 129). *Accident nocturne* évoque toujours le même climat : « J'essaie de retrouver les couleurs et l'atmosphère de cette saison où j'habitais près de la porte d'Orléans. Des couleurs grises et noires, une atmosphère qui me semble étouffante rétrospectivement, un automne et un hiver perpétuels. Etais-ce un hasard si j'avais échoué dans la zone où mon père m'avait donné un dernier rendez-vous ? », p. 36-37.

⁸⁸⁹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 45.

⁸⁹⁰ Ibid., p. 126.

partageable avec les autres : la prison où l'adolescent privé de famille semble s'enraciner, ou une chambre dont la fenêtre reste désespérément sombre pour l'apatride venu s'attarder et rêver devant l'appartement de son enfance. Et, cette lumière oubliée est un signe paradoxal d'existence et d'absence :

C'était le même sentiment que celui que vous éprouvez si vous contemplez longtemps une fenêtre éclairée : un sentiment à la fois de présence et d'absence. Derrière la vitre, la chambre est vide, mais quelqu'un a laissé la lampe allumée⁸⁹¹.

De cette façon, l'appartement du 15 quai Conti demeure un point de repère qui fait écho au vide irréparable des souvenirs douloureux pour le narrateur retournant toujours au lieu de l'enfance. Le profond sentiment de désolation s'accorde bien avec le vide de celui qui ne trouve que les couches successives du temps. Celles-ci sont la marque indélébile de la disparition de ce que le narrateur aime. Le 15 quai Conti suscite chaque fois une connotation différente pour l'auteur, tantôt liée à l'Occupation tantôt associée au visage horrible de la perte incarnée par le départ précoce de Rudy en 1957, cet alter égo du jeune écrivain. L'appartement renvoie souvent à l'époque noire, associée quand même à l'ombre du soleil couchant quand le bateau-mouche reflète ses couleurs sur les murs blancs. Les deux frères se précipitaient jadis pour éteindre la lumière de la chambre afin d'éprouver la joie de voir passer ce bateau-mouche. Ces bries de bonheur ainsi ressuscitées s'inscrivent au sein de la cruauté du réel. Le bonheur est en suspens dans l'imagination d'un narrateur qui se souvient de toutes les couches temporelles pour vivre ce qu'on appelle un présent éternel avec le spectre de celui qui est à l'origine de toute écriture.

Il est donc intéressant d'aborder l'œuvre selon les éléments récurrents. Ceux-ci permettent de mettre en évidence certaines étapes fondatrices par lesquelles passe l'écrivain. L'œuvre romanesque se présente comme une longue interrogation de son époque à travers l'expérience de l'écriture :

Chaque texte recense et examine aussi la légitimité des méthodes d'investigation du passé. Au centre de toutes ces questions, se trouve celle, essentielle, de la fusion et de la confusion de l'imaginaire et du réel dans la mémoire, dans la mémoire individuelle mais surtout dans la mémoire collective cristallisée par l'écriture⁸⁹².

⁸⁹¹ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 54.

⁸⁹² Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op.cit., p. 6.

C'est là que notre propos portant sur l'interrogation de l'œuvre romanesque en partant du texte autobiographique acquiert sa légitimité. Car, Modiano se rattache bien à la veine réaliste par ses références spatio-temporelles et par sa manière d'« incorporer dans une fiction traditionnelle, une écriture anecdotique et archivable, biographique et finalement autobiographique⁸⁹³ ». Cet appel au texte autobiographique semble une approche parmi tant d'autres convenables pour aborder l'œuvre romanesque. Modiano lui-même n'hésite pas à réitérer l'affirmation selon laquelle littérature et vie font, pour lui, partie d'un seul et même projet, et que, ses romans sont au moins partiellement autobiographiques et historiques. Son affirmation de très jeune romancier est catégorique dans ce sens : « je suis étranger à la littérature désincarnée⁸⁹⁴ ».

Chez Modiano, le romanesque n'est pas tout-à-fait loin du texte autobiographique. Il préfère les romans tels qu'ils ont été publiés. Selon lui, tous ses romans sont des espèces d'autobiographie. En répondant à une question concernant les frontières entre fiction et récit, il répond : « mes livres sont faits de bric et de broc autobiographique. Mais publier ces carnets... Je ne sais pas⁸⁹⁵ ». Bien que ses romans ne soient « jamais pleinement autobiographiques⁸⁹⁶ », *Un pedigree* éclaircit une grande partie de la genèse de l'œuvre romanesque chez lui à travers l'univers évoqué par le narrateur :

Drôles de gens. Drôle d'époque entre chien et loup. Et mes parents se rencontrent à cette époque-là, parmi ces gens qui leur ressemblent. Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard. Die Stadt ohne blick⁸⁹⁷. Mais je n'y peux rien, c'est le terreau – ou le fumier – d'où je suis issu⁸⁹⁸.

Bien qu'il soit partiel et fragmenté, l'univers romanesque de Modiano qu'*Un pedigree* évoque, constitue à la fois quête identitaire et enquête autour d'un passé lacunaire flou, plein de zones d'ombres. Néanmoins, le livre annonce la venue à l'écriture romanesque. Sa

⁸⁹³ Victoria Bridges, « Patrick Modiano : *Quartier perdu* », in Yale French Studies, supplement 1988, p. 261, cité par Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, *ibid.*, p. 7.

⁸⁹⁴ Entretien avec J. Montalbet, in *Les Nouvelles Littéraires*, *op.cit.*

⁸⁹⁵ Entretien avec François Busnel, in *Lire* mars 2010, p. 93.

⁸⁹⁶ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, coll. « Profil d'une œuvre ». *op. cit.*, p.14.

⁸⁹⁷ (La ville sans regard) est la traduction approximative des mots. Voir aussi le discours prononcé par Modiano à l'Académie suédoise lors de l'attribution du Prix Nobel de 2014 : « Dans le silence des rues et du black-out qui tombait en hivers vers cinq heures du soir et pendant lequel la moindre lumière aux fenêtre était interdite, cette ville semblait absente à elle-même – la ville « sans regard ». *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard

⁸⁹⁸ Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 19.

conclusion représente certainement son entrée dans une étape décisive. La création littéraire prend forme et trouve sa justification à travers l'acceptation de son premier livre.

Ce soir-là, je m'étais senti léger pour la première fois de ma vie. La menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années, me contraignant à être sans cesse sur le qui-vive, s'était dissipée dans l'air de Paris. J'avais pris le large avant que le ponton vermoulu ne s'écroule. Il était temps⁸⁹⁹.

Malgré le ton neutre de l'écriture, on peut voir comment se construit, en même temps, la personnalité de l'écrivain influencée par la dimension tragique de l'événement historique et la formation à travers l'expérience vécue dans un espace de silence et de solitude. Son expérience de l'écriture est donc considérée à la fois comme un moyen de se débarrasser d'un fardeau et une voie pour s'approprier une identité.

Avant de commencer notre analyse du rôle d'*Un pedigree* dans l'œuvre modianesque, il conviendra de savoir d'abord ce qu'est un texte autobiographique selon le point de vue de Modiano lui-même.

1. 2. Les frontières entre les genres chez Modiano

Avant de réfléchir au rôle du texte autobiographique dans l'œuvre de Modiano, il nous semble pertinent de poser cette question : où se situent les frontières à l'intérieur de l'œuvre romanesque ? Celle-ci se caractérise par une diversité flagrante. L'auteur entre en littérature par un roman de pure fiction, poussé aux confins de l'hallucination partagée avec son protagoniste, Schlemilovitch. Puis, il passe à des romans analysés ultérieurement par certains critiques comme des autofictions dans lesquelles l'écrivain mêlerait le réel à l'imaginaire. Modiano s'attarde longuement à écrire une œuvre dont l'auteur devient lui-même, d'emblée, l'enquêteur⁹⁰⁰. En 2005, avec la parution d'*Un pedigree*, l'auteur donne une autobiographie concise. Il avait déjà écrit un petit texte autobiographique *Éphéméride*; qu'il ne jugeait pas suffisant. Ce livre est considéré par Jacques Lecarme comme une « plaquette tout à fait

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰⁰ Cf. son ouvrage éponyme, *Dora Bruder*, paru en 1997, dans lequel Modiano tente de reconstituer le parcours de fugue de Dora Bruder, une enfant juive, une personne réelle qui mène une enfance de fugue à Paris sous l'occupation. À travers son parcours, Modiano essaie décrire sa biographie par le croisement des destins.

autobiographique, lacunaire et étoilée comme il se doit, où la voix du narrateur est indiscutablement celle de Patrick Modiano⁹⁰¹ ».

Nous nous demandons pourquoi ce besoin d'un texte autobiographique qui reprend des indications déjà connues du lecteur mais en systématisant et authentifiant leur présentation. *Un pedigree* est donc une œuvre considérée par un critique comme un roman familial, et par l'autre comme un texte autobiographique bien qu'il soit venu assez tard. Pour sa part, Claude Burgelin n'y voit qu'un « récit relativement succinct, gardant à l'autoportrait ainsi dessiné sa part d'ombre et de secret⁹⁰² ». Modiano lui-même n'est pas tout à fait catégorique sur la classification du livre. Sa réponse à une question concernant cet ouvrage n'élucide pas tout-à-fait l'ambiguïté liée aux frontières entre les genres. Il n'explique pas précisément son avis sur l'appartenance d'*Un pedigree*. Il se contente de souligner que cette œuvre n'est pas tout à fait un roman autobiographique :

On pouvait classer ce livre du côté des autobiographiques – c'est d'ailleurs ce que l'on a fait – mais j'ai toujours l'impression que ce livre se rattachait aux romans. En fait, la perspective de l'autobiographie m'a toujours perturbé. Dans *Un pedigree*, je ne racontais pas une vie, la mienne. Je parlais de choses qui m'avaient été imposées. Ce n'est pas la même perspective, vous comprenez. Je parlais de choses, qui m'avaient fait souffrir mais qui m'étaient étrangères, qui ne m'étaient pas intimes. Bien sûr il s'agissait de mes parents⁹⁰³.

Cette attitude de Modiano vis-à-vis de l'autobiographie nous ramène à une autre question concernant le genre : en quoi consiste alors son point de vue à l'égard du texte autobiographique ? On s'aperçoit immédiatement à travers sa réponse que, l'auteur a une réticence profonde à l'égard de ce qu'on appelle un texte autobiographique. Il met des nuances qui ont un rapport inséparable à l'intention de l'auteur lui-même. Pour lui, c'est la finalité du texte qui détermine la classification et l'appartenance au genre précis. Car, la finalité réside là : la connaissance de soi à travers l'analyse de son parcours de vie ou bien une partie d'une existence réelle : « il s'agit de se dire, de fonder le moi et le déroulement de son existence comme objets de connaissance, comme objets d'écriture⁹⁰⁴ ». C'est pour cette raison

⁹⁰¹ Jacques Lecarme, « 1968 : *La Place de l'étoile* », in *Premiers romans 1945-2003*, sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber, avec la participation de Miguel Aubouy, Tanguy Viel et Philippe Vilain, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 147.

⁹⁰² Claude Burgelin, « Modiano et ses “Je” », in *Autofiction*, Colloque de Cerisy (2008) sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 207.

⁹⁰³ Entretien Modiano avec François Busnel, in *Lire*, mars 2010, p. 91.

⁹⁰⁴ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Parsi, Armand Colin, 2007, p. 7.

que Modiano, pour *Un pedigree*, refuse cette appellation. Selon lui, ce livre ne relève absolument pas d'une telle démarche et l'objectif n'est pas d'essayer de se comprendre. L'auteur trouve d'ailleurs qu'il y a toujours quelque chose d'un peu sincère dans l'autobiographie. Ce ton qui la caractérise est toujours faux. On se met trop souvent en valeur ou bien, on oublie beaucoup de choses, ou on les cache. L'autobiographie lui paraît toujours bizarre. Il la trouve suspecte. On peut d'ailleurs, toujours selon lui, faire un pastiche des différentes formes d'autobiographie. Modiano déclare qu'il aime en lire, mais l'autobiographie comporte toujours une forme de mensonge :

Il y a là une sorte d'impudeur. On ment parfois par omission, ou en présentant les choses sous un angle qui n'est pas celui de la vérité mais de la trahison. Tout cela est un peu bizarre⁹⁰⁵.

En effet, « la question de la vérité constitue alors l'obstacle auquel risque de se heurter l'écrivain : sous la dictée de son moi intérieur, dans sa plongée vers le monde flou des souvenirs, il conviendra de trouver la juste tonalité, le registre pertinent, susceptible de rendre compte - parfois de rendre des comptes! - du parcours d'une vie⁹⁰⁶ ». Le refus de Modiano de considérer *Un pedigree* comme une autobiographie repose donc sur un raisonnement propre à lui : ces choses lui sont imposées par ses parents et elles sont presque comme des corps étrangers. Il a écrit ce livre pour se débarrasser de ces éléments étrangers, « exogènes », et non pour raconter sa vie : il considère ce texte comme un « récit de choses qui l'avaient fait souffrir tout en lui étant étrangères⁹⁰⁷ ». Selon ce qui a été dit, on comprend que la sincérité et la nostalgie sont deux conditions essentielles qui constituent l'écriture autobiographique pour lui. Par là, son œuvre se situe à mi-chemin entre exploration et invention de sa propre histoire. Ses romans questionnent ainsi celle dont il est issu l'histoire d'une civilisation et celle d'une famille unies dans une même faillite. Pour ainsi dire, son œuvre s'inscrit à la fois dans un univers biographique et mythique selon Bruno Blanckeman. Ainsi, il se débarrasse des contraintes des genres. Chez lui « la fiction déploie la biographie factuelle comme la biographie instruit la fiction⁹⁰⁸ ». Cette écriture se révèle nettement dans *Dora Bruder* où la fiction possède également la force du réel qui accorde à l'œuvre une dimension autobiographique par le biais d'une fiction qui appartient à la littérature du génocide. Face à

⁹⁰⁵ Entretien Modiano avec François Busnel, in *Lire, op. cit.*, p. 91.

⁹⁰⁶ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰⁷ Entretien Modiano avec François Busnel, in *Lire, op. cit.*, p. 91.

⁹⁰⁸ Dominique Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Thèque », 2004, p. 26.

l'anéantissement du peuple juif, les écrivains de la deuxième génération seront très proches de leur autobiographie lorsqu'ils restitueront soit un parcours de vie réelle, soit une biographie imaginée comme dans *Voyage de noces*. Car, « en recherchant un autre, le narrateur recherche également une partie de lui-même⁹⁰⁹ ». Toute tentative pour restituer la biographie des disparus ou bien de ceux qui sont hantés par le spectre des morts dans les camps d'extermination reflète le vide profond des écrivains juifs d'après Auschwitz de ceux qui ne parviennent à écrire leur autobiographie qu'à travers celle des autres.

2. Autobiographie : un cadre théorique

Comme nous l'avons déjà signalé, l'œuvre de Patrick Modiano est placée au carrefour de genres différents. Chez lui, les limites entre autobiographie, autofiction et fiction s'avèrent fluctuantes. Mais, *Un pedigree*, comme texte ouvert aux caractères autobiographiques, remplit au moins formellement les conditions de l'autobiographie.

2. 1. *Un pedigree* et les limites du texte autobiographique

Au cours des années soixante-dix, la réflexion sur l'autobiographie a été enrichie par les travaux de certains critiques littéraires sur la théorie du genre. Jean Starobinski analyse en toute clarté les fondements du texte autobiographique dans son article: « Le style de l'autobiographie ». Il suggère une première définition : il s'agit « de la biographie d'une personne faite par elle-même⁹¹⁰ ». Sa définition détermine le caractère propre de la tâche et fixe les conditions générales de l'écriture autobiographique. Pour obtenir ce genre, d'après la définition, il faut absolument réunir trois éléments : une identité pour le narrateur et le héros de la narration, un texte en majorité narratif et non descriptif et la notion de parcours ou de tracé d'une vie.

⁹⁰⁹ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, op. cit., p. 118.

⁹¹⁰ Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257.

Selon lui, dès que le texte remplit ces trois conditions, l'autobiographe paraît libre de réduire son récit à une page ou de l'étaler sur plusieurs volumes ; « il est libre de “contaminer”» le récit de sa vie par celui d'événements dont il a été le témoin distant⁹¹¹ ». Mais pour lui, les conditions ne fournissent qu'un cadre assez large à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de styles particuliers. Ainsi, Jean Starobinski essaie d'éviter de parler d'un seul style ou d'une seule forme générique. Il est pertinent, selon son point de vue, de parler d'un style comme la forme d'une

façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et “relationnel”, lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendu, etc⁹¹².

Jean Starobinski indique que dans la mesure où l'autobiographie est un texte autoréférentiel, c'est donc le style autour duquel s'organise la problématique du genre : « cette autoréférence actuelle peut apparaître comme un obstacle à la saisie fidèle et à la reproduction exacte des événements révolus⁹¹³ ». Les critiques, selon lui, considèrent souvent – sans égard à la matérialité des faits racontés – que la perfection du style rend suspect le contenu du récit, et fait écran à la vérité du passé et au présent de la situation narrative. D'autre part, et toujours selon lui, l'autobiographe à travers la fonction du style, devient libre d'insérer une certaine invention romanesque : « non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la “forme autobiographique” peut revêtir l'invention romanesque la plus libre⁹¹⁴ ».

Selon cette optique, il est donc permis de situer certains livres de Modiano dans cet espace autobiographique notamment ceux dans lesquels l'instance narrative peut référer à l'identité réelle de « Patrick Modiano, en particulier là, semble-t-il, où son nom propre apparaît dans *Livret de famille*, *De si braves garçons*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine* et *Un pedigree*⁹¹⁵ ». C'est ici précisément qu'*Un pedigree* va de pair avec les critères formels que Philippe Lejeune développe dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique*⁹¹⁶. Sans s'immiscer

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 257.

⁹¹² *Ibid.*, p. 257.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 258.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁹¹⁵ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 119-120.

⁹¹⁶ Voir l'ouvrage de Thierry Laurent : *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, *op. cit.*, p. 20. Dans sa première phrase et selon l'analyse – aujourd'hui classique – de Philippe Lejeune, la différence entre un roman et une autobiographie véritable est que celle-ci se définit par l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du

dans le débat théorique autour du genre, on tente, par un souci de clarté, de rappeler brièvement en quoi consiste le pacte autobiographique selon la définition du genre :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁹¹⁷.

La définition de Philippe Lejeune met en relief les éléments essentiels sur lesquels se fonde le pacte autobiographique. Il faut donc un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale et sociale pour faire une autobiographie qui assume une narration rétrospective de sa vie. Cette exigence du « réel » établit une distinction subtile entre l'autobiographie et le roman autobiographique. Ce cas est bien envisagé par Lejeune qui souligne qu'il ne faut pas confondre le pseudonyme ainsi défini comme nom d'auteur avec le nom accordé à une personne fictive à l'intérieur du livre, même si cette personne a un statut de narrateur et assume la totalité de l'énonciation du texte. Car, toujours selon Lejeune⁹¹⁸, cette personne est elle-même désignée comme fictive par le simple fait qu'elle n'est pas en mesure d'écrire le livre donné par l'auteur. Bien qu'il soit difficile de distinguer chez Modiano les éléments autobiographiques des romanesques, notre écrivain se dévoile souvent en sa qualité d'« (écrivain qui travaille (sur) le noyau intime de sa personnalité⁹¹⁹ ». Si nous revenons à la définition de Philippe Lejeune, mentionnée plus haut, nous constatons que le « je » à l'intérieur du texte renvoie toujours dans l'autobiographie à une référentialité qui s'applique intégralement à *Un pedigree* :

Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses mais toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature⁹²⁰.

Toute écriture autobiographique engage l'écrivain à dire la vérité par un souci de sincérité. C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie, une partie ou bien un aspect de sa vie dans un esprit de vérité. Philippe Lejeune y considère le nom propre comme le sujet le plus important de l'autobiographie. Il témoigne de l'existence d'une personne-

personnage principal, ainsi que par l'existence dans le texte – ou en marge du texte – d'un « pacte autobiographique », c'est-à-dire un contrat de lecture passé entre l'autobiographe et son lecteur.

⁹¹⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹⁹ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *op. cit.*, p. 101.

⁹²⁰ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, *op. cit.*, p.18.

réfèrent devenue narrateur et personnage textuels exigée par le genre. Dans *Un pedigree*, l'identité du narrateur, personnage principal se trouve facilement identifiable avec l'emploi du « *je* » qu'exige l'autobiographie. Par là, *Un pedigree* a été considéré comme véritablement autobiographique, ce texte évoquant rétrospectivement ce que Bruno Blanckeman considère comme « récit de jeunesse⁹²¹ ».

On tente maintenant d'étudier la structuration narrative de cet ouvrage qui révèlera son appartenance générique. Bien que Modiano ne soit pas tout-à-fait d'accord sur le principe d'une écriture strictement autobiographique, l'organisation du livre nous permet de dégager ses traits spécifiques. Ce roman se compose de cinq chapitres de longueurs inégales : le chapitre premier s'étend sur une période indéterminée, celle qui précède sa naissance. L'incipit coïncide avec la naissance de l'écrivain : « Je suis né le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt⁹²² » et le narrateur évoque la période pré-natale à travers l'allusion faite au grand-père du côté maternel. Celui-ci « était ouvrier puis aide-géomètre. Son grand-père maternel, Louis Bogaerts, docker⁹²³ ». Certes, l'indication spatio-temporelle permet au narrateur d'établir un contrat de lecture qui renvoie toujours à une autoréférentialité. Le deuxième chapitre s'étend de la page trente-et-une à la page soixante-cinq. Il recouvre un temps historique qui va de la naissance du narrateur-écrivain, en 1945, au mois d'août 1960. L'année 1957 constitue l'une des périodes marquant le futur romancier : une ambiance de solitude profonde enveloppe son existence : « à part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur⁹²⁴ ». Le troisième chapitre s'étend de la page soixante-six à la page quatre-vingt-quatre. Il recouvre l'espace du temps réel de septembre de 1960 à la fin de l'été de 1962. Le narrateur y évoque les lieux familiers de son univers romanesque comme le collège Saint-Joseph de Thônes en Haute-Savoie. De même la description d'Annecy qui « redevenait une ville de province⁹²⁵ » rappelle d'une certaine façon la ville qui a perdu son charme dans *Villa triste* : « la ville a perdu son vernis cosmopolite et estival. Elle s'est rétrécie aux dimensions d'un chef-lieu de département. Une petite ville tapie au fond de la province française⁹²⁶ ». Le quatrième chapitre s'étend de la page quatre-vingt

⁹²¹ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *op. cit.*, p. 101.

⁹²² Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 7.

⁹²³ *Ibid.*, p. 7.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁹²⁶ Patrick Modiano, *Villa triste*, *op.cit.*, p. 10.

cinq à la page quatre-vingt-dix-huit, c'est-à-dire recouvre un temps réel de l'automne à Noël de l'an mille neuf cent soixante-deux. Le dernier chapitre recouvre le récit de la page quatre-vingt-dix-neuf à la page cent vingt-sept. Il recouvre l'espace de cinq ans, c'est-à-dire de 1963 au printemps de l'an 1967 où se situe la seconde naissance à l'écriture. À la fin, le romancier reçoit la nouvelle de l'acceptation de la publication de son premier roman. Il s'agit là d'une marque décisive associée à la légèreté ressentie par l'auteur :

Le printemps de 1967. Les pelouses de la Cité universitaire. Le parc Montsouris. A midi, les ouvriers de la Snecma fréquentaient le café, au bas de l'immeuble. La place des Peupliers, l'après-midi de juin où j'ai appris qu'ils acceptaient mon premier livre⁹²⁷.

Dans chaque chapitre, le narrateur évoque rétrospectivement une partie de son passé selon une structure linéaire. Ainsi, il organise chronologiquement le récit de sa jeunesse, ce qui le conduit à pratiquer une écriture rétrospective : « celle-ci, tout en permettant par le biais de flash-back, d'arriver aux différentes couches temporelles, explicite le temps historique, sa durée⁹²⁸ ». À défaut d'autres repères, la déclaration du narrateur qui tente de suivre l'ordre chronologique témoigne d'une part de la volonté de mettre en valeur une distance entretenue avec ce qu'il va raconter et d'autre part de témoigner de l'attachement de Modiano au temps réel en faisant appel à la mémoire factuelle. Celle-ci est représentée par les traces du passé qui sont incarnées par les documents dont le narrateur dispose : « j'ai gardé son loonboek de l'année 1913, où il notait tous les navires qu'il déchargeait : le Michigan, l'Élisabethville, le Santa Anna...⁹²⁹ ». Les actualités sont aussi considérées comme une source de souvenir pour le narrateur : « À Pâques, j'étais tombé sur un article d'un magazine concernant Jean Normand et l'affaire Ben Barka. L'article était intitulé : qu'attend-on pour interroger cet homme ?⁹³⁰ ». Il en est de même pour certaines lettres écrites par différentes personnes; comme celles de l'abbé Pachaud qui officie à Saint-Germain-des Prés : « lundi 18 juillet. J'imagine que tu dois bâtir des châteaux forts sur la plage...quand la mer monte il n'y a plus qu'à déguerpir en vitesse⁹³¹ » Puis, il y a l'échange de lettres entre le narrateur et son père

⁹²⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p. 126.

⁹²⁸ Katarzyna Thiel-Janczuk, « Les biographies imaginaires de Patrick Modiano : entre mythe et histoire », in *Patrick Modiano*, Études de la langue et littérature françaises publiées sous la direction de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans et Paul Pelckmans, Amsterdam-New York, NY, Édition Rodopi, 2007, p. 132.

⁹²⁹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 8.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 37.

comme celle-ci «ALBERT RODOLPHE MODIANO, 15 QUAI DE CONTI, Paris VI^e, le 3 août 1966. Cher Patrick, dans le cas où tu déciderais d'agir selon ton bon plaisir et de passer outre mes décisions, la situation serait la suivante : tu as 21 ans, tu es donc majeur, je ne suis plus responsable de toi⁹³² ». Il y a aussi celles que le narrateur a écrites à son père et parmi celles-ci, une lettre qu'il regrette de lui avoir adressée à cause du style qui marque rupture et distance à son égard :

Paris le 4 août 1966. Cher Monsieur, vous savez qu'au siècle dernier, les “sergents recruteurs” saoulaient leurs victimes et leur faisaient signer leur engagement. La précipitation avec laquelle vous vouliez me traiter à la caserne de Reuilly me rappelait ce procédé. Le service militaire vous offre une excellente occasion de vous débarrasser de moi⁹³³.

En effet, toutes ces indications montrent que le narrateur d'*Un pedigree* attache une grande importance à l'aspect documentaire du récit créé par la fonction factuelle de la mémoire. Cette caractéristique s'oppose au récit rythmé par « la fonction imaginative de la mémoire⁹³⁴ », qui caractérise l'œuvre romanesque. Modiano dans ce livre, choisit d'éviter la fiction, de sorte que la narration perd beaucoup de sa musique et de son charme car l'auteur désire « rester fidèle à la phrase sèche⁹³⁵ ». Ainsi, les lacunes sont accentuées par le silence et les questions qui demeurent sans réponses. Par ailleurs, les souvenirs ne viennent que par bribes. Il en découle que le projet autobiographique de Modiano s'inscrit dans un cadre fragmentaire puisqu'il est lié à une forme de mémoire écliptique : « il ne m'en reste aujourd'hui à la mémoire que de brèves séquences⁹³⁶ ». Pour ainsi dire et si l'on nie l'existence d'un projet autobiographique traditionnel chez l'auteur, il est pertinent donc d'accepter les limites qu'*Un pedigree* représente comme : « de menus événements[qui] se succèdent et glissent sur vous sans y laisser beaucoup de traces. Vous avez l'impression de ne pas pourvoir vivre encore votre vraie vie, et d'être un passager clandestin. De cette vie en fraude, quelques bribes me reviennent⁹³⁷ ». Cet appel à la fragmentation s'accorde bien en principe avec l'unité problématique de l'œuvre qui rompt sciemment avec tout projet totalisant.

⁹³² *Ibid.*, p. 121.

⁹³³ *Ibid.*, p. 123.

⁹³⁴ Katarzyna Thiel-Janczuk, « Les biographies imaginaires de Patrick Modiano : entre mythe et histoire », *op. cité.*, p. 133.

⁹³⁵ Dominique Viart, Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evard, *La Littérature française au présent, Héritage, Modernité, Mutation*, Paris, Bordas, 2008, P. 191.

⁹³⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 109.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 113-114.

Par là, une analogie se signalerait entre *Un pedigree* et *Dora Bruder* qui ressort « du non-fictif, hérite de certains schémas narratifs et d'une esthétique de l'incertain propre à la fiction romanesque⁹³⁸ ». Cet appel à l'incertitude modianesque s'affirme encore dans ce texte autobiographique par le biais de l'utilisation des verbes comme « “je suppose” ou “j'imagine” ou bien encore “j'apprendrai plus tard”⁹³⁹ ». L'absence d'affirmation entretient l'ambiance d'incertitude qui caractérise *Un pedigree*, dans lequel le narrateur signale n'avoir rien à “confesser” ni à “élucider” et n’“éprouver” aucun “goût pour l'introspection”. Ainsi, le texte autobiographique chez Modiano n'éclaircit pas ce qui est énigmatique dans son univers romanesque, mais tend bien au contraire à l'appuyer. Il l'affirme par le fait que le protagoniste se contente de raconter ce qu'il a reçu. Celui qui raconte maintenant ne recompose pas le moi qu'il était auparavant. Ainsi, tout ce que le narrateur raconte, « est désormais si lointain⁹⁴⁰ ». On ne trouve pas que « le passé et le présent s'inscrivent dans la continuité⁹⁴¹ », dans l'intervalle entre les deux époques. Le narrateur veut passer vite les circonstances où le passé se fait si lourd ; aucune nostalgie ne le retient à s'attarder sur une vie qu'il ne veut pas être la sienne. Il serait peut-être permis de dire que la fonction de cet ouvrage dans le texte fictif consiste à faire perdurer l'énigme et l'ambiguïté. Comme si toute l'ambiguïté tenait dans l'insuffisance d'énonciation du protagoniste qui se contente de relater des faits lointains sans commentaire. Ainsi, les personnages sont des êtres évoqués éphémèrement. La narration sobre se contente du strict minimum, ne fournit pas aux lecteurs les informations que détient le narrateur adulte qui écrit le livre, comme s'il n'y avait aucune rencontre possible entre le narrateur expérimenté et l'être qu'il fut. Le livre s'inscrit dans un esprit distant. Car Patrick Modiano, en 2005, est un écrivain expérimenté. Il a déjà écrit la majeure partie de son œuvre : la trilogie de l'Occupation le roman-enquête *Dora Bruder* en 1997 et *Accident nocturne* paru en 2003 où le romancier donne à son narrateur un nouveau statut. L'écrivain d'*Un pedigree*, présente son autobiographie sous la forme d'un “curriculum vitae” : « j'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire⁹⁴² ». L'absence de toute auto-analyse caractérise le livre car le narrateur pose des questions plutôt qu'il n'apporte des réponses dans sa volonté affirmée, semble-t-il, de dire le vrai en maintenant à distance

⁹³⁸ Joël Dubosclard, *Patrick Modiano : Dora Bruder*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », collection créée par Georges Décote, 2006, p 43.

⁹³⁹ Ces citations sont respectivement emprunées à *Un pedigree*, p. 28, 31, 43.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁴¹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op.cit., p. 23.

⁹⁴² Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 45.

tout ancrage, simple témoin de nues vérités... À la manière d'un détective, le narrateur ne cherche que des faits. En fin de compte, le contenu du livre nous invite à l'étudier sous les rapports qu'il entretient avec l'univers fictif de l'écrivain.

on peut deviner, en dépit de la mise à distance qui caractérise le livre, l'univers qui a marqué le futur écrivain, à travers l'ambiance dans laquelle le narrateur vit. Une lecture approfondie mettrait en évidence une indéniable unité dans la création de Modiano. Ainsi, certains éléments établissent une complicité sans défaillance aucune entre l'œuvre autobiographique et l'univers fictif. En dépit de l'écart temporel, Bruno Blanckeman souligne que l'écrivain-narrateur d'*Un pedigree* « ne cesse de retrouver celui qu'il fut dans sa jeunesse, à chaque coin de rue comme à chaque angle de chapitre⁹⁴³ ». Si Bruno Blanckeman, dans son article « Droit de cité », constate que Montmartre constitue « l'un des points les plus élevés, où l'on devient aérien à force de grimper le Mont⁹⁴⁴ », on considérerait *Un pedigree* comme une œuvre dominante, par le biais de ses interférences avec l'univers fictif comme on tentera de les voir même partiellement dans ce propos. Car, un tel projet mérite d'être traité en détail : ce livre se prête à une lecture croisée avec l'ensemble des livres précédents.

2. 2. *Un pedigree* : un signe de rupture avec une époque

De nombreuses études sont consacrées à la question du genre chez Modiano, dans une tentative de mieux saisir les tenants et les aboutissants de l'œuvre. Certains critiques situent ses romans au croisement de genres littéraires variés. Colin Nettelbeck et Penelope Hueston, dans *Pièces d'identité*, considèrent son écriture comme une démarche systématique de décomposition de « toute une série de genres littéraires⁹⁴⁵ ». De même, Jurate. D. Kaminskas, qui développe une étude consacrée à l'analyse de la problématique du genre dans *Voyage de noces*, « constate également la coexistence à l'intérieur du récit de plusieurs genres, dont le roman psychologique, la biographie, l'autoportrait et le roman policier⁹⁴⁶ ». Selon elle, l'hésitation générique dans *Voyage de noces* entre les formes traditionnelles et une nouvelle

⁹⁴³ Bruno Blanckeman, « Droit de cité », *op. cit.*, p. 164.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁴⁵ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁴⁶ J. D. Kaminskas, « Quête/fuite à la recherche du genre : « *Voyage de noces* » de Patrick Modiano », in *The French Review*, USA, Vol. 66, n°6, may 1993, p. 933.

forme possible, répond aux genèses du roman post-moderne et aboutit à l'émergence de formes d'écriture inconstantes et lacunaires. On peut penser à l'ouvrage de Thierry Laurent et également à plusieurs articles qui abordent « l'aspect autobiographique de l'œuvre⁹⁴⁷ ». Cependant, rares sont les articles qui mettent en relief les rapports particuliers qui lient *Un pedigree* à l'ensemble de la création romanesque⁹⁴⁸.

Nous nous proposons donc de dégager certains éléments fondateurs de l'œuvre. C'est cet aspect récurrent qui nous porte à tenter de délimiter les points où *Un pedigree* croise même partiellement l'imaginaire chez Modiano. Ainsi, le livre établit un rapport entre les deux univers : fictif et réel de sorte que ce roman acquiert le statut de carrefour au sein de l'œuvre. L'étude de Bruno Blanckeman souligne que Modiano, dès la publication de *Livret de famille* en 1977, réunit les lignes de sens d'une œuvre qui essaie de s'accomplir par approfondissement. Chaque livre, en dépit du degré de modélisation romanesque, s'apparente à un récit de soi, alors même que seuls deux d'entre-eux affichent un caractère ouvertement autobiographique : *Livret de famille* en 1978 et *Un pedigree* en 2005.

Dans ces récits, un sujet tente de s'appréhender, nouant une relation douloureuse au passé qui menace son intégrité et celle, génériquement indécise, du livre. Cette indécision retiendra ici mon attention. Comment le défaut d'autobiographie devient la condition de possibilité d'une parole autobiographique ; comment, hésitant entre la forme hyperlittéraire du roman d'expérimentation (*La Place de l'étoile*) et celle hypolittéraire du récit d'investigation historique (*Dora Bruder*), l'écrivain travaille sur le noyau intime de sa personnalité⁹⁴⁹.

Nous essayons de reconsidérer les lois qui régissent ce roman qui se présente sous la forme d'une rupture dans le parcours de l'écrivain :

Il n'y a pas, dans un parcours d'un écrivain, un rupture plus forte que celle qui s'opère entre *Accident nocturne* (2003) et *Un pedigree* (2004). Le premier récit baigne dans les halos du flou onirique et les limbes de la folie même, le second est le plus dur, le plus sec, le plus distancié des constats autobiographiques, pour prendre congé de parents sans excuses⁹⁵⁰.

Un pedigree incarne pour Jacques Lecarme la rupture la plus radicale dans l'œuvre de

⁹⁴⁷ Scott Lee, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », *op. cit.*, p.143.

⁹⁴⁸ Voir cette étude qui met en évidence la rupture dans deux œuvres modianesques : Jacques Lecarme, «Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », in *Lectures de Modiano*, *op. cit.*, p. 19-45. Voir aussi dans le même ouvrage, *Lectures de Modiano*, une étude très intéressante sur *Un pedigree* et l'univers fictif de Modiano écrite par Stéphane Chaudier, « Modiano belge », p. 63-86.

⁹⁴⁹ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *op. cit.*, p. 101.

⁹⁵⁰ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 42.

Modiano à travers le geste du narrateur à l'égard des parents. Le roman marque aussi au niveau de l'agencement du récit autobiographique, une rupture. On connaît les sources de cette écriture sobre, grise, pleine de marges de silence dans lesquelles le roman puise ses sources. Toutes les motivations de l'écriture révéleraient peut-être le besoin urgent qui porte le narrateur à raconter des faits déjà évoqués dans ses romans : « l'acte d'écriture n'est jamais gratuit et ne procède pas du seul désir de raconter une histoire⁹⁵¹ ». À quoi sert qu'*Un pedigree* nous invite à reconsiderer cet ajout venant du récit autobiographie bien qu'il n'élucide pas un parcours de vie selon l'écrivain ? « Patrick Modiano s'est enfin décidé à écrire son histoire à la première personne, sans tricher sur sa date de naissance ni s'abriter derrière la fiction. Une étape décisive pour un homme qui n'a cessé de s'interroger sur son identité⁹⁵² ». Dans *Un pedigree*, le « je » du narrateur renvoie toujours à l'identité qui se définit selon Lejeune à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

Quand Modiano entend utiliser le Je-moi-Patrick Modiano, il le fait clairement dans les récits (*Livret de famille*, *Dora Bruder*, *Éphéméride*) qu'il ne sous-titre pas romans, et qui, de ce fait, deviennent autobiographiques⁹⁵³.

Ce qui compte davantage pour nous dans *Un pedigree* est la possibilité de préciser la filiation à la fiction modianesque dans sa complexité. Cet univers romanesque se présente comme période de haute turbulence qui provoque souvent des rencontres hasardeuses et pousse le narrateur à ne jamais se sentir un fils légitime et encore moins un héritier. Noms de lieux, noms d'amis suspects dont l'histoire est sulfureuse, de gens de passage, acteurs, actrices, homosexuels, apatrides : tel est l'univers modianesque que nous avons connu à travers ses livres qui s'étendent sur trente-sept ans⁹⁵⁴. Les proches que la mort emporte, et leurs souvenirs demeurent pour l'éternité. Des visages émergent de l'oubli à travers l'écriture autobiographique grâce à laquelle le narrateur se libère d'un fardeau qui pèse sur lui. Ainsi, il voudrait se débarrasser des dernières traces d'une époque obscure avec tous ses comparses. S'il évoque cet univers, c'est pour conjurer ce passé maléfique. Une rupture définitive se signale avec un père fantomatique, avec une mère dont la beauté du visage cache un cœur

⁹⁵¹ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op., cit. p. 220.

⁹⁵² Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, op. cit., p. 253.

⁹⁵³ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », op. cit., p. 49.

⁹⁵⁴ Modiano écrit son premier roman, *La Place de l'étoile* en 1968, et la parution d'*Un pedigree* en 2005.

sans tendresse. De cette façon, Stéphane Chaudier constate que l'évocation du chien justifie le titre *Un pedigree* qui laisse deviner que « le narrateur lui aussi aurait songé au suicide⁹⁵⁵ ». Car le véritable pathétique est proche d'une forme d'humour poignant. Si le chien dans *Un pedigree*⁹⁵⁶ se suicide le narrateur évoque ces « drôles de gens. Drôles d'époques un monde entre chien et loup⁹⁵⁷ ». Une enfance sans paradis que le romancier évoque, des souvenirs amers qui demeurent témoins éternels d'un temps ingrat. Le narrateur fixe le mal pour le conjurer, ne l'éprouve pas la moindre nostalgie pour une ambiance suffocante, faite de solitude, d'isolement et d'exil avec un seul désir de manifester peut-être : c'est appréhender ce passé ambigu et tenter de saisir la fatalité de ce qui se passe.

Pour ce qui précède, nous considérons ce roman comme un embryon où se confondent fiction et réel. Qui précède l'autre l'autobiographie ou la fiction ? Une autre modalité réunit les deux facettes de l'œuvre de Modiano fictive et réelle, contiguës dans la matrice de son écriture :

Se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence⁹⁵⁸.

Ainsi, on pourrait peut-être justifier la rencontre entre le noyau intime de la personnalité de l'auteur avec l'histoire collective qui le pousse à ne pas se contenter de ses propres histoires. Il tente toujours de les intégrer dans le tissu de l'histoire des déportés. Car, le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question elle fait question. Le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu. Si dès ses premières lignes, le livre nous met face au texte autobiographique assez tard venu, dont « l'auteur est déjà sexagénaire⁹⁵⁹ », ce retard joue un rôle révélateur et lie le récit aux

⁹⁵⁵ Stéphane Chaudier, « Modiano belge », in *Lectures de Modiano*, op. cit., p. 68.

⁹⁵⁶ Cf. *Un pedigree* dans lequel le narrateur évoque une anecdote d'un chien est offert à sa mère par son fiancé « c'était une jolie fille au cœur sec. Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s'occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s'était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui » (U, 9). En somme, cette situation reflète aussi la condamnation implicite des parents qui sont responsables d'une certaine manière de la mort de Rudy, frère du romancier à l'âge de dix ans. Cette mort influence profondément le futur romancier.

⁹⁵⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 19.

⁹⁵⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953] suivi de *Nouveaux essais critiques*, [1972], Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 2004. p. 16.

⁹⁵⁹ Claude Burgelin, « Modiano et ses "Je" », op. cit., p. 207.

romans précédents. Ce roman marque une évolution au regard du narrateur à l'égard de ses parents en comparaison avec *Livret de famille*. Ceux-ci y apparaissaient prisonniers de l'histoire et éveillaient, pour cette raison, sa sympathie. En revanche, dans *Un pedigree*, le rapport des parents à leur époque devient beaucoup plus trouble. Tout autant que victimes, ils ressemblent aux comparses, démunis de tous moyens de défense, vulnérables, dans une époque suspecte dont ils partagent sinon l'ignominie, du moins l'ambiguïté. Selon cette optique, « ils ne projettent aucune lumière héroïque, aucun élan de tendresse ; la pitié qu'ils suscitent, chez le narrateur comme chez le lecteur, est intermittente ; elle se mêle à un léger sentiment de dégoût⁹⁶⁰ »

⁹⁶⁰ Stéphane Chaudier, « Modiano belge », *op. cit.*, p. 75.

3. *Un pedigree*, une lecture croisée

Un pedigree marque une rupture définitive qui porte Lecarme à qualifier le livre comme le récit « le plus dur, le plus sec le plus distancié⁹⁶¹ » dans l'œuvre modianesque. Ce récit pourrait également être situé au sein de l'œuvre comme un carrefour aussi riche dans sa signification. Il révèle cette dimension, si l'on part de la confirmation d'Iori Lotman que chaque répétition dans un texte artistique est « capable de transmettre un contenu⁹⁶² ». Nous l'avons signalé au début de notre propos, le livre forme un micro-cosmos de l'imaginaire de l'écrivain. Cette particularité du récit nous permettrait de l'examiner à la lumière de « la circularité qui caractérise l'œuvre de Modiano⁹⁶³ », à travers une autotextualité qui forme le cœur du livre. Car la « répétition autotextuelle travaille doublement⁹⁶⁴ ». Les textes modianesques recouvrent dans ce récit les traces laissées dans un produit final par ce que Jean Bellemin-Noël⁹⁶⁵ appelle l'avant-texte. L'autotextualité génétique, le retour dans une œuvre achevée, des éléments d'un autre texte publié par Modiano lui-même, jouent un rôle considérable dans le livre. L'autotextualité constitue le principe de la création du livre. On est en droit de dire que la rupture porterait peut-être sur la légitimité de l'époque et non pas sur l'univers imaginaire du romancier. Ce récit évoquerait un monde à la dérive, chaotique, plein d'incertitudes en filigrane dans l'histoire des parents déracinés. Comme nous l'avons signalé, textuellement, le livre travaille doublement les échos avec certains de ses romans. En effet, Modiano montre dans un entretien que le livre comporte tous les livres précédents. Le verbe «comporter» témoigne du principe de répétition des événements autour desquels s'organise l'univers romanesque :

Il existe, en effet, une vingtaine de cahiers. Mais il faudrait... Ce serait... J'ai tiré cent vingt pages de ces cahiers pour *Un pedigree*. Faut-il publier le reste? Je ne sais vraiment pas. Ce serait bizarre⁹⁶⁶.

⁹⁶¹ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 42.

⁹⁶² Iori Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 164.

⁹⁶³ Alan Morris, *Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁶⁴ Claire Guizard, *Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 362.

⁹⁶⁵ Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, cité par Claire Guizard *Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, *Ibid.*, p. 362.

⁹⁶⁶ Entretien Modiano avec François Busnel, in *Lire*, *op.cit.*, p. 91.

Il nous apparaît que le livre était dans un état d'hibernation, de gestation virtuelle : sa naissance n'est pas fortuite. Ainsi, son importance tient au lieu capital qu'il occupe dans l'univers de Modiano afin de confirmer un sens. Il semble que ce soit le processus autotextuel qui donne naissance à *Un pedigree*. On se demande ce qu'il en reste si l'on ramène les faits racontés à leur origine. La réponse serait simple : il n'en resterait rien. Une lecture croisée de l'œuvre montre que l'ensemble forme une structure circulaire dont chaque roman fait partie. Ce système d'emboîtement est révélé nettement par l'écrivain lui-même qui répète qu'il a l'impression d'écrire le même livre⁹⁶⁷. Car, la quête identitaire et la figure paternelle constituent les thèmes principaux de l'œuvre. Selon Roland Barthes, « tout récit est mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié)⁹⁶⁸ ». Cet appel à la mise en scène du père nous ramène à un thème central dans *Les Boulevards de ceinture* ; le discours narratif s'y élabore en compensant le creux paternel par un fantasme qui pense à imaginer cette figure. Ainsi, *Les Boulevards de ceinture* est considéré comme une façon de retrouver le père dans le roman, puisque Modiano comme l'a remarqué Bruno Blanckeman, est un écrivain chez qui « l'intime surdétermine ainsi le rapport à l'écriture⁹⁶⁹ ». Cela justifie peut-être l'identification de Serge Alexandre, le narrateur des *Boulevards de ceinture* aux personnages marginaux et déclassés qui (ajout peu clair) de retrouver, à travers eux, l'image fuyante de son père. « [Il] ne sai[t] presque rien de lui. Mais [il] inventer[a]⁹⁷⁰ ». Dans *Un pedigree*, l'image du père se présente comme un bourreau qui cherche toutes les occasions possibles pour se débarrasser du fils. L'omniprésence du père domine donc l'œuvre, y compris par son absence qui incite le narrateur à partir à la recherche de son père disparu. Pour le fils angoissé, la narration s'emploie avec insistance à mettre en scène l'absence du père réel. L'auteur transforme cette absence réelle en une sorte de quête obsessionnelle dans le texte imaginaire. Il serait donc utile de dessiner même partiellement les interférences entre *Un pedigree* et l'univers fictif de Modiano. Bien qu'une rupture définitive se signale avec l'époque choisie dès la première page, le narrateur-romancier ne fait qu'évoquer son “paysage naturel”. Il ne manque pas de répéter souvent qu'il a le sentiment d'être le produit d'une rencontre hasardeuse d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation. Cependant, il ne s'est jamais

⁹⁶⁷ Celui qui suit les entretiens donnés par Modiano. Cette déclaration est bien répandue. Chaque fois, il répète qu'il a l'impression d'écrire le même livre, les mêmes lieux se répètent, les mêmes protagonistes et les mêmes soucis.

⁹⁶⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 20.

⁹⁶⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 5.

⁹⁷⁰ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 77.

senti un fils légitime et encore moins un héritier. Dans *Un pedigree*, le narrateur se met à distance de cet univers qui hante le narrateur de *Livret de famille* :

Pourquoi ici, plus que dans n'importe quel autre endroit, ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu ?⁹⁷¹.

Dans *Un pedigree*, la même phrase se répète : « mais je n'y peux rien, c'est le terreau – ou le fumier – d'où je suis issu⁹⁷² ». C'est ici et non pas ailleurs que son œuvre prend forme pour mener une longue quête identitaire. Selon Myriam Ruszniewski, cette période historique troublée est à l'origine de toute angoisse : « la naissance de l'écrivain dans la période trouble de l'Occupation crée le doute identitaire⁹⁷³ ». Thématiquement, le livre reprend d'une manière concise les thèmes récurrents des précédents romans. À une exception près : le narrateur tente de ne pas basculer dans l'imaginaire, aidé en cela par un langage sobre, épuré et neutre. Il évoque ainsi son histoire à travers celle de ses parents. Dans *Un pedigree*, le père est ainsi qualifié ; enfance dans le X^e arrondissement, « mon père a perdu le sien (son père) à l'âge de quatre ans [...]. Dans son adolescence et sa jeunesse, il est livré à lui-même ». Cette image confirme l'aveu de l'oncle Alex dans *Livret de famille* « Il faut que tu évites les erreurs que nous avons commises, ton père et moi. Nous étions livrés à nous-mêmes. Personne ne nous a conseillés⁹⁷⁴ ». Le narrateur, dans *Un pedigree* débusque les petits traits singularisant ses parents : « ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini⁹⁷⁵ ». Ils sont comme « deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard⁹⁷⁶ ». En effet, la métaphore, employée par le narrateur, ressort d'une comparaison qui repose sur une ressemblance entre le papillon et ses parents. Ces derniers s'étaient rencontrés au Paris de l'Occupation. La ressemblance prend tout son sens aux yeux du personnage qui avait une grande sympathie à leur égards : il les voit réduits à mener une vie clandestine. Ainsi, il met en relief le déracinement et la peur qui s'emparent d'eux dans une ville dont le tourbillon les rend inconscients. Par ailleurs, le papillon symbolise le mouvement perpétuel. Il n'a ni nid ni berceau. D'une part, le rapprochement entre le papillon et les parents égarés reflète le déracinement de ces derniers. D'autre part, la ville sans regard est bien symbolisée par

⁹⁷¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 203.

⁹⁷² Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 19.

⁹⁷³ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, op. cit., p. 71.

⁹⁷⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 158.

⁹⁷⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 11.

⁹⁷⁶ Ibid., p. 19.

l’indifférence et encore l’hostilité à l’égard des gens privés de toute appartenance à un milieu social qui protège les êtres contre la menace de la ville en dérive qui écrase sans merci les apatrides, sans les laisser flottants dans l’air comme des “papillons égarés”. La rencontre de ses parents est toujours associée, dans l’imaginaire ainsi que dans le réel, au contexte historique de haute turbulence. Dans *Livret de famille*, le narrateur met aussi l’accent sur leur origine : « lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d’aucune sorte, deux papillons dans cette nuit du Paris de l’Occupation⁹⁷⁷ ». Par ailleurs, il met en relief le rapprochement entre ses personnages et l’image du père qui mène une vie clandestine. Cet aspect récurrent permet de conclure que les éléments autobiographiques s’incorporent dans l’univers romanesque de Modiano. Le narrateur évoque à la première séquence d’*Un pedigree* le milieu où évolue son père, demi-monde, haute pègre. Il met en scène une amie du père, dénommée « Gay Orloff », qui a offert au narrateur lors de son enfance, un ours en peluche. Cette « Gay Orloff » rappelle un autre personnage nommé Gay Orlow dans *Rue des boutiques obscures*. Gay Orloff s’est suicidée dans *Un pedigree* et son suicide n’est pas éloigné de celui de Gay Orlow qui met fin à sa vie en 1950. Toutes les deux éprouvent le désir d’acquérir la nationalité française. Ce personnage déraciné est présenté ainsi dans *Un pedigree* : « je citerai une autre Russe qui fut son amie à cette époque, Galina, dite « Gay Orloff » elle avait, très jeune, émigré aux Etats-Unis. [...], elle était devenue la maîtresse d’un certain Lucky Luciano. De retour à Paris, elle avait été mannequin et s’était mariée pour obtenir la nationalité française. Elle vivait, au début de l’Occupation, avec un Chilien, Pedro Eyzaguirre [...]. Elle s’est suicidée le 12 février 1948, à trente-quatre ans⁹⁷⁸ ». Dans *Un pedigree*, Modiano donne beaucoup de détails concernant la date du suicide et l’âge de Gay Orloff, tandis que l’indication spatiale demeure identique dans *Un pedigree* et dans *Rue des boutiques obscures* : « Hôtel Châteaubriant, rue du Cirque ». Dans *Rue des boutiques obscures*, il donne des informations plus détaillées qui permettent de déduire qu’il s’agit toujours de la même femme dans le roman. Guy Orlow est née en 1914 « Objet : Orlow, Galina, dite « Gay »Orlow. Née à : Moscou,(Russie), en 1914⁹⁷⁹ ». Selon les aveux de son ex-mari, elle s’est suicidée à propos de son mariage ancien avec ce français, après son histoire avec ce Luciano qu’elle a rencontré aux Etats-Unis. Elle déclare : « – Non, Elle m’a dit qu’elle allait se marier

⁹⁷⁷ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 208.

⁹⁷⁸ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 18.

⁹⁷⁹ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 52.

avec lui pour obtenir la nationalité française...⁹⁸⁰ ». Son obsession d'avoir une nationalité nous rappelle celle de Gay Orlow de *Rue des boutiques obscures*. Celle-ci est à l'instar de la plupart des personnages de Modiano dont l'acquisition d'une nationalité constitue une obsession permanente.

Les détails provenant de deux sources, autobiographique et romanesque, se recoupent. Ainsi, le baptême constitue une scène représentative et symbolique dans l'imaginaire modianesque. Il reflète d'une manière générale l'abandon de la part des parents. Le baptême solitaire de deux enfants sans la présence des parents en 1950 à Biarritz illustre ce sentiment de ne pas être clairement identifié au sein de sa lignée, sans véritables racines : « Nous habitions un petit appartement à la Caza Montalvo⁹⁸¹ ». Ce baptême marque une mémoire du vide chez le narrateur qui a oublié le visage de celle qui s'occupait d'eux. Il l'évoque comme si cela ne le concernait plus. Cette scène se répète deux reprises et elle est associée à l'image de la voiture décapotable de Rachewsky dans *Livret de famille* :

Ainsi, j'avais été baptisé dans cette petite église Saint-Martin... Je me souvenais vaguement de la cérémonie, de mon appréhension quand le prêtre me conduisait vers le bénitier et du groupe que formaient mon frère, baptisé la veille, ma mère, ma marraine, Madeleine Ferragus, et les deux personnes qui « représentaient » mon parrain. Une seule image nette me restait : celle de la grande automobile blanche et décapotable de Rachewsky, garée devant l'église. Un baptême de hasard⁹⁸².

Dans *livret de famille*, le romancier met en scène le même événement qui fait surgir la solitude qui sera plus tard un élément récurrent de sa création romanesque. Dans *Remise de peine*, le narrateur se souvient également de son enfance triste. Il l'évoque d'une manière aussi concise : « Elle appelait toujours Annie « ta marraine », et il était exact, en effet, que nous avions été baptisé un an auparavant en l'église Saint-Martin de Biarritz et que ma mère avait chargé Annie de me servir de marraine⁹⁸³ ». Dans *Livret de famille* ainsi que dans *Remise de peine*, le baptême est identique mais la tonalité varie en nuances : il est qualifié de « baptême de hasard⁹⁸⁴ » dans *Livret de famille*, à l'instar de la rencontre des parents qui est une rencontre de hasard.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁸¹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 33.

⁹⁸² Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 114.

⁹⁸³ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 62.

⁹⁸⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 114.

Le narrateur « va ainsi de l'imaginaire au roman autobiographique⁹⁸⁵ », mais les énoncés ne sont pas troublés de massives interventions. Car, celui-ci n'apporte aucune explication. Au contraire, pour lui, plus les choses demeurent obscures et mystérieuses, plus il leur porte de l'intérêt. Il est comme les autres narrateurs qui n'élucident pas les circonstances. On a ainsi l'impression qu'il est obligé de continuer d'égrener ces années, sans nostalgie mais d'une voix précipitée. C'est ici précisément qu'on peut repérer un des points de rupture avec l'autobiographe traditionnel qui tente de reconstituer un parcours analytique. Comme nous l'avons signalé, *Un pedigree* reprend partiellement l'univers romanesque par le biais des éléments traumatisques. Ceux-ci occupent la mémoire et le souvenir du romancier.

3. 1. *Un pedigree* au miroir de l'œuvre

Quelle est la fonction de la répétition dans les textes autobiographiques de l'écrivain ? Peut-elle avoir une portée sémantique dans le texte en question ? Les répétitions textuelles peuvent-elles établir des liaisons complémentaires avec les romans de Modiano ? La répétition d'une scène identique peut-elle porter une information différente dans les romans que celle qu'on trouve dans ses textes autobiographiques ?

Puisque l'Occupation constitue l'une des deux périodes de prédilection pour Modiano, l'arrestation devient d'emblée un motif présent dès son premier roman : « circonscrit à une scène, attaché à un personnage – Tania Arcisewska, rescapée d'Auschwitz, au début de *La Place de l'étoile* – ; il peut aussi s'étendre à l'ensemble⁹⁸⁶ » de l'œuvre. L'arrestation s'articule, d'une manière générale, autour des Juifs sous l'Occupation et particulièrement autour de la figure paternelle. La scène revient fréquemment, dispersée dans ses romans, associée au “panier à salade” qui est lié à un élément biographique. La fiction lui donne un sens comme l'explique l'auteur dans un entretien avec Jérôme Garcin :

J'ai retracé son histoire dans des cahiers, et de manière très précise. Mais je ne pourrais pas en faire un roman, je veux dire que je ne pourrais pas transformer cela en littérature. Cela ressemblerait trop à un rapport de police.

⁹⁸⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990, P. 14.

⁹⁸⁶ Mireille Hilsum, « L'arrestation poétique des transports chez Modiano », in *Lectures de Modiano*, p. 137.

La scène du panier à salade passerait pour banale dans un livre de souvenirs, c'est la fiction qui lui donne son sens⁹⁸⁷.

Ainsi, l'épisode de l'arrestation du père est ressassé de roman en roman pour constituer une «scène centrale et presque “primitive” de l'œuvre de Modiano⁹⁸⁸ ». Selon Baptiste Roux, cette scène s'enrichit à chaque fois d'informations et de détails particuliers. Dans *Un pedigree*, le narrateur met en scène l'arrestation du père deux fois : en premier lieu lors de récit du père sous l'Occupation et en deuxième lieu par le biais du “panier à salade” où le jeune homme se trouve embarqué avec son père. Cette scène se déroule au cours de l'année 1965, quand le narrateur et sa mère vivent dans une totale indigence matérielle, sans avoir de quoi vivre. Il est incité par sa mère à réclamer de l'argent au père. Celui-ci, au lieu de leur venir en aide, demande à sa deuxième femme dénommée “la fausse Mylène Demongeot”, de téléphoner à police secours. Arrivés, les policiers « font monter tous les deux dans le panier à salade qui stationne devant l'immeuble, sous l'œil étonné du concierge. [le père et son fils] sont assis sur la banquette, côté à côté⁹⁸⁹ ». Dans la version la plus récente, celle d'*Un pedigree* où il met en scène cet événement factuel, il lui revient à l'esprit l'expérience que le père a vécue en février 1942 et au cours de l'hivers 1943 : il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des Questions juives :

Ils se font rafler un soir de février 1942, dans un restaurant de la rue Marignan lors d'un contrôle d'identité, contrôles très fréquents, ce mois-là, à cause de l'ordonnance qui vient d'être promulguée et qui interdit aux juifs de se trouver dans la rue et les lieux publics après huit heures du soir. Mon père et son amie n'ont aucun papier sur eux. Ils sont embarqués dans un panier à salade par des inspecteurs qui les conduisent pour "vérification", rue Greffulhe, devant un certain commissaire Schweblin⁹⁹⁰.

Pour mieux retracer la mise en scène de l'événement tragique, il serait utile de rappeler qu'il constitue un trait d'union entre les deux univers de Modiano : le réel et l'imaginaire. Dans *La Place de l'étoile*, le narrateur indique que son père à lui connaît aussi Gérard le Gestapiste. Il en parle pendant leur séjour à Bordeaux. Le 16 juillet 1942, Gérard fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire :

Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au Vel d'Hiv ? ». Puis, contemplant le costume bleu Nil de Schlemilovitch père,

⁹⁸⁷ Entretien avec Jérôme Garcin, in *Le Nouvel Observateur*, le 2 octobre 2003.

⁹⁸⁸ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

⁹⁸⁹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 104.

⁹⁹⁰ Ibid., p. 15-16.

ses gants de chevreau violet et son foulard tango, Gérard ajoute : « Un vrai dandy! Vous ferez fureur à Auschwitz ! ». Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme⁹⁹¹.

Le romancier nous fait savoir, depuis *Livret de famille* et *Remise de peine*, que le père a été réellement arrêté deux fois par la police française : lors de la première arrestation en 1942, rue Marignan, le véritable père s'évade en profitant d'un moment d'inadverstance de la police, sans l'aide de personne ; la seconde fois, en 1943, il est libéré grâce à un membre de la "bande" de la rue Lauriston. Cette libération par un ami, collaborateur actif et proche de l'occupant allemand, n'a jamais cessé de hanter l'écrivain. Comme nous l'avons signalé, l'œuvre ressasse l'épisode de la rafle de 1942 parmi tant d'autres événements qui marquent profondément Modiano. On essaie de reconstruire la version de *Livret de famille* en la situant dans son contexte intégral :

De nouveau, le passé me submergeait. Une nuit de mars 1942, un homme de trente ans à peine, grand, l'air d'un Américain du Sud, se trouvait au Saint-Moritz, un restaurant de la rue Marignan, presque à l'angle de l'avenue des Champs-Élysées. C'était mon père. Une jeune femme l'accompagnait du nom de Hella Hartwiche. Dix heures et demie du soir. Un groupe de policiers français en civil entrent dans le restaurant et bloquent toutes les issues. Puis ils commencent à vérifier les identités des clients. Mon père et son amie n'ont aucun papier. Les policiers français les poussent dans le panier à salade avec une dizaine d'autres personnes pour une vérification plus minutieuse rue Greffulhe, au siège de la Police des Questions juives⁹⁹².

Pour prouver l'hypothèse que cette scène s'enrichit à chaque fois d'informations et de détails particuliers, il faut revenir à l'incipit et à la clôture d'*Un pedigree* : « je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier » et « ce soir-là, je m'étais senti léger pour la première fois de ma vie⁹⁹³ ». Cette déclaration marque une rupture définitive avec une époque qui n'est pas la sienne. Le narrateur écrit son premier livre pour se libérer d'une époque imposée à lui. Pour cette raison, la langue d'évocation est neutre dans cet ouvrage et loin de dramatiser l'événement : le narrateur recourt à un ton distant. D'autre part, la langue se caractérise par une grande passion à l'égard du père traqué dans *Livret de famille*. Cet événement fait partie du neuvième chapitre qui s'inscrit dans le cadre de la lutte du héros contre une mémoire empoisonnée. Même en "Suisse neutre", il n'arrive pas à se débarrasser

⁹⁹¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 136.

⁹⁹² Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 127.

⁹⁹³ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 7.

de l'Occupation et de ses vestiges. Ainsi, « cette mémoire qui empoisonne le sujet, le vouant à vivre dans un hors temps, renvoie aussi la collectivité au souvenir de ses propres troubles, l'Occupation, la Collaboration⁹⁹⁴ ». Modiano, dans *Livret de famille*, met en scène les lieux et les dates pour prendre en considération la seule intensité émotionnelle de la scène. Selon Baptise Roux, l'emploi de la troisième personne, la neutralité et la précision des notations liées à la concision du récit démontrent que l'écrivain ne traite plus la même période comme le traumatisme douloureusement ineffable des premiers romans : « l'évocation rend compte des moindres circonstances du drame, comme si, après avoir refoulé et camouflé l'événement, durant des années, le romancier tentait de l'envisager dans son caractère brut, sans l'interférence d'un système narratif original et complexe⁹⁹⁵ ». Il faut quand même faire attention au nom de la même femme car il s'agit de l'amie du père, dans *Un pedigree* : Hela. H. Mais dans *Livret de famille*, ce patronyme subit une modification orthographique : Hela. H se change en Hella Hartwiche. Une telle modification au niveau des noms révèle une autre dimension très délicate concernant la question de l'identité. Le nom chez Modiano n'est pas tout à fait stable. Cet appel au changement de noms affirme une dimension d'une grande importance : rien n'est stable. Tout est déguisé avec prémeditation mais ce n'est pas pour camoufler la vérité. Peut-être cette anecdote confirme-t-elle une tendance à brouiller les pistes mêmes au niveau de la biographie⁹⁹⁶.

⁹⁹⁴ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹⁵ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁹⁶ C'est nous qui soulignons : à l'occasion de la sortie de son roman *Villa triste*, en 1975. Dominique Jamet demande à Modiano de lui parler de sa famille au cours d'un entretien in. *Lire octobre 1975*, P. 31. Mais parlez-moi un peu de votre famille. Il lui répond : Et de Salonique. Des gens qui s'expatriaient facilement, des apatrides. Du côté de ma mère, au contraire, enfin elle était moitié hongroise, moitié belge. Alors avant la guerre, elle avait dix-sept, dix-huit ans, elle faisait du cinéma (29-31) Patrick Modiano s'explique. Ce qui attire notre attention que Modiano en 1996 faisant la lecture de l'œuvre de Thierry Laurent, paru en 1997, il adresse une lettre à ce dernier en soulignant le suivant: (Cher Thierry Laurent, la lecture de votre étude me beaucoup ému et troublé... Peut-être cela vous amusera-t-il à titre anecdotique – que je vous fasse part de quelques observations(!) concernant des points de détail sans grande importance: Ma mère n'est pas moitié hongroise mais tout à fait flamande: famille modeste de dockers d'Anvers. Mais à un moment, elle a créé elle-même la confusion à cause d'un accent elle a dit qu'elle était d'origine hongroise (pratiquant avant moi "l'autofiction"). Dans *Un pedigree*, un livre à caractère autobiographique, l'auteur lui-même préfère qu'on place ce livre aux cotés des romans, on lit à propos de sa mère à l'incipit : « Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite ; d'un juif et d'une flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'occupation » *Un pedigree* (p. 7). À notre avis, Patrick Modiano se dissimule même à travers ses entretiens et ne dit pas la vérité des choses mêmes celles qui n'appartiennent pas au romanesque. Peut-être cette tendance à brouiller les pistes fait partie de son métier de romancier qui pratique l'autofiction. Si non, comment peut-on comprendre cette remarque faite à Thierry Laurent ? Ce dernier a sûrement lu cet entretien que Modiano a donné à Jamet et qui est publié à une date antérieure à son ouvrage. Cet entretien remonte aux années soixante quinze tandis que la lettre écrite à Laurent antérieure à l'ouvrage de Thierry Laurent est daté de 1996. Cela confirme l'avis que Modiano nous transmet qu'il y a une part de fiction par tout, y compris le discours des média.

Dans, *Remise de peine*, ce livre considéré par Thierry Laurent comme « l'un des romans les plus autobiographiques de Modiano⁹⁹⁷ », le narrateur évoque le même événement. Bien que ce roman ne traite pas directement de l'Occupation et de ses traces, cet épisode douloureux refait surface, surtout dans la dernière partie⁹⁹⁸. En se promenant à la lisière du XVII^e arrondissement, de Neuilly et de Levallois, le personnage, hanté par le passé lointain de son père, se livre au souvenir de la rafle exécutée rue Marignan qui lui revient en mémoire par le biais des lieux : « Il avait été arrêté un soir de février dans un restaurant de la rue de Marignan. Il n'avait pas de papiers sur lui. La police opérait des contrôles à cause d'une nouvelle ordonnance allemande : interdictions aux Juifs de se trouver dans les lieux publics après vingt heures⁹⁹⁹ ». Dans le même chapitre, le narrateur reprend le fil de ses souvenirs concernant la deuxième arrestation du père libéré par un membre de la bande de la rue Lauriston. Cette deuxième arrestation nous renvoie, si l'on restitue cet extrait dans le processus général de la notion d'authentification, à la véracité des informations insérées au milieu de sa réflexion :

L'année suivante, on l'avait appréhendé à son domicile. On l'avait conduit au Dépôt, puis dans une annexe du camp de Drancy, à Paris, quai de la Gare, un gigantesque entrepôt de marchandises où étaient réunis tous les biens juifs que pillaien les Allemands: meuble, vaisselle, linge, jouets, tapis, objets d'art disposés par étages et par rayons comme aux Galeries Lafayette. Une nuit, quelqu'un était venu en voiture, quai de la Gare, et avait fait libérer mon père. Je m'imaginais - à tort ou à raison - que c'était un certain Louis Pagnon qu'on appelait "Eddy", fusillé à la Libération avec les membres de la bande de la rue Lauriston dont il faisait partie¹⁰⁰⁰.

L'évocation du souvenir de la rafle située entre son retour du narrateur sur les lieux du passé et la tentative d'élucider l'énigme concernant le lien attachant le père à cet "Eddy", revêt une signification particulière. Une lecture isolée de cet événement ne serait peut-être pas suffisante si l'on ne prenait pas en considération le fait historique du pillage des biens juifs. Ce fait dont le rappel est situé à la page cent quarante-un, nous sert d'avertissement et il mérite d'être étudié sous le rapport de l'étui à cigarettes offert par la petite Hélène chez qui s'installent les deux frères : « ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous

⁹⁹⁷ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 84.

⁹⁹⁸ Voir *Remise de peine*, cet événement a été évoqué lors du retour du narrateur sur les lieux du passé, "Je suis retourné dans ce quartier, il y a vingt ans". L'évocation de l'arrestation se trouve dans ce chapitre qui s'étale sur neuf pages de 115 à 123.

⁹⁹⁹ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 116-117.

habitions, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris¹⁰⁰¹ ». Il est vrai que la petite Hélène offre l'étui à Patoche mais l'étui à cigarettes appartient à Roger Vincent. Celui-ci est toujours associé au meilleur souvenir d'enfance chez le narrateur qui affirme à son sujet : « ce sourire reste, dans ma mémoire, la principale caractéristique de Roger Vincent : il flottait toujours sur ses lèvres. Roger Vincent baignait dans ce sourire qui n'était pas jovial mais distant¹⁰⁰² ». L'étui est offert à Patoche comme un signe d'amitié lors de son séjour à la maison des amies de ses parents. Cette anecdote, placée juste avant le chapitre où le narrateur se souvient de l'arrestation du père, met en relief son angoisse de comprendre le rapport attachant le père à un membre d'un groupe criminel pendant l'Occupation : « je voulais élucider cette énigme en essayant de retrouver les traces de Pagnon¹⁰⁰³. L'étui fait écho à l'échec du narrateur qui n'arrive pas, même à l'aide de procédures policières, à connaître le lien qui unit son père à Eddy. Martine Guyot-Bender analyse avec pertinence cette anecdote qui symbolise à ses yeux l'impuissance d'élucider l'ambiguïté du passé. Malgré l'incertitude qui jette une ombre sur le résultat d'une enquête, Patoche se veut être un détective méticuleux. Il essaie toujours de repérer parmi les objets qui lui ont un jour appartenu ceux qui l'aident à mieux saisir le passé. Ainsi, avec l'étui à cigarettes en crocodile que Roger Vincent a offert à Patoche, le narrateur de *Remise de peine* se sert non seulement d'une passerelle entre le présent du narrateur et le passé de Roger Vincent qui fréquente souvent la maison de la rue du Docteur-Dordaine, mais surtout entre le Roger Vincent admiré de son enfance et le Roger Vincent douteux d'un passé plus éloigné. Car, le narrateur sait aussi que Roger Vincent a fait partie « des gens aussi mystérieux¹⁰⁰⁴ » qui se présentaient à la maison. Suite à une révélation bouleversante concernant l'étui, Patoche accuse, désormais Roger Vincent d'être impliqué dans des affaires criminelles contre les Juifs pendant l'Occupation. Cet objet représentait pour lui, avant cette révélation, un symbole d'amitié entre eux. Cet exemple met en relief le processus du doute :

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁰³ Voir Denis Cosnard qui a consacré un chapitre complet dans lequel il retrace du curriculum vitae de cette personne dans son ouvrage intitulé : *Dans la peau de Patrick Modiano*, sorti chez Fayard en 2010. Il y cite à la fin du chapitre qui s'étend de 67 au 89 : La saga Pagnon et le double épisode du Dépôt ont ainsi fourni des noms, des situations. A partir de 1988, l'auteur a aussi mis furtivement en scène sa propre quête, sans jamais identifier précisément ses sources pour autant. Sur une base très précaire – une rencontre incertaine entre son père et un larron de piètre envergure –, sur un emplacement quasi vide, il n'a donc cessé de bâtir, décrire. Avec la mort de Rudy, l'affaire Pagnon se révèle ainsi comme la deuxième crypte sur laquelle s'est édifiée son œuvre. p. 89.

¹⁰⁰⁴ Patrick Modiano, *Remise de peine*, op. ci., p. 57.

Je lui ai tendu mon étui crocodile.
– Merci beaucoup, monsieur
Il en a tiré une cigarette. Son regard restait fixé sur l'étui en crocodile.
– Vous permettez?
Il me l'a pris des mains. Il le tournait et le retourait, les sourcils froncés.
– J'avais le même.
Il me l'a rendu et il me considérait d'un œil attentif.
– C'est un article dont on nous a volé tout le stock. Ensuite, nous ne l'avons plus vendu. Vous possédez une pièce de collection très rare, monsieur...
Il me souriait. Il avait travaillé en qualité de directeur dans une grande maroquinerie des Champs-Élysées, mais il était maintenant à la retraite. – Ils ne se sont pas contentés des étuis comme celui-là. Ils ont cambriolé tout le magasin¹⁰⁰⁵.

Cette rencontre révèle au narrateur que l'étui en question fait partie du butin ravi lors du pillage de la maroquinerie pendant l'Occupation :

Pour le narrateur, dès lors, deux et deux font quatre. alors que chaque réapparition de l'étui le surprenait, les révélations de l'inconnu confirment ce qu'il en était lui-même venu à soupçonner : l'implication de Roger Vincent, et par conséquent peut-être aussi celle des amis de ses parents de la rue du Docteur-Dordaine, dans les mises à sac commises durant l'Occupation par des Français. L'étui semble avoir finalement transcendé son état d'objet quotidien, de gage d'amitié pour devenir le signe indiscutable du crime. Indiscutable ? On est en droit de se poser la question car, en réalité; est-on jamais certain que deux et deux fassent vraiment quatre même dans cet épisode qui semble lever les ambiguïtés ?¹⁰⁰⁶

Cette révélation lui procure davantage de doutes que de certitudes. Est-il légitime, même après ces découvertes, de croire en l'implication de Roger Vincent dans le pillage des Juifs ? Et si l'homme du café se trompait ? Et si Roger lui-même avait reçu cet étui de quelqu'un d'autre? Et s'il s'agissait d'un autre étui ? Toutes ces hypothèses sont plausibles. En dépit du choc initial de l'information, le narrateur ne confirme aucun de ses soupçons. Il n'offre ni explication ni conclusion. En pleine ambiguïté le doute sur l'origine exacte de l'étui et sur le rôle de Roger Vincent pendant l'Occupation persiste seulement chez lui : « L'ombre du crime, mise en lumière l'espace d'un instant, devient cependant plus obsédante que jamais¹⁰⁰⁷ ». Il a donc entre les mains un objet de délit et un suspect. Une question cruciale se pose alors : Le narrateur est-il capable d'établir des liens entre ces paramètres visibles ? La réponse s'avère négative car le sens des indices qu'il croit trouver, demeure le plus souvent impénétrable. Aussi n'arrive-t-il pas à élucider le rôle du père dans ce rapport énigmatique. Bien que cette

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁰⁰⁶ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 53.

anecdote semble loin dans le contexte du roman, l'argument de notre sujet exige qu'on l'intègre dans l'évolution du thème par rapport à la différence de signification du même événement. Le narrateur de *Livret de famille* met en évidence le rôle de la mémoire "empoisonnée" par le biais de l'événement tragique. Mais, le même événement dans *Remise de peine* révèle son impuissance à percer le doute pour arriver à la certitude, même avec l'objet qui indique le crime. C'est pourquoi Baptiste Roux confirme qu'avec la précision des lieux et des dates de l'arrestation du père, « Modiano ne travestit plus l'Histoire afin de s'en détourner et semble accepter dans son intégralité la part d'ambiguïté qui demeure attachée aux agissements et aux énigmatiques relations et accointances du père pendant le conflit¹⁰⁰⁸ ».

En fait, cet événement traumatisant a été largement exploité dans *Fleurs de ruine* : «un soir de 1942, près du cinéma Biarritz, mon père s'est fait rafpler par les hommes des commissaires Schwebelin¹⁰⁰⁹ ». Modiano y adopte une « forme plus concise, traitant la scène de façon dépouillée et informative¹⁰¹⁰ ». Et la deuxième fois, il est situé entre la focalisation du narrateur sur deux personnages paradoxalement énigmatiques : Eddy et Philippe de Bellune, dite de Pacheco. Celui-ci est un personnage fantomatique dont le destin rend le narrateur perplexe. Il est semblable à son père qui mène une vie clandestine sous l'Occupation. Le narrateur met en parallèle les énigmes qui entourent les deux personnages son père et Pacheco :

Par quel enchainement de circonstances avait-il été entraîné dans cette situation contradictoire ? Je pensais à mon père qui avait vécu toutes les incohérences des périodes de l'Occupation et qui ne m'en avait presque rien dit avant que nous nous quittions pour toujours. Et voilà qu'à peine entrevu, Pacheco lui aussi s'éclipsait sans m'avoir donné d'explications¹⁰¹¹.

À travers le parallélisme entre les deux personnages, il indique indirectement que l'ambiguïté enveloppe l'histoire personnelle ainsi que l'histoire collective de l'Occupation. La personne peut y être jetée en dépit de sa volonté d'éviter le chaos de grands événements. Ainsi, il se trouve amené à penser à son père qui, lui aussi, connaît les "incohérences" de l'Occupation en espérant que cette ambiguïté lui évitera le châtiment :

À quoi correspond ce rêve dans la vie réelle ? Au souvenir de mon père qui, sous l'Occupation, avait vécu une situation ambiguë elle aussi : arrêté par

¹⁰⁰⁸ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 42-43.

¹⁰⁰⁹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 103.

¹⁰¹⁰ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 43.

¹⁰¹¹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 67.

des policiers français sans savoir de quoi il était coupable, et libéré par un membre de la bande de la rue Lauriston ? [...] Quelle étrange impression de sortir du « trou » – comme disait mon père – et de se retrouver dans l'une de ces voitures au parfum de cuir qui traverse lentement Paris en direction de la Rive droite après le couvre-feu... Mais, un jour ou l'autre, il faudra rendre des comptes¹⁰¹².

Dans *Dora Bruder*, l'épisode de l'arrestation à nouveau relaté prend un tournant à la faveur de la traque du père pendant cette période de haute turbulence :

Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué. Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs-Élysées à la rue Greffulhe, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans¹⁰¹³.

On peut considérer qu'à l'occasion de *Dora Bruder* le narrateur envoie un signe de pardon à l'égard du père, ici présenté avec un «statut de victime¹⁰¹⁴ ». Modiano réhabilite donc son père lorsqu'il met les deux personnes dans le même “panier à salade”. Il accorde certaines qualités de Dora à son propre père. Car à travers « le thème de refus de l'ordre et de la contrainte, dont Dora est la représentante principale¹⁰¹⁵ », le narrateur établit ainsi un point commun entre Dora et son père au niveau de l'œuvre autobiographique. Annelies Schulte Nordholt, dont nous adoptons ici le point de vue, analyse la supposition du narrateur selon laquelle Dora a été arrêtée en février 1942 : « c'était en février, pensais-je, qu'"ils" avaient dû la prendre dans leurs filets¹⁰¹⁶ ». Cette supposition romanesque est considérée comme le point de départ d'une assimilation : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avaient classés, cet hiver-là, dans la même catégorie des réprouvés¹⁰¹⁷ ». Tous les deux n'ont plus d'existence légale, ce sont des personnes sans papiers. Même le narrateur les met en parallèle tous les deux, malgré la différence de leur destin :

Mais je réfléchis à la différence de leurs destins. Il n'y avait pas beaucoup de recours pour une fille de seize ans, livrée à elle-même, dans Paris, l'hiver 42, après s'être échappée d'un pensionnat. Aux yeux de la police et des autorités

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁰¹³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*; *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹⁴ Colin Nettelbeck, « Comme l'eau vive : mémoire et revenance dans *Dans le café de la jeunesse perdue* », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire* sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, p. 408.

¹⁰¹⁵ Denise Cima, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, Paris, Ellipses, 2003, p. 71.

¹⁰¹⁶ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

de ce temps-là, elle était dans une situation doublement irrégulière: à la fois juive et mineure en cavale. Pour mon père qui avait quatorze ans de plus que Dora Bruder, la voie était toute tracée: puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait à suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir¹⁰¹⁸.

Par le biais du parallélisme, le statut du père change radicalement : il passe de la figure du hors-la-loi à celle de victime. La conduite interlope du père pendant l'Occupation se voit ici légitimée par le fils : les agissements troubles, faits d'accointances avec les collaborateurs, de trafics illicites au marché noir et de double jeu, s'expliquaient historiquement. Selon la logique du fils à l'égard du père traqué, celui-ci est pardonnable puisqu'il est contraint d'accepter une situation qui s'est imposée à lui en échange de sa survie. De cette façon, le père serait en quelque sorte le produit de l'Occupation : les autres, c'est-à-dire les nazis, l'ont réduit à l'état de hors-la-loi, ce qui lui accorde le droit de se comporter comme tel pour survivre. On constate donc comment « l'assimilation du père à Dora permet à Modiano de se resolidariser avec lui, au point de légitimer sa conduite, et même de l'innocenter¹⁰¹⁹ ». Cet avis marque un changement radical à l'égard du père. Selon Denise Cima¹⁰²⁰, « de la réprobation indirecte et de la honte qui caractérisent les premiers romans, il passerait ici à une acceptation et même à une légitimation¹⁰²¹ ». À cet égard, il paraît que « l'autobiographe est beaucoup plus indulgent que le romancier¹⁰²² ».

Une dernière remarque peut être formulée en ce qui concerne l'évolution de l'écriture : le fantasme de la recomposition mentale a été remplacé par une approche moins infantile du traumatisme : « l'Histoire, qui intervenait comme toile de fond, reprend ses droits, et les impressions qui lui demeurent attachées témoignent de sa légitimation par le romancier, comme si ce dernier avait dû se déprendre de l'aspect destructeur de l'Occupation pour mieux

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰¹⁹ Annelies Schulte Nordholt, « *Dora Bruder* le témoignage par le biais de la fiction », in *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 84.

¹⁰²⁰ Cf. notre première partie : La quête identitaire à travers l'origine. Il faut à notre avis qu'il y ait une distinction des ouvrages romanesques et des autobiographies chez Modiano. On ne peut pas nier les nuances existant entre les deux univers, bien que ces nuances deviennent parfois invisibles. Car, les deux romans publiés après *Dora Bruder*, *Accident nocturne* (2003) et *L'Horizon* (2010) marquent une rupture définitive avec le passé et tous ses vestiges, ainsi, la figure paternelle retombe dans la dévalorisation puisque cette figure fait partie d'une époque terrible, sans valeur. C'est raison pour laquelle on n'est pas tout-à-fait sûr de l'attitude de Modiano. Cette remarque nous permet, dans certaines limites, de distinguer le véritable père du père dans l'absolu comme un personnage qui dépasse les limites du réel.

¹⁰²¹ Denise Cima, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰²² Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 37.

l’accepter¹⁰²³ ». Comme le souligne Baptiste Roux, le débordement juvénile de sa première trilogie consacrée à l’Occupation laisse la place à une lecture plus sereine de l’époque. De ce point de vue, *Dora Bruder* adopte la forme d’une véritable enquête policière : Modiano multiplie les travaux d’investigation et les recoupements historiques possibles dans la reconstitution des derniers mois de la fugue de Dora Bruder. Ainsi, dans le même esprit, *Un pedigree* marque clairement cette décantation de l’angoisse qui ne pouvait être circonvenue que par la dérision ou la mise à distance des faits que le titre indique. Le chroniqueur n’évoque les faits que sous la forme d’un curriculum vitae. Dans ce texte, le narrateur n’a rien à “confesser”¹⁰²⁴ ni à “élucider”. Il raconte sans explication, évoque sans jugement. Il n’a aucun “goût pour l’introspection et les examens de conscience”. Au contraire, il a vocation à rendre la chose plus obscure et mystérieuse. Il tente de trouver du mystère à ce qui n’en avait aucun car « Modiano préfère toujours l’énigmatique à l’intelligible¹⁰²⁵ ». Il tente seulement de traduire une impression que beaucoup d’autres ont ressentie avant lui : « tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie¹⁰²⁶ » On a l’impression que le narrateur est obligé de continuer à égrener ces années, sans nostalgie sinon d’une voix précipitée. Ce n’est pas sa faute ainsi qu’il le déclare, mais il risque de perdre courage. C’est ici précisément qu’on peut repérer un des points de rupture avec l’autobiographie traditionnelle qui tente de reconstituer rationnellement un parcours analytique.

¹⁰²³ Baptiste Roux, *Figures de l’occupation dans l’œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 43.

¹⁰²⁴ Ces mots sont empruntés dans *Un pedigree*, op. cit., p. 45.

¹⁰²⁵ Jacques Lecarme, «Variations de Modiano, autour d’*Accident nocturne*», op. cit., p. 37.

¹⁰²⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 45.

Conclusion

Selon Sartre, dans *Les Mots*, la question de la vérité rejoint la problématique de la parodie. De la même façon que l'individu dans la philosophie sartrienne choisit sa liberté, l'auteur choisit sa biographie ainsi que l'écriture personnelle de la vie qu'il réalise. Selon Sartre, l'autobiographe ne fait pas un récit rétrospectif de sa vie. Il choisit de raconter rétrospectivement la vie de l'individu qu'il s'est composée ; « l'autobiographie établit alors une importante distanciation entre les deux moi (celui de l'énoncé, celui de l'énonciation), entre la personne écrivant et le personnage qu'elle écrit¹⁰²⁷ ».

Après avoir brièvement rappelé les principes sur lesquels se fonde l'écriture de soi chez Sartre, il est temps d'essayer de comprendre sur quoi repose le refus de projet strictement autobiographique chez Modiano. Celui-ci livre son avis sur un ton déterminé à Madeleine Chapsal, en 1985, dans un entretien, et conserve le même ton de refus catégorique en 2010, dans un autre entretien, avec François Busnel : « c'est dangereux, l'autobiographie, c'est un genre batard, une solution de facilité pour quand on manque de courage [...] c'est toujours une baisse de tension¹⁰²⁸ ». Le sujet de l'autobiographie traditionnelle est associé par l'écrivain à un jugement moral : l'autobiographe ne s'expose pas suffisamment à la vérité. Paradoxalement, la fiction romanesque encourt plus fatallement ce risque. L'auteur d'un roman entreprendrait une démarche plus authentique que celle de l'autobiographe : il avoue créer un personnage d'après un modèle et engage sa responsabilité. Il atteste, devant son lectorat, que le modèle est authentique et que le modèle, totalement reconstruit, est véritable par rapport à lui-même¹⁰²⁹ ». L'identité ainsi représentée par la fiction est authentique dans la mesure où elle est le fruit d'une construction : un objet de paroles qui lie l'énonciateur à son discours.

Chez Modiano, l'autobiographie ne raconte pas sa vie, mais il se dégage d'un poids imposé à lui à travers les bribes du passé qui lui restent vivaces. De là découle l'aspect fragmentaire de son monde et peut-être son mode d'être au monde... Il n'est pas étonnant chez Modiano qu'*Un pedigree* ne s'inscrive pas dans l'esprit de l'écriture autobiographique traditionnelle qui raconte rétrospectivement une vie ou un fragment d'une existence pour

¹⁰²⁷ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, op. cit., p. 52.

¹⁰²⁸ Entretien Modiano avec François Busnel, in. *Lire*, op. cit., p. 91.

¹⁰²⁹ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, op. cit., p 52.

mettre en scène la recomposition ou l'itinéraire de soi. Depuis son premier roman, son expérience littéraire s'inscrit dans une sorte d'écriture qui « s'éloigne des schémas traditionnels¹⁰³⁰ ». Cela nous ramène à la belle formule de Martine Guyot-Bender qui résume le processus du projet scripturaire chez lui : « Une seule évidence émerge de cet ensemble indéfini : si, pour Modiano, le roman puise bel et bien dans la vie, il est tout aussi clair que, pour lui, écrire la vie c'est aussi faire de la fiction¹⁰³¹ ». Par cette formule pertinente qui convient à l'écriture du romancier, le critique structure avec lucidité la problématique du choix entre le texte autobiographique et la fiction. Cela nous amène à traiter la question de l'identité de l'auteur à travers le rôle important que Modiano accorde souvent à ses narrateurs. Ceux-ci tendent à devenir un “écrivain juif français”. L'écriture offre ce que le père apatride ne fut pas en mesure de fournir au fils.

¹⁰³⁰ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, op. cit., p. 11.

¹⁰³¹ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 18.

Chapitre II

La quête identitaire liée au projet romanesque

L'expérience de l'écriture occupe une place considérable dans l'œuvre romanesque de Modiano. Depuis son premier ouvrage, la plupart des narrateurs sont des écrivains ou bien tentent de l'être. Ils font tous, à quelques exceptions près peut-être, des expériences d'écriture pour se donner possiblement une existence. D'une part, on tentera de mettre en relief comment la quête identitaire et l'écriture sont étroitement liées. D'autre part, on essaiera de montrer comment cette écriture constitue un élément révélateur de l'identité.

Nous tenterons de dégager l'originalité de la quête identitaire conditionnée par un rapport dialectique qui relie les composantes de l'univers fictif à l'écriture comme une expérience fondamentale dans la construction de soi.

Nous allons également constater comment l'écriture permet au narrateur modianesque de conquérir une identité. Comment l'écriture asymptotique réalise-t-elle un rapprochement à bien des égards, psychologique et identitaire chez le narrateur de Modiano ?

1. Identité d'écrivain : raconter c'est forger une identité

Même un regard furtif jeté sur l'œuvre de Patrick Modiano suffit à voir que la plupart des narrateurs sont des écrivains ou bien tentent de l'être, surtout dans *La Place de l'étoile*, *Livret de famille* et *Quartier perdu*. Le schéma type des romans suit une même trame : « un personnage devenu narrateur, d'une expérience à l'origine banale mais gagnée peu à peu par l'étrange au point de le rendre doublement étranger à lui-même, en sa qualité de vivant puis de scripteur¹⁰³² ». Ils font tous, à quelques exceptions près peut-être, des expériences d'écriture pour se donner possiblement une existence. C'est ainsi que commence le narrateur de *Quartier perdu*, grâce aux encouragements de Rocroy : « les livres. Et bien, pourquoi ne pas essayer de me lancer dans la littérature? Hein ?¹⁰³³ ». Car, l'écriture pour l'apatriote s'il est « issu d'un monde interlope sera une tentative d'exorcisme et de salut, une forme de compensation et de discipline¹⁰³⁴ ». Il paraît que la quête identitaire et l'écriture sont inséparables chez l'écrivain. Aussi, il fait de ses protagonistes principaux des romanciers ou des scripteurs. D'un roman à l'autre, le personnage-écrivain se montre omniprésent. Selon le critique Dominique Carlat, Modiano ne cherche que l'identité d'un écrivain depuis son premier roman : « Patrick Modiano a définitivement interdit qu'on lui assigne une identité autre que celle de l'écriture¹⁰³⁵ ». Cette affirmation s'accorde avec la tendance de l'écrivain à vouloir se forger une identité particulière à travers l'écriture. En effet, il réaffirme cette certitude lors d'un entretien avec Maryline Heck en déclarant que « seule l'écriture est tangible¹⁰³⁶ ». On peut saisir, d'après cette déclaration catégorique qu'écrire est donc donner une constance à la déficience de la mémoire. Par conséquent, il est tout-à-fait justifiable de dire : « j'écris pour savoir qui suis, pour me trouver une identité¹⁰³⁷ » car, un homme sans mémoire est forcément sans identité.

Dans son premier roman *La Place de l'étoile*, son protagoniste Schlemilovitch ne cesse d'écrire avant de déclarer sa volonté d'être le plus grand écrivain juif français après

¹⁰³² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 18.

¹⁰³³ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 154.

¹⁰³⁴ Entretien Patrick Modiano avec Jean Montalbetti, in *Le Magazine littéraire*, novembre 1969, p. 42-3.

¹⁰³⁵ Dominique Carlat, « Patrick Modiano, Emmanuel Berl, lectures croisées », op. cit., p. 160.

¹⁰³⁶ Entretien Modiano avec Maryline Heck, in *Le Magazine littéraire*, n°490 octobre, op. cit., 63.

¹⁰³⁷ Cité par Annelise Schulte Nordholt, in *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, p. 53 J.-L. Ézine, « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé intérieur », p. 5.

Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Il écrit une déclaration anonyme aux journaux de gauche parisiens. Elle est signée par Jacob X. En suite, son ami Des Essarts se prend au jeu et tous les deux rédigent ensemble « Confession de Jacob X¹⁰³⁸ ». Schlemilovitch écrit aussi une étude qui expose un parallélisme entre Pierre Drieu la Rochelle et Maurice Sachs « Drieu et Sachs, où mènent les mauvais chemins ?¹⁰³⁹ ».

Dans une autre étude « Drieu et Brasillach » qui plaît beaucoup à Sachs, Schlemilovitch essaie de répondre à la question qui le hante profondément : pour quelles raisons Drieu et Brasillach ont-ils collaboré? Bien que Schlemilovitch soit qualifié d'agent provocateur par ses écrits, le motif de l'écriture coïncide chez lui avec un souci identitaire. Mettre en scène des personnages antisémites ou bien « dire la Shoah revient en quelque sorte à redéfinir son identité d'écrivain juif français¹⁰⁴⁰ ».

Dans le même sens, Serge Alexandre, le narrateur des *Boulevards de ceinture*, afin de pénétrer les milieux collaborateurs parisiens et de se rapprocher de son père, donne son accord à la proposition de Muraille pour écrire une nouvelle « pas carrément pornographique, mais leste...un peu cochon¹⁰⁴¹ » sous la forme de confessions dans un hebdomadaire antisémite. Il se contente de dire que son écriture ne sera que l'imitation d'un titre qu'il a déjà lu dans un magazine d'avant-guerre : « Confessions d'un chauffeur mondain ! » pour la revue antisémite : « C'est la vie» dont les membres sont qualifiés par le narrateur de « Salauds. Ordures. Canailles. Chacals. Des condamnés à mort en sursis¹⁰⁴² ». Mais l'écriture lui sert aussi de moyen pour suivre les traces de son père fantomatique. Bien que l'écriture ne soit pas un souci en soi pour Serge Alexandre, car « ce n'est pas de gaieté de cœur que je donne leur pedigree. Ni par un souci du romanesque, n'ayant aucune imagination¹⁰⁴³ », le narrateur se penche sur ces déclassés, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de son père. Par l'écriture, Serge Alexandre se charge, à la place du père silencieux, de donner la riposte à ceux qui l'humilient au cours des années noires. Annelise Schulte Nordholt souligne que le narrateur « assume son héritage en se glissant dans la peau du père, en revivant par le biais de la fiction son attitude trouble, ses compromis, sa lâcheté, son humiliation pendant

¹⁰³⁸ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 24.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁴⁰ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁴¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 77.

l’Occupation¹⁰⁴⁴ ». Bien que Modiano se moque de son narrateur qui ne peut être qu’un romancier médiocre avec ses nouvelles vulgaires, *Les Boulevards de ceinture* présente l’image d’un homme qui venge le tort fait à son père. À travers la littérature, Modiano fait ce que son père n’a pu faire : riposter à ses persécuteurs. Dans *Villa triste*, Victor Chmara se présente à Roland l’oncle de son amie Yvonne comme étant écrivain au cours du diner chez lui: « je ... j’écris un livre¹⁰⁴⁵ ». Mais en tant que lecteur, on sait que ce qu’il révèle n’est qu’un projet pour l’avenir. Il pense que son destin ressemblerait peut-être d’une certaine façon à celui de Marilyn Monroe et Arthur Miller, destin qui réunit une vraie Américaine et un juif :

Nous aurions un destin à peu destin peu près semblable, Yvonne et moi.
Elle, petite Française du terroir qui serait d’ici quelques années une vedette de cinéma. Et moi, qui finirais par devenir un écrivain juif à très grosses lunettes d’écaille¹⁰⁴⁶.

En effet, le rêve du comte Chmara ne prend pas forme, en France : il dépend d’Yvonne. La France lui paraît un territoire trop étroit, où il ne parviendrait pas à donner sa vraie mesure. C’est pourquoi, il décide de partir avec Yvonne en Amérique : « là, Yvonne se consacrera au cinéma. Et moi à la littérature¹⁰⁴⁷ ». Mais, celle-ci ne veut pas le suivre... Aussi, l’avortement de leur amour laisse deviner que Chmara aurait peut-être une chance d’exister comme écrivain juif s’il se déplaçait toujours au lieu de se sédentariser quelque part. Car, le pays dont il rêve n’existe que dans son imagination et c’est un pays chimérique :

Le titre d’un livre qui traînait dans le salon de Meinthe m’avait impressionné : L’Herbe verte du Wyoming pour ressentir un pincement au cœur. En définitif, c’était dans ce pays qui n’existe pas, au milieu de cette herbe haute et d’un vert transparent que j’aurais voulu vivre avec Yvonne¹⁰⁴⁸.

Ainsi, on peut associer l’expérience de l’écriture à l’errance chez Chmara qui nous rappelle la propre expérience de Raymond Federman qui considère « l’errance juive comme condition sine qua non à l’écriture: c’est parce que je suis né juif que je suis devenu nomade, vagabond, et puis écrivain. Il y a donc un rapport, un rapport intime et inévitable, entre les trois choses qui m’habitent, qui font de moi qui je suis¹⁰⁴⁹ ».

¹⁰⁴⁴ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d’après*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁴⁵ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 122.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁴⁹ Cité par Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 40.

Le rôle d'écrivain attribué au narrateur de *Livret de famille* est aussi important puisqu'il révèle, d'une certaine façon, la vision de Modiano lui-même. Cette vision se fonde sur un itinéraire progressif comme le roman en fait état, par le biais de la recomposition de la vie d'Harry Dressel. Les mesures que le processus scripturaire enferme dans son ensemble sont d'ailleurs complémentaires : souvenirs, documents et imagination se sont mélangés pour « écrire la biographie d'Harry Dressel¹⁰⁵⁰ », que sa fille ne l'a pas revu depuis 1951, date de son départ en Egypte. « Et puis, au mois de janvier 1952 l'incendie du Caire et la disparition de Harry Dressel avaient – hélas – coïncidé. Il habitait alors un hôtel qui brûla tout entier¹⁰⁵¹ ». L'imprésario d'Harry, dénommé Georges Jansenne fait comprendre à demi-mots au narrateur que Dressel « avait été assassiné là-bas¹⁰⁵² ».

On voit que tout ce qui a un rapport avec le passé dans ce roman est incertain excepté l'aspect documentaire dont le narrateur se sert dans la recomposition pour la biographie d'Harry Dressel¹⁰⁵³, qui commence sa carrière de chanteur à Paris. Modiano, pour sa part, accentue l'incertitude par l'emploi de l'imparfait¹⁰⁵⁴. Ce temps grammatical est le temps préféré de l'imaginaire chez l'écrivain. Car, « l'emploi de ce temps déplace le récit de la certitude historique vers l'incertitude et l'imagination, ce qui est ici une forme d'actualisation du passé, une manière délaisser durer le souvenir¹⁰⁵⁵ ». Ainsi, on ne peut pas affirmer les faits malgré la précision des dates données dans le texte qui permettent d'ancrer la fiction dans le

¹⁰⁵⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 173.

¹⁰⁵¹ Ibid., p. 174.

¹⁰⁵² Ibid., p. 181.

¹⁰⁵³ Voir *Livret de famille*, chapitre XII (170-190), Le narrateur commence par les grande lignes de la vie d'Harry Dressel où il accumule les dates selon un ordre chronologique sa vie professionnelle grâce à sa fille Denise : Il était né à Amsterdam. Il a perdu ses parents très tôt et quitté la Hollande pour Paris. « Elle ne pouvait me dire quelles avaient été ses activités avant que nous le retrouvions en 1937, sur la scène du Casino de Paris parmi les boys de Mistinguett. L'année suivante, il est engagé au Bagdad de la rue Paul-Cézanne pour y faire un petit numéro de fantaisiste. La guerre l'y surprend. Par la suite, il ne devient pas une vedette, mais une attraction de choix. D'abord au Vol de nuit jusqu'en 1943. Puis au Cinq à Neuf jusqu'en 1951, date de son départ pour l'Égypte, où il disparaît. Telle avait été, dans ses grandes lignes, sa vie professionnelle.

¹⁰⁵⁴ Voir Emile Benveniste qui consacre le chapitre XIX (237-250) aux « relations de temps dans le verbe français» de son ouvrage intitulé: *Problèmes de linguistique générale*, Vol. I, Paris, Gallimard,[1966], coll. «Tel», 1990. Cet extrait met en évidence l'utilisation du passé simple pour exprimer les faits historiques réels tandis que l'emploi de l'imparfait intensifie l'incertitude du récit comme dans les exemples donnés dans *Livret de famille*. Selon Benveniste « l'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, récit, événement, passé, sont également à souligner. Il s'agit de la présentation de faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire : dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés », p. 239.

¹⁰⁵⁵ Katarzyna Thiel-Janczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano*, op. cit., p. 154.

temps historique¹⁰⁵⁶. Denise, la fille d'Harry est persuadée pour sa part que son « père vivait encore qu'il se cachait pour des raisons à lui mais qu'il réapparaîtrait¹⁰⁵⁷ ». Sa conviction à elle manque de certitude et se fonde sur une intuition vague. Sa croyance et sa conviction que son père n'est pas mort et qu'il réapparaîtrait s'accordent bien avec l'état de rêve dans lequel elle vit. Elle passe la plupart de ses après-midis étendue sur le grand lit, à fumer des cigarettes dont l'odeur est opiacée. Cette ambiance délétère la plonge dans un état second qui n'a rien à voir avec la réalité. Elle l'attache aux souvenirs vagues qui la relient au passé de son père disparu. Elle était toute petite lorsque son père est parti pour l'Egypte en 1951. Par ailleurs, la musique de Rimski-Korsakov évoque aussi le conte lointain et le charme secret qui proviennent de l'Orient. Ceux-ci éveillent également chez le narrateur un univers imaginaire proche de ses propres origines qui se situent entre le Caire et Alexandrie.

Au fur et à mesure, le narrateur est prêt « à commencer le livre qui retracerait¹⁰⁵⁸ » la vie d'Harry avec toute la passion qu'il pourrait y mettre pour mener son projet jusqu'au bout. Le premier soir, lorsqu'il veut mettre en œuvre son plan : écrire la biographie du père de son amie, il écrit en lettres capitales : LA VIE D' HARRY DRESSEL¹⁰⁵⁹. Ce travail de longue haleine exige du narrateur qu'il soit attentif à tout ce qui lui permet d'achever son travail : c'est-à-dire mettre en un ensemble cohérent toutes les pièces dispersées d'un puzzle qui compose la vie du chanteur disparu. Le projet d'écrire une biographie implique qu'on rassemble certains documents authentiques qui fondent la fiabilité du récit. Ainsi, il incorpore dans son projet tout ce qui est nécessaire. Il commence par les personnes les plus proches d'Harry Dressel, tente de découvrir les souvenirs que la fille conserve de son père (176-178). Il commence par les grandes lignes de la vie d'Harry Dressel. Il accumule les dates selon l'ordre chronologique de sa vie professionnelle grâce à sa fille, Denise : il est né à Amsterdam. Il a perdu ses parents très tôt et a quitté la Hollande pour Paris.

Elle ne pouvait me dire quelles avaient été ses activités avant que nous le retrouvions en 1937, sur la scène du Casino de Paris parmi les boys de Mistinguett. L'année suivante, il est engagé au Bagdad de la rue Paul-Cézanne pour y faire un petit numéro de fantaisiste. La guerre l'y surprend. Par la suite, il ne devient pas une vedette, mais une attraction de choix.

¹⁰⁵⁶ Voir dans *Livret de famille* les dates suivantes: 1937, 1943, 1951, (p. 167), 1937, (p. 178), 1938, (p. 184), 1951, (p. 187), 1943, (p. 189). Ou bien, il précise parfois le mois : en janvier quelques jours avant l'incendie, (p. 188). En effet, toutes ces indications temporelles ancrent la fiction dans le réel.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 176.

D'abord au Vol de nuit jusqu'en 1943. Puis au Cinq à Neuf jusqu'en 1951, date de son départ pour l'Egypte, où il disparaît. Telle est, dans ses grandes lignes, sa vie professionnelle¹⁰⁶⁰.

Par ailleurs la fille d'Harry Dressel l'emmène dans les lieux où ils ont habité, son père et elle. Malgré l'odeur du passé, les lieux fréquentés par Harry Dressel et les notes que le narrateur rassemble, il ne parvient pas à combler les lacunes de cette vie. Ce manque au niveau documentaire caractérise tout récit biographique chez Modiano. Pour cette raison, la question que pose le contexte du récit reste sans réponse. Qu'a fait Harry Dressel jusqu'en 1937 ? Ainsi, il se trouve obligé de se rendre à Amsterdam pour mener son enquête. Ensuite, il lance un appel dans les petites annonces d'un quotidien parisien:

Toute personne pouvant donner informations détaillées sur activité professionnelle et autres du chanteur-fantaisiste Harry Dressel pendant son séjour en Egypte, juillet 1951 – janvier 1952, et en général détails sur sa vie, prière téléphoner urgence à M. P. Modiano, Malakoff 10-28¹⁰⁶¹.

Cette annonce donne lieu à des rencontres avec certaines personnes qui l'ont connu comme Georges Jansenne, son imprésario pendant « les dernières années »¹⁰⁶². Celui-ci se souvient de sa première rencontre: « c'était en 1942, à l'Aiglon... Il était accoudé au bar...un archange...¹⁰⁶³ ». Bien que Georges Jansenne ne réponde pas à toutes les questions du narrateur, cette rencontre joue un rôle décisif, de nature à changer l'orientation de son projet initial. Son but est d'écrire la vie d'Harry Dressel, mais il débouche sur un autre projet : écrire *Les vies d'Harry Dressel* :

Peu à peu, je commençais à rédiger mon livre, par fragments. J'avais décidé du titre définitif : *Les vies d'Harry Dressel*, ce que m'avait dit Jansenne m'incitant en effet à penser que Dressel avait eu plusieurs vies parallèles¹⁰⁶⁴.

En effet, ces démarches ne sont jamais contradictoires mais relèvent du projet scripturaire futur chez Modiano. A ce propos, on retrouve dans le personnage de Rocroy, dans *Quartier perdu*, un éloquent exemple de cet être complexe qu'on n'arrive pas à saisir : « c'est extrêmement pénible de parler de tout ça... Pour mieux comprendre Rocroy, il faut bien se

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 185.

dire qu'il n'a pas vécu une vie, mais plusieurs en même temps¹⁰⁶⁵ ». Lorsqu'il écrit donc, le narrateur de *Livret de famille* se retrouve confronté à la nécessité de changer son point de départ : au lieu d'écrire une seule vie, son projet sera écrire Les vies de Harry Dressel¹⁰⁶⁶. Ce changement méthodique est à l'origine d'une vision qui influe sur l'ensemble de l'œuvre. En tentant d'écrire la vie d'Harry Dressel le narrateur fait deux découvertes significatives. Dans un premier temps, il découvre qu'une vie humaine est multiple. Cette découverte l'oblige à pluraliser son titre pour en faire "Les vies de Harry Dressel". Dans un deuxième temps, il a la certitude que la vie de l'être humain n'est pas isolée des autres vies, comme les deux critiques C.W. Nettelbeck et P. Hueston le soulignent :

Ce qui met en marche un processus centrifuge, englobant de nouveaux ensembles de noms et d'expériences, et l'emmenant toujours plus loin de son point de départ. Ainsi ses recherches sur Dressel le conduisent à des rencontres avec l'imprésario Georges Jansenne (178-183) et un directeur de chenil (184), personnages épisodiques, mais qui acquièrent une existence indépendante de la raison pour laquelle le narrateur les voit. Le récit erre librement à travers le temps et l'espace; jamais sans but, puisque le sujet reste constant, mais de telle sorte que l'idée originale d'un biographe simple et unique cède le pas à une narration faite de fils multiples.¹⁰⁶⁷

Le but premier – raconter la vie de Dressel - ne s'atteint ni ne se perd : le personnage de Dressel sera toujours fragmenté et vague, mais l'obstination de la quête du narrateur constitue un centre affectif autour duquel tous les fragments de vie qu'il découvre acquièrent quand même un mouvement cohérent. D'un autre côté, ce qui importe aussi au narrateur lorsqu'il se penche sur le parcours d'Harry Dressel, à une période proche de son histoire personnelle, est qu'il ressent avec cet homme des affinités. Serait-il possible qu'il retrouve l'ambiance propre à ses origines à travers l'évocation des jeunes années d'Harry Dressel? Ainsi, « j'étais chez moi» constate le narrateur en évoquant le départ et le séjour d'Harry Dressel de 1951 en Egypte au Caire et Alexandrie, là où précisément se situent le berceau de ses racines. En effet, Modiano fonde sa vision de l'écriture biographique dans laquelle se réunissent une mémoire factuelle incarnée par l'aspect documentaire et une mémoire créative qui supplée les lacunes. C'est un travail de longue haleine comme le narrateur lui-même l'indique dans son travail consacré à la vie d'Harry Dressel. Mais ce qui compte davantage ici, et, qui rend à la vie d'Harry Dressel son aspect lacunaire, c'est l'absence du témoin du séjour du chanteur au

¹⁰⁶⁵ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁶⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 188.

¹⁰⁶⁷ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 83.

Caire. Car, le personnage absent-présent dans le texte accentuerait l'impossibilité d'accéder au savoir. Le manque d'un maillon perdu d'une série d'événements empêche d'avoir une version unique de la biographie d'Harry Dressel. Par là, l'absence évoquée d'un certain Edmond Jahlan qui pourrait avoir été témoin de la présence d'Harry au Caire entretient une complète incertitude dans cette biographie que le narrateur doit reconstruire et que Georges Jansenne lui conseille de rencontrer : «Il me conseille mollement de questionner un certain Edmond Jahlan qui, à l'époque où Dressel se trouvait en Egypte, était de l'entourage du roi Farouk. Par la suite, j'ai recherché cet Edmond Jahlan. Vainement. Où donc êtes-vous, Jahlan? Faites -moi signe¹⁰⁶⁸ ». Modiano, par la présence défaillante ici soulignée, d'Edmond Jahlan comme témoin oculaire dans le projet d'écriture de la biographie d'Harry, accorde au récit lacunaire une cohérence intérieure. qui nous rappelle la dernière scène de *Rue des boutiques obscures* où le narrateur pense à Freddie qui serait peut-être le dernier espoir susceptible de l'aider à retrouver son identité :

Je ne sais pas combien de temps je suis resté au bord de ce lagon. Je pensais à Freddie. Non, il n'avait certainement pas disparu en mer. Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll. Je finirais bien par le trouver¹⁰⁶⁹.

Puisque le narrateur ne possède pas la preuve de la pluralité de vie du chanteur, il compte laisser aller son imagination. Cette faculté créatrice « l'aiderait à retrouver le vrai Dressel¹⁰⁷⁰ ». Ainsi, Modiano compare le processus d'écriture biographique à celui d'un archéologue qui, en présence d'une statue déformée par le manque, la refait tout entière mentalement.

Pour donner une cohérence au récit et résoudre la contradiction dans les dires des témoins, le narrateur donne libre cours à son imagination dans son projet scripturaire. Il intègre les souvenirs de Denise la fille d'Harry, les informations de son imprésario et les documents qu'il rassemble dans les journaux de l'époque : « j'avais écrit près de cinquante pages sur les premières années de Dressel, période de sa vie dont j'ignorais tout. J'en avais fait une sorte de David Copperfield et je mêlais adroitement quelques passages de Dickens à ma prose¹⁰⁷¹ ».

¹⁰⁶⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁶⁹ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 250-251.

¹⁰⁷⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 185.

¹⁰⁷¹ Ibid., p. 187.

Il apparaît chez Modiano que l'existence n'est que partiellement exprimée dans l'écriture. Il y a toujours quelque chose qui échappe à l'expérience de l'écriture, qui n'est autre que le vécu, surtout lorsque ce vécu est destiné à une complète disparition...

Toute la problématique qui semble être celle de Modiano est alors d'accéder à ces vies volées, effacées, exterminées, qui le seraient à tout jamais si quelqu'un, fût-il seul, ne s'interrogeait sur leur permanence comme si ce qui avait été ne pouvait être enseveli à tout jamais, comme si ce qui avait existé ne pouvait être à ce point nié... En effet n'y a-t-il pas de pire offense faite aux disparus et à leurs familles que de les reléguer dans l'oubli, les réduire à un nom sans véritable identité, sans histoire comme dans *Dora Bruder* ?

Le projet de Modiano ne serait-il pas de redonner d'une certaine façon la parole à tous ces morts vivants ? Mieux vaut une existence partielle, fût-elle seulement évoquée, que pas d'existence du tout ou qu'une moindre existence...

En outre, cette façon de procéder chez l'auteur met d'abord en cause la capacité de la littérature à transposer l'expérience humaine. Ensuite, l'écriture est liée au processus de la mémoire qui ne peut tout conserver. L'oubli de Georges Jansenne en est un exemple : « – Moi-même je l'avais oublié depuis longtemps...mais en lisant son nom dans votre annonce ...j'ai eu un pincement au cœur...¹⁰⁷² ». Par l'écriture, on sauve de l'oubli ce qui est en train de disparaître, notamment en ce qui concerne l'histoire de ceux qui passent sans laisser des traces, qui sont d'ailleurs nombreux chez Modiano, comme Dora Bruder. Cette adolescente a été réduite à un simple nom dans une longue liste de déportés. De même, l'auteur présente *Livret de famille* pour révéler son identité d'écrivain car « c'est cette identité qui est le véritable sujet du livre¹⁰⁷³ ». Par ailleurs, il accorde à son narrateur-écrivain un rôle très important dans *Quartier perdu*, considéré comme l'un de ses romans qui « réfléchissent la situation même de l'écriture et à travers elle l'idée de la création littéraire en les thématisant sur un mode romanesque¹⁰⁷⁴ ». Le narrateur est un auteur qui suit les traces des grands romanciers policiers Peter Cheyney et de Ian Flming¹⁰⁷⁵. Il se présente comme le romancier

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 179

¹⁰⁷³ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁷⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁷⁵ Peter Cheyney est né à Londres le 22 février en 1896 et mort le 26 juin en 1956. Il est le créateur des personnages de Slim Callaghan et Lemmy Cautin, ce dernier popularisé au cinéma par l'acteur Eddie Constantine. Acteur de théâtre sous le nom d'Hector Stuart, Cheyney utilise également les noms de plume d'Harold Burst et de Peter Kenley. Ian Lancaster Fleming, est un écrivain britannique, né le 28 mai 1908 à Mayfair, à Londres, et décédé le 12 août en 1964 à Canterbury. Il est le père du héros de fiction James Bond.

d'une série de polar Jarvis à l'étranger et qui revient à Paris, sa ville natale : « quand j'ai commencé il y a vingt ans à écrire la série des Jarvis, il ne s'agissait pas pour moi de faire la bonne ou de la mauvaise littérature, mais de faire simplement quelque chose¹⁰⁷⁶ ». Au cours de son séjour à Paris, lui vient l'idée d'écrire un récit « sur ses débuts dans la vie¹⁰⁷⁷ ». L'effet de miroir se reflète nettement dans le roman, selon Bruno Blanckeman : Patrick Modiano met en scène un écrivain en train de préparer un récit - (il) se dédouble si l'on rapproche certains éléments internes à la fiction de ceux qui figurent dans la notice de présentation du livre : le lieu de naissance de l'écrivain Patrick Modiano est identique à celui accordé au personnage du romancier-narrateur fictif, mais la date de naissance est légèrement déplacée : « né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt¹⁰⁷⁸ ». Par ailleurs, ce personnage se trouve toutefois doté d'un patronyme, Jean Dekker quand il était en France et d'un pseudonyme, Ambrose Guise, une fois devenu l'écrivain policier, différent du nom propre de l'écrivain. L'auteur fictif, Ambrose Guise, au lieu de continuer à écrire un roman policier, décide d'écrire un livre autobiographique, crédité d'une potentialité de vérité plus grande que le polar :

Vous restez d'un bout à l'autre de votre livre dans le registre« policier », mais l'on sent, à certains passages, que si vous nous donniez un peu plus de mal, vous pourriez vraiment faire œuvre littéraire. En tout cas, vous avez la gentillesse d'aider de pauvres gens comme moi à passer leurs nuits d'insomnie, et c'est déjà beaucoup. J'ai l'impression que vous vous êtes servi de votre propre expérience pour décrire le monde interlope où navigue votre héros¹⁰⁷⁹.

C'est la capacité, par le biais de ces jeux de reflets propres au roman d'appréhender un ordre de réalité authentique depuis des déterminations linguistiques, psychiques et culturelles nécessairement secondes par rapport aux événements eux-mêmes que le narrateur met en question dans *Quartier perdu* selon Bruno Blanckeman. Pour cette raison, le rôle de l'écrivain acquiert une importance particulière dans la rencontre faite entre les deux personnages que représente Ambrose Guise, l'auteur policier et le passé de Jean Dekker. C'est sur ce genre de rencontres que nous développons notre raisonnement qui s'accorde bien avec la progression de l'écriture chez Ambrose Guise. Celui-ci en tant qu'un narrateur-écrivain tente, dans un

Ce dernier tire son nom de l'ornithologue américain James Bond comme l'a expliqué Fleming dans une interview. Les nombreux romans mettent en scène l'« Agent 007 » et ont connu un succès mondial et de nombreuses adaptations au cinéma.

¹⁰⁷⁶ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p.20

¹⁰⁷⁷ Ibid., p. 89.

¹⁰⁷⁸ Ibid., p. 55.

¹⁰⁷⁹ Ibid., p. 30-31.

premier temps, d'oublier le Paris des années soixante : « de retour dans le bureau en rotonde, j'ai repéré sur les rayonnages de la bibliothèque trois de mes livres, les trois premiers Jarvis. Cela m'a rassuré car je finissais par ne plus très bien savoir qui j'étais¹⁰⁸⁰ ». Il est vrai selon le point de vue du critique Bruno Blanckeman qui met en évidence la différence entre les deux personnages narrateurs-écrivains de *Quartier perdu* et d'*Un pedigree*, que

le premier revient se perdre dans un Paris qu'il a fui vingt ans plus tard, le second ne cesse de retrouver celui qu'il fut dans sa jeunesse, à chaque coin de rue comme à chaque angle de chapitre¹⁰⁸¹.

L'affirmation du critique n'empêcherait pas de développer notre hypothèse selon les arguments empruntés à un roman qui s'organise autour de la rencontre, thème central et vital dans la mesure où la rencontre permet au moins de réactualiser une époque révolue. Dans toute l'œuvre de Modiano en général, et en particulier dans *Livret de famille*, *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, quand l'absence du personnage s'avère sûre, le narrateur fait un pèlerinage sur les lieux du passé pour “entrer dans la peau” des disparus. D'autre part, la plupart des personnages finissent par être rattrapés par le passé. Ce qui compte davantage dans *Quartier perdu* est que le narrateur établit un rapport entre le passé et le présent du personnage dédoublé. Ainsi, Jean Dekker rencontre Ambrose Guise par le biais de surgissement des souvenirs. Bien que le personnage modianesque ne sache pas qui il est, la rencontre s'est produite et les lignes suivantes mettent en évidence notre hypothèse : « de cette vie, de ces gens que j'avais connu je ne voulais plus me souvenir¹⁰⁸² ». Eviter toute rencontre, c'est la volonté du narrateur. La ville lui paraît méconnue et lointaine : « elle n'était plus la mienne¹⁰⁸³ ». Peu à peu, le narrateur, Ambrose Guise a l'impression de s'être abandonné de l'autre côté de la Manche. Vingt années de sa vie sont abolies d'un seul coup. Ambrose Guise n'existe plus pour le narrateur qui réalise un retour à Paris. Il est revenu au point de départ, dans la poussière et la chaleur de Paris. Le surgissement du souvenir, qui relie le narrateur à la ville émerge progressivement :

« oui, j'étais à l'étranger. Pourtant, à mesure que mes pas m'entraînaient vers l'appartement de la rue de Courcelles, Paris redevenait peu à peu ma ville¹⁰⁸⁴ ». Le plus

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁸¹ Bruno Blanckeman, « Droit de cité », in *Lectures de Modiano*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁸² Patrick Modiano, *Quartier perdu*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* p. 48-49.

significatif dans ce rapprochement avec son passé se révèle à travers cet extrait qui rend évidente cette intimité entre les lieux et le personnage :

Dans cet appartement de Rocroy qui était associé pourtant à toute une partie, déjà si ancienne, de ma vie. Oui, naturel. Peut-être à cause du soleil qui entrait à flot dans cette chambre, ce matin-là. Ou de la résolution que j'avais prise. Je me sentais le cœur léger.¹⁰⁸⁵.

Ce sentiment de légèreté qui a été souligné par Bruno Blanckeman est le produit de la fuite de la ville, selon notre lecture : ce sentiment de légèreté découle de cette unité entre les temps que le narrateur redécouvre par le biais de cette rencontre à Paris des années quatre vingt et le Paris de sa jeunesse. Au niveau de la sensation, la chaleur écrasante de l'incipit s'efface pour donner lieu à une sensation de légèreté à Paris, ville où il ne cesse de rencontrer Jean Dekker qui est maintenant un grand écrivain de polar nommé Ambrose Guise. Cette rencontre lui révèle un secret des temps qui le pousse à se demander : « et si le passé et le présent se mêlent ? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un parfum dominant ?¹⁰⁸⁶ ». Un dernier constat à la fin de la première partie du roman débouche sur une autre preuve déclarée par le narrateur qui prouverait notre développement : « j'y reste (à Paris) encore une quinzaine de jours, le temps d'écrire sur toutes les choses que Paris évoque pour moi et qui sont mes débuts dans la vie¹⁰⁸⁷ ». Ce séjour à Paris est une façon de replonger dans son passé, comme s'il était un rêveur qui « a scruté attentivement le monde qui l'environne, en quête des détails susceptibles de lui servir de matériau pour ce travail de mémoire singulier, qui est aussi un travail d'expression figurale, proche de l'expression esthétique¹⁰⁸⁸ ». Ainsi, Ambrose Guise rencontre Jean Dekker à l'instar du narrateur-écrivain d'*Un pedigree*. La préparation au roman signifierait en quelque sorte une rencontre possible avec le passé du personnage. Par là, la construction du livre se révèle significative :

Au temps de l'enquête, auquel est consacré le début de l'ouvrage, succède inopinément, soudainement, avec l'achat des rames de papier sans ligne et du crayon-feutre, la narration de l'histoire vécue avec Carmen. C'est une reconstitution des lieux, des circonstances et de l'entourage qui lui assuraient son identification¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁸⁸ Jean-Claude Rolland, « Économie de la mémoire, économie de l'écriture », *op. cit.*, p. 286.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, 286.

La deuxième partie du roman est globalement consacrée à l'écriture d'une biographie collective du groupe dispersé maintenant. C'est par le biais de l'écriture que Modiano accorde au souvenir un espace bien organisé, à travers la reconstitution des lieux revisités, des circonstances mises au goût du jour. C'est ici précisément que le fait de la rencontre acquiert toute sa valeur. C'est cet espace, le roman d'Ambrose Guise qui donne lieu à l'émergence de Jean Dekker du fond des années soixante. Pour que Paris occupe la conscience du romancier de polar et que Klosters, sa ville d'adoption, lui paraisse maintenant « si loin de cet appartement dans l'espace et dans le temps...¹⁰⁹⁰ ». En fait, cette distance spatio-temporelle révélerait d'une certaine façon qu'Ambrose Guise entrerait dans la peau de Jean Dekker et le Paris des années soixante qui préoccupe l'esprit du narrateur au point d'occuper tout l'espace du présent. Ce renversement s'accorde bien avec la rencontre des deux personnages à Paris qui abolit la distance temporelle entre le narrateur et sa ville natale. Cet éloignement de Klosters dans le temps et dans l'espace fait place au Paris des années soixante ; celui-ci émerge par le biais de l'écriture que nous devons considérer maintenant.

¹⁰⁹⁰ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 52-53.

2. Les caractéristiques de l'écriture

Après avoir traité l'identité de l'écrivain chez certains personnages fictifs de Modiano, il est temps de considérer l'œuvre à la lumière de l'évolution de l'écriture elle-même. Grâce à celle-ci un rapport particulier s'établit entre l'écrivain et la matière de sa création. Cette dimension susceptible de changement, chez Modiano, passe par des étapes qualifiées par la critique Ruth Amar¹⁰⁹¹ de passage de la sonorité romanesque au chuchotement de la voix narrative. Dans son étude, elle retrace le parcours évolutif de ce qui tend à créer une tonalité. C'est cette veine secrète qui accorde à l'auteur la singularité de la voix, une tonalité qui rend le romancier différent et distingué des autres écrivains. Mais il va de soi que cette tonalité ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours de la carrière littéraire de l'écrivain. Chez Patrick Modiano, le ton est l'exemple d'une métamorphose qui reflète son évolution. L'affirmation de ton d'un écrivain s'accorde avec la tendance de l'œuvre à concrétiser un trait particulier. Ceci se manifeste dans ce que Roland Barthes appelle le style, qui reflète la façon de l'écriture.

2. 1. L'affirmation du ton

Il est incontestable que la “petite musique intérieure” constitue l'une des caractéristiques de l'écriture chez l'auteur. Cet appel à la musique nous amène à la même question que pose la création d'un ton propre à l'écrivain : dans quelle mesure cette musique contribue-t-elle à élaborer un ton chez un écrivain par rapport à la langue ? Celle-ci est considérée par Roland Barthes comme un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. Par là, Barthes met en évidence un fait concernant la langue considérée comme une :

¹⁰⁹¹ Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », in *Analyse*, Vol. 6, n°1, hiver 2011, p. 350. Cette étude a été augmentée (343-361), reprenant en effet complètement le même thème et le même contenu en changeant le titre qui donne cependant la même signification que celle de sa première étude : « Patrick Modiano : du roman “sonore” au roman “chuchoté” » parue in *Lectures de Modiano* sous la direction de Roger-Yves Roche, Éditions Cécile Defaut, 2009.p. (289-306), p. 296. Nous nous appuyons sur les deux études mentionnées.

Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir ; elle est comme cercle abstrait de vérités hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire¹⁰⁹².

Pour Modiano, est-il suffisant de parler d'un « charme indéfinissable¹⁰⁹³ » pour rendre claire la parole d'une tonalité qui n'appartient qu'à lui ? À vrai dire, décrire le ton de Modiano est une question épineuse. Par ailleurs, en quoi consiste le ton d'une œuvre ? Il s'agit d'une question obscure, mystérieuse, essentielle pourtant à l'œuvre. Pour Barthes, « dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage¹⁰⁹⁴ ». En particulier, on peut dire que la tonalité de l'écrivain peut être exprimée par la façon dont il construit et enchaîne des phrases. Ce ton viendrait du plus profond de soi et s'imposerait de l'intérieur : il agirait sans réflexion, il jaillirait. Ce dernier est presque « au-delà : des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art¹⁰⁹⁵ ». Là serait en somme le génie de l'écrivain : obéir à un besoin qui s'impose à lui. Il n'y a sans doute rien de fortuit à ce que ce soit justement la justesse du ton qui apparaisse comme le plus difficile. Chez Modiano, selon Amar Ruth, le ton échappe peut-être à l'auteur encore davantage que chez tout autre écrivain. S'exprimant au sujet du « je », de son rapport avec la narration, il évoque ce qui semble participer à la notion du ton :

Le « je » [...], c'est moi et pas moi. Mais utiliser le « Je » me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait « Je ». Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce « Je » d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit¹⁰⁹⁶.

Cette voix qui vient de loin et donne de la distance à Modiano par rapport à l'autobiographie, cette voix à peine audible, est fortement liée au ton. Dicté par cette voix, on serait tenté de dire que, chez lui, le ton va l'emporter sur l'écriture, selon Ruth Amar. Or, ce ton est aussi

¹⁰⁹² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁹³ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, coll. « Profil d'une œuvre », op. cit., p. 63.

¹⁰⁹⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹⁶ *Libération*, 26/04/2001 citée par Ruth Amar, in « Patrick Modiano : du roman “sonore” au roman “chuchoté”», op. cit., p. 290.

marqué par le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale, qui le passionne par la représentation de la Shoah à laquelle il se réfère continuellement, surtout dans sa première trilogie (*La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture*). L'écrivain lui-même se prend pour « un enfant de la guerre¹⁰⁹⁷ ».

Il est évident que le ton de Modiano est solidement attaché à cette question principale dans ses livres : comment nommer l'innommable, saisir l'incontournable, décrire l'ineffable ? Telle est l'interrogation capitale de l'auteur, le défi primordial à relever. Le ton modianesque est timbré d'une écriture paradoxale, puisque l'œuvre passe aussi par une évolution qui rend ce ton hétérogène, se manifeste au niveau de deux esthétiques distinctes, l'une expressionniste l'autre minimalisté.

2. 2. Esthétique de l'écriture

Il serait utile, au niveau de notre étude, de rappeler brièvement les deux périodes qui influent sur l'élaboration du ton de l'écrivain. Bruno Blanckeman, dans son ouvrage : *Lire Patrick Modiano*¹⁰⁹⁸, consacre des pages intéressantes à retracer les traits spécifiques de cette évolution (52-54). Il discerne entre les deux périodes bien connues chez Modiano, celle de la trilogie qui se caractérise par l'esthétique expressionniste ; celle de la deuxième période, dominée par la recherche d'une esthétique minimalisté. Cette deuxième période comprend l'ensemble des romans et récits publiés depuis 1975. Elle est échelonnée sur plusieurs décennies, connaît différents cycles qui interfèrent : des romans d'investigation, recouvrant un suspense identitaire (*Rue des boutiques obscures*, *Dimanches d'août*, *La Petite Bijou*) ; des romans de la mémoire, s'apparentant à une recherche du temps perdu (*Villa triste*, *Une jeunesse perdu*) ; des romans autobiographiques, dans lesquels l'écrivain s'inspire d'événements de son passé pour composer une fiction à la première personne (*De si braves garçon*, *Quartier perdu*, *Du plus loin de l'oubli*, *Des inconnues*, *Accident nocturne*) ; des récits autobiographiques, dont certains incluent, dans la relation des événements vécus, quelques hypothèses romanesques (*Livret de famille*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine*, *Chien de printemps*), alors que d'autres paraissent régis par un strict souci de témoignage historique

¹⁰⁹⁷ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, « NRF », 2015, p. 13.

¹⁰⁹⁸ Cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit.

(*Dora Bruder*) ou intime (*Un pedigree*). En effet, ce tableau montre que la répartition n'est pas considérée comme une architecture systématique. Il est dans certains épisodes de *Villa triste*, *La Petite Bijou* et *Accident nocturne*, des traits d'écriture hallucinatoires qui ne sont pas loin de l'écriture altérée de la première période expressionniste. Si *Villa triste* inaugure l'écriture minimale que les romans suivants développent, le récit comporte encore, comme un texte de transition, plusieurs marques de l'ironie provocatrice de la première trilogie : du télescopage narratif entre les “ balles” lancées “ par-dessus un filet” par de “gentils et rassurants imbéciles” qui jouent au tennis dans un grand hôtel d'Annecy et celles qui s'échangent au même moment en Algérie où “on se battait [...], paraît-il ” (p. 29). La douceur mélancolique du narrateur, Victor Chmara, cède parfois la place à des bouffées d'agressivité qui rappellent Raphaël Schlemilovitch, le protagoniste principal de *La Place de l'étoile*, quand il dénonce par exemple Annecy comme « un sale petit village français de merde¹⁰⁹⁹ ».

Il est clair que le ton du jeune romancier au début de sa carrière littéraire n'est plus celui de l'écrivain expérimenté. Il a subi des changements profonds et a considérablement évolué. En somme, le dernier roman de sa première trilogie est considéré comme « le livre-Janus – à la fois le dernier où l'Occupation joue un rôle prépondérant, et celui par lequel l'écrivain s'ouvre à un avenir différent¹¹⁰⁰ ». La lecture de l'œuvre permet d'observer que *La Place de l'étoile* (1968) se caractérise par le « verbe rageur¹¹⁰¹ » de son narrateur qui, « dans une suite proliférant de pastiches, déploie dans son discours logomachique toutes les nuances qu'a pu rêver la passion antisémite dans la littérature française, de Céline à Rebattet¹¹⁰² », tandis que l'écriture elle-même, durant la deuxième période, « tend vers une sobriété radicale, pour mieux dire, une pauvreté savante¹¹⁰³ ». Cette période caractérisée par l'art minimal recourt à deux modes de composition complémentaires. Selon Bruno Blanckeman, l'un cultive l'ellipse tandis que l'autre cultive la développement souterrain, raison pour laquelle

L'ellipse est grammaticale quand la parataxe substitue à une syntaxe trop cohérente des propositions juxtaposées à moindre frais. Elle est narrative quand certaines scènes demeurent dans l'ombre du texte parce que mentionnées par allusion sans être par ailleurs développées¹¹⁰⁴.

¹⁰⁹⁹ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 93.

¹¹⁰⁰ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 52.

¹¹⁰¹ Roger-Yves Roche, « Être Modiano », in *Lectures de Modiano*, p. 9.

¹¹⁰² Dominique Carlat, « Patrick Modiano, Emmanuel Berl, lectures croisées », op. cit., 155.

¹¹⁰³ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », op. cit., p. 25.

¹¹⁰⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 36.

Dans ses romans, l'écrivain procède souvent à la manière d'un détective ou d'un historiographe au style épuré, ce qui demande, de la part du lecteur, une connivence, une attention au moindre détail et, particulièrement, à ce qui se passe sous silence : « Le ton, ou la voix, Modiano ce serait cet appel à un lecteur attentif, capable de déceler à l'oreille ce qui est dit entre les lignes¹¹⁰⁵ ». Car, la connivence n'est pas seulement vocale. Elle est historique au sens où elle enferme une époque particulière. Comment comprendre Modiano, cet auteur qui depuis l'enfance s'est senti à la fois victime et bourreau, juif et antisémite, français et étranger? Si, dans *La Place de l'étoile*, il n'exprime pas directement le sentiment de culpabilité, il le fait dans *Chien de printemps* par l'intermédiaire de Jansen qui révèle au jeune narrateur qui tente d'écrire sa biographie, un secret qui exprime ce sentiment :

Il m'a dit qu'au bout d'un certain nombre d'années nous acceptons une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous-mêmes par insouciance ou lâcheté : un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous¹¹⁰⁶.

L'auteur rappelle dans *Dora Bruder* le fait que son premier livre est une réplique aux auteurs antisémites des années d'avant-guerre découverts dans la bibliothèque de son père :

Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et, sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou¹¹⁰⁷.

Le sentiment de culpabilité a provoqué chez le jeune romancier un esprit de vengeance à double portée dans ses premiers romans. D'une part, ses trois narrateurs agissent par esprit de revanche : dans *La Place de l'étoile*, Schlemilovitch a assassiné Gérard le Gestapiste, Swing Troubadour a commis un attentat contre le Khédive dans *La Ronde de nuit* et Serge Alexandre tue Lestandi dans *Les Boulevards de ceinture*. Tous ces actes «symbolisent sans aucun doute la haine que Modiano lui-même ressent envers ce monde où son père s'était enlisé¹¹⁰⁸ ». D'autre part, face à la disparition, Modiano, considère l'écriture comme un moyen de défense contre tout ceux qui veulent rayer l'identité du peuple juif. « Écrire devient alors pour Modiano un acte de vengeance et en même temps de dévouement au père muet devant les

¹¹⁰⁵ Ruth Amar, « Patrick Modiano : du roman "sonore" au roman "chuchoté" », *op. cit.*, p. 292.

¹¹⁰⁶ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰⁷ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 70-71.

¹¹⁰⁸ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 48.

antisémites et auquel il tient à prêter sa voix¹¹⁰⁹ ». Ce point commun est présent dans plusieurs de ses romans, ceux de sa première trilogie. Dans *Dora Bruder* qui appartient à la deuxième période de sa carrière littéraire, l'écriture y constitue toujours un moyen efficace de résistance contre l'anéantissement.

2. 3. Une ironie résistante

Pourtant, après ce premier point commun entre *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*, un développement et une transmutation se signalent manifestement dans le ton. Bien que l'un et l'autre se servent de l'Occupation pour toile de fond, les deux romans n'ont pas le même ton. La forme que l'écrivain donne à son écriture joue un rôle essentiel dans l'élaboration du ton. Ce dynamisme s'opère à travers l'expérience de l'écriture elle-même. La création du ton dépend, en effet, de plusieurs facteurs. La nature du personnage du roman est considérée comme l'un des facteurs essentiels dans l'élaboration du ton. Cela est bien montré par Modiano lorsqu'il évoque le ton autobiographique : « je pense que je n'arriverais pas à trouver le ton juste si j'écrivais une autobiographie. Bizarrement, j'ai eu l'impression de m'approcher plus de ma propre vie dans la fiction¹¹¹⁰. » Ainsi, des personnages « dandys flamboyants, tels que Raphaël Schlemilovitch et Swing Troubadour¹¹¹¹. » se sont substitués aux timides jeunes femmes permettant à l'écrivain d'élaborer un ton qui ne demeure pas forcément identique tout au long de l'œuvre. Bien que son œuvre soit « estampillée d'ironie¹¹¹² », seule l'ironie subversive, semble-t-il, marque *La Place de l'étoile*. Il est évident que l'ironie, le burlesque et le sarcasme employés largement dans *La Place de l'étoile* contribuent aussi à concrétiser un ton et à matérialiser une ambiance particulière. L'auteur emploie l'humour juif comme « un rire pour ne pas pleurer¹¹¹³ ».

Il serait utile de rappeler en quoi consiste cette figure d'expression selon la définition rapportée par Pierre Fontanier :

¹¹⁰⁹ Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *op. cit.*, p. 347.

¹¹¹⁰ Modiano entretien avec Maryline Heck, in *Le Magazine littéraire*, n° 490, *op. cit.*, p. 68.

¹¹¹¹ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 25.

¹¹¹² Pierre Schoentjes, « Lumières et ombres de l'ironie » in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. *op. cit.* sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 313. Le critique relève l'ironie verbale dans l'œuvre de Modiano en général.

¹¹¹³ Joseph Klatzmann, *L'Humour juif*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [1998], 2009, p. 8.

L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves¹¹¹⁴.

L'ironie dans la première trilogie se présente sous le signe de « l'art de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en vue de faire réagir le lecteur. L'ironie est, chez Modiano, utilisée dans le but de dénoncer, de critiquer la réalité en termes apparemment valorisants, mais dans le but de la dévaloriser¹¹¹⁵ ». Cet extrait pris de *La Place de l'étoile* met en relief ce ton ironique ici exercé à l'encontre de Céline, cet écrivain antisémite :

Je ne passais pas sous silence ses pamphlets antisémites; comme le font les bonnes âmes chrétiennes. J'écrivais à leur sujet : Le docteur Bardamu consacre une bonne partie de son œuvre à la question juive. Rien d'étonnant à cela : le docteur Bardamu est l'un des nôtres, c'est le plus grand écrivain juif de tous les temps¹¹¹⁶.

Schlemilovitch possède en effet une façon particulière de manier l'adjectif : ainsi pour décrire Céline, il le qualifie du “grand écrivain juif”. Toute l'ironie du propos est contenue dans cette utilisation dévoyée de l'adjectif, dans la connotation positive dont il est porteur : en tant que lecteur, on s'attendrait à ce que Schlemilovitch prenne Céline à parti comme écrivain antisémite ou tout autre adjectif subjectif lié à son attitude. Au lieu de cela, Schlemilovitch choisit une connotation positive exprimée par “nôtres”, en créant un effet de surprise « rien d'étonnant à cela : le docteur Bardamu est l'un des nôtres¹¹¹⁷ ». En effet, Modiano se sert « des possibilités offertes par l'ironie dans le roman du génocide¹¹¹⁸ ». Il traite ainsi toute l'histoire de la France depuis la haine antijuive jusqu'à la mutilation que présente l'ouvrage de Sartre «*Réflexions sur la question juive* », sur un ton ironique. Malgré la difficile conciliation du sujet avec quelque forme d'humour, c'est pourtant par le signe de la plaisanterie que *La Place de l'étoile* commence. L'écrivain, par l'humour, accorde à son protagoniste la force de ne pas assumer entièrement la condition atroce de l'Occupation et de la Shoah. Les spécialistes considèrent l'humour comme un système de défense qui « constitue

¹¹¹⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures Du discours*, op. cit., p. 145-146.

¹¹¹⁵ Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », in *Analyse*, op. cit., p. 348.

¹¹¹⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 15.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹¹¹⁸ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, op. cit., p. 179.

l'arme blanche des gens désarmés et sans défense¹¹¹⁹ ». Voilà pourquoi, dans *La Place de l'étoile*, le ton de Modiano retentit comme une voix sonore, éclatante. Ce livre, pamphlet autant que roman, nous fait aussitôt entrer dans un univers ironique et bouffon, où règne l'humour noir selon Ruth Amar. Car, ces souvenirs hallucinés relatent « le traumatisme psychique propre à la judaïté, la peur du juif traqué, héritage de millénaires de persécutions et de massacres, encore ravivé au XX^e siècle par la tragédie de l'holocauste¹¹²⁰ ». En effet, dès l'épigraphhe du livre, une voix éclate dont les échos résonnent dans tout le roman :

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.)

Pour éviter le moindre penchant au pathétique, Modiano préfère aborder l'histoire de l'extermination avec la distance voulue que l'emploi de l'humour impose. Grâce à cet humour, le jeune juif rend l'officier allemand plus démuni que jamais dans le lieu de sa gloire. Car, pour que « l'ironie soit forte, il ne suffit pas que le bourreau subisse le sort de la victime, il convient que le renversement se déroule dans le même lieu¹¹²¹ ». De cette façon, il inverse le rôle du lieu où l'officier subit même symboliquement une défaite sur la place de l'Étoile, un lieu de gloire qui représente la victoire allemande. Cette histoire juive revêt une grande importance dans le roman : « l'emploi de l'humour, chez Modiano, se trouve capable d'évoquer le caractère indicible du passé, puisque les deux personnages de l'histoire juive placée à la tête du roman, sont seuls à partager « l'expérience d'un passé tellement indicible que l'on ne peut l'évoquer que de manière allusive¹¹²² ». L'humour repose toujours sur la compréhension d'un élément du non-dit, d'un sous-entendu relatif à la condition tragique des Juifs. La voix de Modiano se confond avec celle de Schlemilovitch. Comme elle, elle est vigoureuse.

Si je trouvais Léon Daudet divertissant, le colonel de La Rocque m'ennuyait. Horace de Carbuccia et Béraud m'invitaient quelquefois pour parler du complot judéo-anglais. Maurois m'enviait mes amitiés fascistes. Je lui donnais la recette : abandonner définitivement son exquise pudeur de juif honteux. Reprendre son véritable nom. Devenir comme moi, Raphaël Schlemilovitch, un juif antisémite¹¹²³.

¹¹¹⁹ Franck Médioni, *Le Goût de l'humour juif*. Textes choisis et présentés par Franck Médioni, Paris, Mercure de France, 2012, p. 11.

¹¹²⁰ Ruth Amar, « Patrick Modiano : du roman “sonore” au roman “chuchoté” », *op. cit.*, p. 296.

¹¹²¹ Pierre Schoentjes, « Lumières et ombres de l'ironie », *op. cit.*, p. 316.

¹¹²² Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, *op. cit.*, p. 180.

¹¹²³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, *op. cit.*, p. 36.

En effet, Modiano accorde une importance à l'énoncé de son protagoniste qui, de la sorte, revêt une dimension très particulière. Il repose sur la force du mot d'esprit qui a été lié à la capacité de Raphaël Schlemilovitch à attacher la tragique expérience au destin dérisoire des Juifs pendant l'Occupation :

Luchaire me fait connaître Abetz. Nous convenons d'un rendez-vous à l'hôtel Majestic. Je lui pose mes conditions; je veux 1^o remplacer au commissariat des Questions juives Darquier de Pellepoix, cet ignoble petit Français; 2^o jouir d'une entière liberté d'action. Mon but : créer une Waffen S.S. juive et une Légion des volontiers juifs contre le bolchevisme. Il me semble absurde de supprimer 500 000 juifs français, quand il suffirait d'un lavage de cerveau pour qu'ils éprouvent de meilleurs sentiments vis-à-vis de l'Allemand¹¹²⁴.

Le narrateur, sur le mode humoristique du sous-entendu, veille à exprimer le sort tragique. L'ironie, pour Schlemilovitch, est le seul moyen qui lui permette de faire surgir le crime nazi dans sa monstruosité. Le délire devient un élément inhérent à l'énoncé du protagoniste halluciné. Ainsi, « un génocide mettant en scène les pires fantasmes imaginables annule l'écart entre fantasme et réalité, pensée et action¹¹²⁵ » chez Schlemilovitch. Modiano mêle aussi l'humour noir et le délire pour susciter des effets plus drôles : son narrateur rassure Tania, son amie juive rescapée, lorsque celle-ci voit les S. S. :

– Regardez bien tous ces S.S., Raphael ! Il ya trois policiers en manteau de cuir, là, à gauche ! La Gestapo, Raphaël ! Ils se dirigent vers la porte de l'hôtel ! Ils nous cherchent ! Ils vont nous reconduire au bercail ! Je m'empresse de la rassurer. J'ai des amis haut placés. Je ne me contente pas de petits farceurs de la Collabo parisienne. Je tutoie Goering ; Hess, Goebbels et Heydrich me trouvent fort sympathique. Avec moi, elle ne risque rien. Les policiers ne toucheront pas à un seul de tes cheveux. S'ils s'obstinent, je leur montrerai mes décorations : je suis le seul juif qui ait reçu des mains d'Hitler la Croix pour le Mérite¹¹²⁶.

L'ironie est peut-être la seule façon d'accéder à la liberté d'expression et d'alléger le poids écrasant de l'Occupation. Car, elle renferme une forme de résistance. Elle manifeste le refus de se livrer à la souffrance sans répliquer. L'auteur montre la vérité violente du mal et sa façon à lui de riposter passe par cette voix tonitruante du jeune écrivain qu'il vit à cette

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹¹²⁵ Hélène Piralian, « Génocide et transmission : Sauver la Mort », in *Le Père*, Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission, Paris, Denoël, 1989, p. 139.

¹¹²⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 44.

époque où son père à lui connaissait aussi Gérard le Gestapiste. Il en a parlé au cours de leur séjour à Bordeaux :

Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : « Que dirais-tu, mon colon, d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au Vel' d'Hiv ? » Puis, contemplant le costume bleu Nil de Schlemilovitch père, ses gants de chevreau violet et son foulard tango, Gérard avait ajouté : « Un vrai dandy ! Vous ferez fureur à Auschwitz !¹¹²⁷.

L'ironie poussée à l'extrême, selon l'étude de Ruth Amar, se transforme en humour noir chez le narrateur, dans le paragraphe qui se concentre sur le personnage de Gérard. Celui-ci jouit d'une fameuse réputation dans le milieu, ancien gestapiste, maintenant chauffeur de la marquise de Fougere-Jusquiames. On se rend compte du mélange poignant entre bourreau et victime. Alors qu'il l'envoie à une mort certaine, Gérard se moque de la tenue vestimentaire burlesque de Schlemilovitch père. L'humour noir consiste notamment à mettre en relief, avec distance et même avec amusement, les choses les plus horribles au regard de morales, établissant ainsi un contraste entre le caractère bouleversant ou tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle. Ce contraste, qui devient pour Modiano une arme de subversion, interpelle le lecteur en créant forcément chez lui une source de gêne, voire de honte et de dégoût. Pour sa part, le critique Dominique Carlat, montre la potentialité de la blague qui ne suscite le rire que dans la mesure où elle est racontée par un juif, puisque la blague

met en scène l'exclusion pour la démentir dans le partage du plaisir qu'elle suscite, l'investissement psychique qui l'a vue naître se convertissant alors en complicité affective. Ici le mot d'esprit revêt d'humour la situation porteuse de terreur, créant d'emblée, au seuil du roman, ce décalage de tonalité qui suscite le malaise du lecteur et la jouissance représentée du narrateur¹¹²⁸.

Il devient clair que, dans *La Place de l'étoile*, Modiano traite l'histoire d'une manière particulière, créant une atmosphère trouble où « l'écriture rejoue rhétoriquement la scène du cauchemar. Patrick Modiano compose un texte des extrêmes qui, à défaut de représenter la Shoah, laisse agir son traumatisme¹¹²⁹ ». Cette ambiance trouble permet au narrateur l'accès à la liberté de dire ce qu'il veut, quand il veut, d'exorciser ses angoisses par l'intermédiaire de la création de son propre univers, d'après sa propre version du contexte historique, en

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹¹²⁸ Dominique Carlat, « Patrick Modiano, Emmanuel Berl, lectures croisées », *op. cit.*, p.156.

¹¹²⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 61.

adoptant un ton ironique pour ne pas avoir à en assumer la réalité dans toute son horreur. Et « cela revient, en somme, à se moquer des antisémites, mais sous une forme indirecte¹¹³⁰ ».

2. 4. Un ton contre l'oubli

Bien que Modiano situe son narrateur de *Dora Bruder* dans la même ambiance, l'ambiguïté de l'Occupation est particulièrement propice au surgissement de l'ironie, comme dans *La Place de l'étoile* ou bien dans *La Ronde de nuit*, son ton cesse d'être sonore. La tonalité du livre qui se manifeste par la manière d'expression tend à être inaudible. Le ton devient affectif plutôt que provocant. C'est ici qu'on peut signaler le changement radical qui affecte son écriture. Le préambule des deux romans est bien différent même si, dans *La Place de l'étoile*, la phrase qui ouvre le récit est très assurée :

C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient plus que de ma belle jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuaient d'injures. Je relis une dernière fois l'article que me consacra Léon Rabatête, dans un numéro spécial d'*Ici la France* : «...Jusqu'à quand devrons-nous assister aux frasques de Raphaël Schlemilovitch ? Jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies, du Touquet au cap d'Antibes, de La Baule à Aix-les-Bains ?¹¹³¹ ».

dans *Dora Bruder*, l'incipit manifeste un esprit opposé à celui de *La Place de l'étoile* : « Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu¹¹³² ». Ici, dès l'incipit, *Dora Bruder* nous plonge dans la réalité de l'Occupation, où commence une enquête dans laquelle l'écriture de la littérature cède la place à la prose du monde. Comme dans une œuvre musicale, la première note compte beaucoup car l'ouverture organise la cohérence intérieure de la phrase musicale, Modiano donne, lui aussi, un intérêt particulier à la première phrase qui ouvre ses récits. Il l'affirme dans son entretien avec Laurence Liban :

C'est elle qui donne la tonalité du roman, comme les premières mesures au piano. Hemingway disait que, lorsqu'on n'arrive pas à trouver la première

¹¹³⁰ Joseph Klatzmann, *L'Humour juif*, op. cit., p. 6.

¹¹³¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 13.

¹¹³² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 7.

phrase, il faut tailler dans le vif en supprimant les dix premières lignes. Moi d'habitude je préfère la trouver tout de suite¹¹³³.

Pour Jean-Pierre Martin, le ton est « cet esprit fluide, ce génie ou ce démon qui surgit dès la première phrase, ne quitte pas le livre, jusqu'à son dernier mot¹¹³⁴ ». C'est très exactement le cas des romans de Modiano. Et en ce qui concerne *Dora Bruder*, un nouveau ton est donné, « une autre voix s'impose au lecteur, un autre cérémonial linguistique¹¹³⁵ » qui a déjà commencé dès *Villa triste*. L'écrivain l'a affirmé dans *Livret de famille* en passant par *Rue des boutiques obscures* et *Voyage de noces*. Cette évolution au niveau du ton est dépendante du tempérament de l'écrivain autant que de celui du personnage assumant le discours narratif. Quand le narrateur de *Livret de famille* se trouve confronté au vide en tentant de ressusciter les morts à travers les lieux, il ressent une profonde mélancolie et une grande désolation qui l'envahissent. Chez Modiano dès que le narrateur s'adresse à l'ombre des disparus, le discours change, et le sarcasme et le burlesque font place à une parole plus délicate et discrète, propice au surgissement d'un autre ton :

J'ai voulu moi aussi en savoir plus, mais je n'ai pas encore trouvé la moindre trace, la moindre preuve du passage de James Lévy sur la terre. J'ai même consulté des archives à la mairie d'Enghien. Etais-ce du côté d'Enghien, d'ailleurs ?¹¹³⁶

Ce ton perd de son ironie provocatrice dans *La Place de l'étoile* qui donne à l'œuvre un ton tumultueux. Par ailleurs, l'absence de traces, le silence et le doute qui gouvernent l'ambiance de *Dora Bruder* plongent le narrateur dans une vague de mélancolie qui détermine la tonalité. À ce stade, le narrateur tente de trouver les traces pour établir un contact affectif. Celui-ci atteint son apogée dans deux œuvres : l'une se fonde sur la fiction – *Voyage de noces* – et l'autre trouve sa pleine légitimation dans le témoignage – *Dora Bruder*. Dans l'une et l'autre, la vision de l'écrivain diverge sur un point capital qui met en cause l'écriture littéraire. Bien que les narrateurs des deux livres se trouvent identifiés aux personnages (fictif de *Voyage de noces* et réel de *Dora Bruder*) la différence réside dans la modalité du récit. Dans les deux cas, Modiano réalise un rapprochement qui ne s'effectue que par le biais de ce que Myriam Ruszniewski-Dahan appelle « l'écriture asymptotique [qui] se définit donc comme la possibilité d'effacement du sujet et la modification des structures de la langue qui en découle.

¹¹³³ Entretien avec Laurence Liban, in *Lire*, n°319, octobre 2003, p. 100.

¹¹³⁴ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 264.

¹¹³⁵ Ruth Amar, « Patrick Modiano : du roman “sonore” au roman “chuchoté” », *op. cit.*, p. 298.

¹¹³⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*, p. 45.

C'est aussi un mélange des genres, car à n'en retenir aucun, l'auteur les mixe pour s'approcher au plus près de ce qui lui apparaît impossible : l'autobiographie¹¹³⁷ ». Dans l'un et l'autre texte, Modiano mélange les genres. D'une part, dans *Voyage de noces*, le roman policier se manifeste dans les scènes de vie clandestine dans l'hôtel. D'autre part, le statut ambigu de *Dora Bruder* qui mélange l'enquête et le roman permet au témoignage de passer par la fiction, par l'imagination, afin d'être véritablement un témoignage. Semprun de son côté, oppose le témoignage, de l'ordre du vrai de la parole brute, au roman, qui utilise le détour, l'"artifice de l'œuvre d'art". Le témoignage donne à voir, le roman donne à imaginer¹¹³⁸ ». Ainsi, chez Modiano, ce que *Voyage de noces* présente « comme une hypothèse de fiction et que les lecteurs valident comme une clause de genre¹¹³⁹ », *Dora Bruder* l'expose comme une réalité vécue sans détour incarnée par une personne réelle. Cette conception de l'écriture l'invite à tenter de capter la réalité dans sa nudité : il renonce donc à la fiction. L'écrivain se rend compte aujourd'hui « qu'il [lui] a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité¹¹⁴⁰ ». C'est ce tournant décisif dans son œuvre qui joue un rôle dans l'écriture et impose un autre ton. Celui-ci se révèle à travers l'incipit qui se libère de toute écriture littéraire pour entrer dans le réel de l'Occupation par le biais du témoignage. À ce moment là, Modiano doute 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 fait¹¹⁴¹ ». Pour Modiano cette écriture est la seule puissance susceptible de réagir contre le scandale de l'effacement : face au temps qui estompe l'horreur, l'écriture en réactive les traces. En cela, pour Bruno Blanckeman, *Dora Bruder* s'inscrit dans le projet littéraire de l'écrivain, mais lui confère une envergure éthique maximale qui a déjà commencé dans *Voyage de noces*.

¹¹³⁷ Myriam Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, op. cit., p. 47.

¹¹³⁸ Jean-Yves Tadié, et Blanche Cerquiglini, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 286.

¹¹³⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 126.

¹¹⁴⁰ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 54.

¹¹⁴¹ Article paru dans *Libération*, le mercredi 2 novembre 1994, et il a été repris dans *L'Herne Modiano*, p 176.

3. Sur les traces de quelqu'un ou l'écriture asymptotique

Comme nous l'avons déjà signalé, les deux romans *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, se fondent sur les mêmes principes énoncés par l'auteur lui-même dans son livre *Emmanuel Berl Interrogatoire* : « [s]e créer un passé et une mémoire avec le passé et la mémoire des autres¹¹⁴² ». Cette création repose sur un rapport intime entre le narrateur et l'objet de son enquête. Cela lui permet dans *Voyage de noces*, de rester encore quelques jours dans sa cachette de la porte Dorée : « le temps de finir mes mémoires. – Vous écrivez vos Mémoires ? Je voyais bien qu'il ne me croyait pas. Et pourtant je disais la vérité¹¹⁴³ », Son ami Ben Smidane, qui vient lui demander de retourner vers sa femme Annette qui l'attend, ne pourrait peut-être pas saisir la portée de sa parole. Manifestement, il rompt avec sa femme Annette, pour écrire la biographie d'Ingrid :

Mais j'ai préféré rentrer à l'hôtel Dodds et m'allonger sur le petit lit en bois de merisier de ma chambre. J'ai relu les feuilles que contenait la chemise vert sombre. Des notes et même de courts chapitres que j'avais rédigés il y a dix ans, l'ébauche d'un projet caressé à cette époque-là : écrire une biographie d'Ingrid¹¹⁴⁴.

En vue de l'importance capitale accordée à l'expérience de l'écriture dans l'œuvre de Modiano, l'intérêt que Jean porte à la vie d'Ingrid dépasse le simple désir d'écrire une biographie. Une juive survivante de la déportation s'est suicidée à Milan. Il considère les mémoires d'Ingrid comme « presque ses[propres] mémoires » à lui. et s'en sert de moyen pour s'approprier une expérience « qui n'est pas la sienne mais qui aurait pu l'être à quelques années près pour combler le vide qui l'habite, pour s'inventer sa propre histoire pour se donner un passé¹¹⁴⁵ ». Cet appel au passé et à la mémoire des autres manifeste, d'une part, un besoin urgent de combler le vide inéluctable auquel Modiano est confronté. D'autre part, l'écrivain en use pour accorder une légitimité à son œuvre ; il se sert de la fiction pour être proche de l'histoire des Juifs durant l'Occupation. Écrire l'histoire des autres signifie d'une certaine façon l'écriture de sa propre histoire. À cet égard, lui devient une sorte de nécessité d'avoir recours aux souvenirs d'un autre ou à l'expérience de ses propres parents pour se

¹¹⁴² Patrick Modiano, *Emmanuel Berl Interrogatoire*, suivi de *Il fait beau, allons au cimetière*, op. cit., p. 9.

¹¹⁴³ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 151.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁴⁵ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 40.

rapprocher de la condition des Juifs, de leur vie quotidienne pendant les années sombres. Il ressent les conséquences de cette expérience partout autour de lui et il s'en sait l'héritier. Selon Martine Guyot-Bender, cette vie qu'il n'a pas vécue mais qu'il se donne pour tâche de débusquer conditionne sa propre existence et l'engage dans l'écriture. Visiblement, les fragments retrouvés et souvent aussi imaginés de l'itinéraire d'Ingrid en 1942 et 1943, répondent mieux à ses interrogations sur le passé que les récits et les analyses historiques qui reposent sur un regard objectif et sont loin d'être liés directement à la vie de ceux qui ont connu de près l'expérience quotidienne. De cette façon, le narrateur s'intéresse aux impressions qu'il imagine qu'Ingrid a pu ressentir, au hasard des rencontres et non à force d'héroïsme : peu lui importe la reconstitution chronologique de sa fuite et la disparition du ghetto juif parisien où elle vit jusqu'en 1942 avec son père. L'avant-dernier chapitre étalé sur vingt pages (126-146) met en scène les impressions qu'il imagine qu'Ingrid a pu avoir au cours de sa fugue :

La nuit tombait déjà, et elle traversait la place en direction de la bouche du métro. Pourquoi, ce soir-là, à la perspective de retrouver son père, se sentait-elle gagnée par le découragement ?¹¹⁴⁶.

Il continue à l'imaginer étouffée dans le compartiment du métro où les gens sont serrés les uns contre les autres, plus encore que d'habitude à cause du couvre-feu de six heures du soir imposé par les autorités de l'occupation :

Elle aurait dû prendre un vélo-taxi avec les cinquante francs de *Valses de Vienne*. Ou même un fiacre. Le temps que dure le trajet jusqu'au boulevard Ornano, elle se serait imaginée que la guerre était finie et qu'elle traversait une autre ville à une époque plus heureuse que celle-ci, l'époque, par exemple, de *Valses de Vienne*¹¹⁴⁷.

Pour mettre en évidence l'état d'Ingrid, le narrateur s'intéresse en particulier à sa démarche incertaine :

mais elle marche tout droit devant elle, sur le même trottoir, le long du boulevard de Clichy. Plus que dix minutes. Place Blanche. Là, elle s'arrête quelques instants. Elle se prépare à traverser la place et la frontière, elle fait trois pas en avant et s'arrête de nouveau. Elle revient en arrière sur le trottoir de la place Blanche, côté neuvième arrondissement. Plus que cinq minutes. Il ne faut pas céder au vertige et se laisser aspirer par le noir qui s'étend de l'autre côté¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁶ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 126.

¹¹⁴⁷ Ibid., p. 126-127.

¹¹⁴⁸ Ibid., p. 127-128.

En effet, l'intérêt que Jean porte à la vision confuse d'Ingrid participe au portrait de cette fille prise de panique, qui « craint que l'heure de la fermeture ne soit venue. Autour d'elle, tout vacille. Elle essaie de réprimer un tremblement nerveux. Elle serre de ses doigts le rebord de la table et garde les yeux fixés sur la tasse de chocolat et le macaron qu'elle n'a pas pu manger¹¹⁴⁹ ». Sans conscience, poussée par une lutte contre le vertige, contre la peur, elle est mue par une volonté indécise de résister à tout ce qui est associé à cette ambiance sombre qui l'attire et l'effraie. Elle veut instinctivement rompre avec cette zone engloutie dans l'obscurité. Elle tente de se raccrocher inconsciemment à l'ampleur de sa démarche improvisée, ne sachant pas exactement où sa fuite la guiderait, dans le chaos d'un monde incompréhensible et dangereux : un monde cruel qui lui inspire panique et vertige. Et c'est en cela qu'elle représente, pour Jean, comme le témoin fictionnel de la véritable expérience des années noires pour les juifs, et une expérience à l'échelle humaine. Selon Martine Guyot-Bender, l'appropriation de l'expérience d'Ingrid par Jean est, à bien des égards, symbolique des rapports des autres protagonistes avec cette page destructrice de l'histoire juive. Le narrateur lui-même suit furtivement un parcours, assumant l'existence de cette femme qui, selon lui, possède un sens. en éprouvant le besoin de transmettre, non pas son expérience «mais tout simplement quelques-uns de ces détails disparates, reliés par un fil invisible qui menace de se rompre et que l'on appelle le cours d'une vie¹¹⁵⁰ ». Modiano met en scène cette expérience dont la rafle fait partie : le vécu quotidien des juifs pendant l'Occupation d'où cette scène où Ingrid et son ami Rigaud se trouvent obligés, pour se défendre, de passer de chambre en chambre et de jouer malgré eux au chat et à la souris avec les policiers qui font une descente au Provençal, l'hôtel à Juan-les-Pins, en 1942 :

Il [Rigaud] entendait le claquement régulier des portes aux étages supérieurs. Les claquements se rapprochaient, des éclats de voix lui parvenaient: la tache sombre et les autres se trouvaient maintenant à leur étage. Il serrait le passe-partout dans sa main. Dès qu'il les entendrait ouvrir la porte de la chambre voisine de la leur, il réveillerait Ingrid et ils se glisseraient dans la chambre suivante. Et ce jeu du chat et de la souris se poursuivrait à travers toutes les chambres de l'étage¹¹⁵¹.

C'est ici que Jean se sent très proche d'eux. En profitant du 14 juillet, il ne se contente pas de se faufiler secrètement dans leur appartement de la cité Véron où ils ont vécu, lui et sa femme

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 130-131.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 118-119.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

Annette, avant la décision d'écrire la biographie d'Ingrid. Il imite d'une certaine façon Ingrid et Rigaud en changeant « d'hôtel tous les huit jours¹¹⁵² ». D'autre part, par le fait d'habiter dans le même appartement occupé par le couple (Ingrid et Rigaud) à la fin de l'Occupation, Jean pousse l'expérience jusqu'au bout en créant une ambiance semblable à celle de Paris sous l'Occupation, malgré la différence radicale entre les deux époques. Comme la plupart des protagonistes de Modiano, Jean a l'impression de « déambuler toujours dans les mêmes endroits à des moments différents et malgré la distance des années, nous finissons par nous rencontrer¹¹⁵³ ».

La scène parisienne ainsi imaginée par la fiction permet paradoxalement au narrateur de conquérir une identité : l'imagination est la seule puissance capable de conférer à son être des coordonnées assurées. Ainsi, *Voyage de noces* réalise un rapprochement à bien des égards, psychologique et identitaire. Dans le même espace et malgré la différence d'époques, le narrateur réalise une identification avec ceux qui ont déjà connu cette expérience. Dans la conversation du narrateur avec le concierge, la précarité de leur condition est bien démontrée par le biais des choses dotées d'une valeur symbolique :

Il faut que je vous donne la clé.
Il sortit de la poche de son pantalon une petite clé jaune qu'il me tendit.
« Ne la perdez pas »
Etais-ce la même clé dont se servaient, il y a longtemps, Ingrid et Rigaud ?
¹¹⁵⁴.

La présence dans l'appartement de Rigaud inoccupé depuis trente ans arrache le narrateur au présent et le plonge dans une ambiance imprégnée du passé, comme s'il était dans un rêve :

La lampe projetait des ombres sur les murs, et j'aurais pu croire que mon rêve continuait si j'avais été seul. Mais la présence de cet homme me semblait bien réelle¹¹⁵⁵.

Le narrateur soupèse la clé symboliquement jaune, de la même couleur que celle de l'étoile dont le port fut imposé aux juifs pendant l'Occupation. Pour être projeté dans l'ambiance du passé, Jean préfère se déplacer à vélo : « je comprends pourquoi il suffisait de me laisser glisser en roue libre sur ce vélo rouge : je remontais le temps¹¹⁵⁶ ». La métaphore de l'allure

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 110

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

en “roue libre” suggère que l'anamnèse opère inévitablement sans lacune ni arrêt. L'imaginaire se déploie avec facilité ; sa spontanéité se traduit ici dans l'évocation de sensations kinesthésiques offrant au sujet la possibilité d'échapper à tout contrôle. À l'instar d'Ingrid, Jean a rompu avec sa femme et Ingrid avec son père : « elle s'efforce de ne penser à rien et surtout à son père¹¹⁵⁷ ». Car, elle se sent encore trop proche de cette zone noire, de sa panique d'un danger éminent. C'est dans cette sorte de détails minimes, d'intérêt secondaire pour l'histoire, que tout se dévoile à Jean, tout comme la fugue d'Ingrid qui s'est imposée quasi naturellement à elle à la suite d'une alliance de circonstances plutôt que par une détermination quelconque.

Les rapports à la fois visibles et invisibles, évidents et indéchiffrables que Jean restaure entre Ingrid et lui, constituent ensemble leurs deux expériences « d'une manière quasi mystique jusqu'à ce que, assis à la terrasse en face de l'hôtel dans lequel elle avait vécu avec son père¹¹⁵⁸ », il éprouve le sentiment de vide qu'il imagine qu'Ingrid a ressenti en retrouvant l'immeuble à la fin de l'Occupation.

Et voilà maintenant que j'arrive devant ce cinéma que l'on a transformé en magasin. De l'autre côté de la rue, l'hôtel où habitait Ingrid avec son père n'est plus un hôtel mais un immeuble comme tous les autres. Le café du rez-de-chaussée, dont elle m'avait parlé, n'existe plus. Un soir, elle était retournée elle aussi dans ce quartier et, pour la première fois, elle avait éprouvé un sentiment de vide¹¹⁵⁹.

L'expérience du vide chez Modiano se présente sous plusieurs formes. La disparition en est la forme la plus aiguë, et c'est dans ce « sentiment de vide » que Jean se sent plus proche d'Ingrid que jamais. Ce vide représente à ses yeux la vulnérabilité et l'incapacité dans lesquelles elle se trouve, mais aussi l'essence de la tragédie qu'elle a vécue sans peut-être s'en apercevoir. *Voyage de noces* ne présente pas un récit de déportation, mais il met en scène le vide qui habite indifféremment les survivants des camps, ceux qui ont échappé aux déportations, ceux qui ont eu la vie sauve, ainsi que la génération suivante celle de Jean, héritière de l'absence. Il s'agit aussi du vide ressenti par les rescapés et qui mènerait parfois un certain nombre d'entre-eux à un suicide provoqué par le vide d'Auschwitz. Sur la piste d'Ingrid, Jean se plonge fortement, authentiquement, dans l'expérience de ceux qui ont précédé sa naissance, ont subi ou ont disparu. Paradoxalement exclu et dépendant de ce passé,

¹¹⁵⁷ Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 42.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁵⁹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 156.

le narrateur de *Voyage de noces* cherche dans la vie d'Ingrid les traces d'un passé qu'il reconnaît finalement comme sien et qui accorderait un sens plus concret à son existence. Le narrateur « s'identifie donc aisément à ce “pauvre monde” dont il dit faire partie, à l'individu vulnérable et impuissant face à la force d'événements sur lesquels il n'a pas maîtrisé¹¹⁶⁰ ». Il s'avère que Jean ne ment donc peut-être pas tout-à-fait lorsqu'il affirme écrire ses propres mémoires alors qu'il suit le parcours d'une Juive durant l'Occupation. En effet, il se sent lié à elle irréparablement. Ils sont tous deux et non pas seulement Ingrid, comme les objets de son texte : elle dans le passé et lui face à ce passé. Jean n'est cependant pas dupe de l'insignifiance de son projet ; il sait certainement qu'il ne pourra jamais retrouver (et surtout pas revivre) un passé qu'il est contraint d'imiter et de transcrire d'une manière forcément imparfaite.

¹¹⁶⁰ Eric Benoit, *De la crise du sens à la quête du sens*, Mallarmé. Bernanos. Jabès, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, p. 71.

Chapitre III

L'aspect poétique de l'œuvre

Il va de soi que ce chapitre sera un prolongement des deux chapitres précédents pour donner forme à l'identité narrative de Modiano qui se veut pluridimensionnelle. La tâche ne sera pas facile dans une œuvre dont l'originalité se résume par un passage constant entre les genres. La prose de Modiano est caractérisée par un lyrisme et l'auteur lui-même est pris pour l'un des poètes flâneurs de Paris. On essaiera donc de dégager certains éléments qui rendent son œuvre propice à une lecture poétique.

On s'appuie sur l'étude de Paul Gellings dans laquelle le critique considère l'œuvre de Modiano comme une œuvre poétique à travers *Le Récit poétique* de Jean-Yves Tadié. Ce dernier considère le récit poétique comme manifestation littéraire *autonome*. Et pour mieux saisir la poésie de Modiano, on se demande en quoi consiste précisément l'autonomie du genre. Tadié considère la « fiction d'un roman comme des personnages auxquels arrive une histoire en un ou plusieurs lieux », afin de définir ensuite « le récit poétique en prose comme une forme de récit qui emprunte au poème ses moyens d'actions et ses effets¹¹⁶¹ ».

On tentera de montrer dans la fiction de l'œuvre les éléments identifiables selon les principes du récit poétique. Certains aspects poétiques seront ainsi étudiés comme les personnages et le traitement de la musicalité de la langue grâce à quoi tous ces éléments trouvent leur cohérence et leur réalisation. La création romanesque ne s'effectue que par le biais du système langagier. Cette représentation du langage spécifique à l'écrivain singularise son univers romanesque.

¹¹⁶¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 7.

1. Les caractéristiques de la prose poétique de Modiano

1. 1. Des êtres fantomatiques

L’histoire du roman moderne marque un changement radical d’esthétique romanesque, phénomène littéraire dont la disparition du personnage classique est considérée comme l’une des caractéristiques fondamentales. Selon Jean-Yves Tadié, ce phénomène général dans tous les domaines de l’art entraîne au début du vingtième siècle, une dislocation sérieuse, une perte d’autonomie psychologique considérable. avec Modiano cette dislocation, est poussée encore plus loin : le personnage devient un rien, une silhouette, une ombre. Distinguer les personnages imaginaires de personnes réelles constitue donc une tâche difficile dans les livres de Modiano qui, face à Françoise Ducout, proclame : « je choisis la forme romanesque, je travestis la réalité¹¹⁶² ». Cette tendance de l’écrivain à mélanger fiction et réalité, d’une part, est applicable d’une façon parfaite aux personnages. D’autre part, elle met tous les personnages sur le même pied d’égalité. Car, dans son univers romanesque, on rencontre beaucoup de figures ayant effectivement existé : l’écrivain Maurice Sachs que Schlemilovitch rencontre à Vienne, Céline, Drieu la Rochelle, Robert Brasillach, Sigmund Freud, Sartre, Gide, François Mauriac, La Blanche, Proust, Gérard le Gestapiste, Hitler, parmi tant d’autres dans *La Place de l’étoile* et une grande partie des membres de la « bande de Cimarosa » dans *La Ronde de nuit* et l’ex-roi Farouk d’Egypte, dans *Livret de famille*. On peut également trouver le photographe Robert Capa, Violette Nozière¹¹⁶³, le poète allemand fusillé par deux soldats russes et Jacques Prévert dans *Fleurs de ruine* ; Flory Franken, dite Nardus, que le père du romancier appelle « Flo », dans *Un pedigree*¹¹⁶⁴. Il en va de même pour son avant-dernier roman *L’Herbe des nuits* où le narrateur fait des rencontres fictives¹¹⁶⁵ avec des personnes réelles comme Tristan Corbière et Jeanne Duval avec lesquels il vit intensivement :

¹¹⁶² Entretien avec Françoise Ducout, in *Elle*, 16 février 1981, cité par Thierry Laurent, *L’Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, op. cit., p. 21-22.

¹¹⁶³ Ce personnage se répète chez Modiano, dans *Fleurs de ruine*, et s’associe à une fleur vénéneuse : « Violette était une brune au teint pâle que les journaux de l’époque comparaient avec une fleur vénéneuse et qu’ils appelaient la fille aux poisons », p. 44.

¹¹⁶⁴ Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p. 17.

¹¹⁶⁵ Cela tient au fait que le narrateur vit au cours des années soixante tandis que les personnages avec qui il a fait des rencontres sont déjà mortes au XIX^e siècle comme Jeanne Duval.

Sur la même page, d'autres notes qui n'ont aucun rapport avec ce triste quartier du Montparnasse, Dannie, Paul Chastagnier, Aghamouri, mais se rapportent au poète Tristan Corbière et aussi à Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire¹¹⁶⁶.

Ces personnages qui ont véritablement existé ne sont en effet qu'une forme de re-présentaion, un jeu sur la « fonction référentielle¹¹⁶⁷ ». Tous ces acteurs, poètes, hommes politiques, peintres, des gens de tous horizons ne se distinguent cependant en rien des personnages fictifs de Patrick Modiano. Ils sont, selon Paul Gellings, comme ces êtres qui ne surgissent que pour disparaître comme des corps célestes au milieu de l'obscur nuit et ne vivent que le temps de leur illumination. L'auteur représente ses personnages d'une manière précise comme : « Drôles de gens. De ceux qui ne laissent sur leur passage qu'une buée vite dissipée [...] êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. Reines de beauté. Gigolo. Papillons. Des personnages dont la plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais¹¹⁶⁸ ». Dans *Rue des boutiques obscures*, l'écrivain met en évidence les traits essentiels de certains de ses protagonistes évanescents surgis de rien et prêts à retourner dans le néant¹¹⁶⁹. Ainsi, la disparition des personnages et des choses nous plonge «dans un univers ontologiquement dégradé, où l'inconsistance est de règle, un univers des fantômes¹¹⁷⁰ » où le narrateur modianesque cherche les traces « avec [ses] fantômes¹¹⁷¹ ».

Cet élément fantomatique poétise le personnage romanesque. Par là, l'auteur donne à ses protagonistes cette dimension poétique qui relève d'un constat incontestable dans son œuvre romanesque : « l'écrivain ne cherche pas à faire une étude psychologique réaliste de ses personnages¹¹⁷² », mais garde un certain équilibre entre eux. Ils sont souvent des silhouettes dont il ne se soucie qu'à leur place symbolique dans son système narratif :

Il n'en reste pas moins relativement éloigné des simples vignettes illustratives, et semble soucieux de présenter des caractères originaux ; cependant, il n'en utilise pas leur complexité ou leur potentiel romanesque,

¹¹⁶⁶ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 23-24.

¹¹⁶⁷ Nous nous appuyons, dans ce chapitre, sur l'ouvrage de Paul Gellings : *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit.

¹¹⁶⁸ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 72.

¹¹⁶⁹ Cf. *Dans le café de la jeunesse perdue*, le personnage principal traduit exactement l'image de l'être qui s'identifie avec le néant en se jetant par la fenêtre.

¹¹⁷⁰ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme*, op. cit., p. 22.

¹¹⁷¹ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 49.

¹¹⁷² C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 93.

puisque ces êtres restent limités à de simples silhouettes fugitives, entraperçues le temps de quelques lignes suggestives : seul la place symbolique qu'ils occupent dans son système narratif paraît le préoccuper¹¹⁷³.

Par son écart de l'analyse psychologique des protagonistes, Modiano crée des personnages «poétiques ». Ceux-ci sont sans aucune référentialité. Leur référentialité n'est autre que celle dans le texte et ils ne réfèrent qu'au texte lui-même comme Guy Roland, le narrateur de *Rue des boutiques obscures*, qui met en relief cette réalité textuelle : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café¹¹⁷⁴ ». N'être *rien* est à l'image du héros que Tadié qualifie de personnage qui correspond au « modèle devenu regard, langage, images, rêves¹¹⁷⁵ ».

L'être *rien* que Modiano met en scène dans son roman, selon Paul Gellings, explique le motif d'« ombre » qui enveloppe une grande partie des personnages modianesques auxquels le narrateur de *Villa triste* s'adresse : « qui es-tu, toi voyeur d'ombre ?¹¹⁷⁶ ».

Il y a une catégorie de personnages caractérisée typiquement par “fantôme”, tout au long de l'œuvre. Cette catégorie de fantômes présente bien des nuances. Le terme désigne manifestement dans *Livret de famille* l'ambiguïté de l'identité chez l'un des personnages types de Modiano, considéré comme l'une des incarnations du père : « – une très ancienne histoire d'amour, me confie-t-il un soir. Du temps où j'avais encore un état civil et où je n'étais pas un fantôme comme aujourd'hui. Vous savez que je suis mort en 45, hein¹¹⁷⁷ ». Le terme désigne également l'image de la personne qui surgit soudainement après une absence et garde toujours sa part de mystère, comme l'exemple de Philippe de Pacheco qui s'éclipse sans donner d'explication : « je m'étais assis à la terrasse de l'un des cafés, vis-à-vis du stade Charléty. J'échafaudais toutes les hypothèses concernant Philippe de Pacheco dont je ne connaissais même pas le visage. Je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençais mon premier livre. Ce n'était pas une vocation ni un don particuliers qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l'énigme que me posait un homme que je n'avais

¹¹⁷³ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 134.

¹¹⁷⁴ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p.

¹¹⁷⁵ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 21.

¹¹⁷⁶ C. W. Nettelbeck et P. Hueston dans leur ouvrage, *Patrick Modiano pièces, d'identité*, op. cit., p. 78. Ils trouvent que l'épigraphie, empruntée à Dylan Thomas et placée à l'ouverture de *Villa triste*, à l'encontre des premiers romans, qui mettent en scène des marionnettes, cache derrière les ombres « des êtres de chair et de sang ». Cette lecture tente de trouver des liens réalistes dans le roman.

¹¹⁷⁷ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 32.

aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n'auraient jamais de réponses. [...]. À quoi bon tâcher de résoudre des mystères insolubles et poursuivre des fantômes, quand la vie était là, toute simple, sous le soleil ?¹¹⁷⁸ ». Alan Morris de son côté, souligne que « tous les personnages modianesques semblent des êtres défunts vivants. Certains sont explicitement placés dans cette catégorie, étant présentés comme des fantômes¹¹⁷⁹ ». Ainsi, les trois images illustrent bien cette nuance chez Modiano pour dépeindre ses personnages. Silhouettes et ombres hantent cet univers où protagonistes et figurants se confondent, de sorte que le narrateur de *Fleurs de ruine* exprime la difficulté de suivre quelqu'un :

J'ai essayé de le suivre, les yeux fixés sur son pull-over de shetland dont la tache verdâtre a fini par se perdre à la hauteur de la rue de l'Abbé-de-l'Épée¹¹⁸⁰.

Rien d'étonnant si l'on trouve chez l'auteur des êtres fantomatiques, « c'est le monde entier, pour Modiano, qui prend des aspects fantomatiques¹¹⁸¹ ». Dans le même sens de se perdre dans la foule, cette image de fantôme se réitère aussi dans *Memory lane* : « À l'heure du crime un marin s'échappait du bureau de Dufresne et se perdait parmi la foule du promenoir tandis que les girls, sur la scène, se groupaient pour le tableau final. Cette silhouette furtive de marin disparaissant dans la pénombre laissait Bellune rêveur¹¹⁸² ». Il en va de même pour son roman *L'Horizon* dans lequel on peut tomber sur le type du personnage fantomatique qui reflète cette qualité poétique : « Il y en avait des dizaines et des dizaines de fantômes de cette sorte. Impossible de donner un nom à la plupart d'entre eux¹¹⁸³ ». Cet appel à l'impossibilité de donner un nom à un personnage fonde un argument de la lecture poétique des personnages qui appartiennent à l'univers d'ombres :

J'ai eu peur que Denise ne soit pas au rendez-vous et j'ai pensé pour la première fois que nous pouvions nous perdre dans cette ville, parmi toutes ces ombres qui marchaient d'un pas pressé¹¹⁸⁴.

¹¹⁷⁸ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 86-87.

¹¹⁷⁹ Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p. 71.

¹¹⁸⁰ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p.43.

¹¹⁸¹ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme*, op. cit., p. 22-23. Le critique commente en marge: Ceci, malgré la précision relative des lieux, les détails révélateurs (une automobile, une chanson à la mode) et la présence de réalités sensorielles (odeurs, en particulier).

¹¹⁸² Patrick Modiano, *Memory lane*, op. cit., p. 10.

¹¹⁸³ Patrick Modiano, *L'Horizon*, op. cit., p. 19.

¹¹⁸⁴ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 182.

L'ombre est un autre trait spécifique que l'on peut attribuer aux personnages de Modiano. Ils sont souvent comme des ombres, dans les passages relatifs à l'Occupation. Le groupe de Guy Roland en est le meilleur exemple, qui illustre cet aspect poétique des ombres dans *Rue des boutiques obscures*. Le motif de l'ombre prédit le destin de la plupart des êtres «massacrés ou disparus pendant la guerre : l'Holocauste tel que le métaphorise et le poétise Modiano¹¹⁸⁵ ». L'ombre en sa qualité de figure de dislocation est souvent utilisée par l'écrivain d'où l'usage particulier de mots équivalents à l'ombre comme silhouettes¹¹⁸⁶, fantômes¹¹⁸⁷ ou « de mots plus neutres, donc encore plus imprécis, dislocants, comme passants, gens, etc..¹¹⁸⁸ ». Dans un même sens, il est utile de rappeler que « les personnages de Modiano sont d'éternels jeunes fantômes de chair¹¹⁸⁹ ».

Des protagonistes qui sont réduits parfois à la forme de leurs allures vestimentaires, Van Bever l'un des personnages de *Du Plus loin de l'oubli* en est un bon exemple que l'on ne parvient à distinguer que grâce à ce trait distinctif : « Gérard Van Bever portait un manteau en tissu à chevrons, trop grand pour lui. Je le revois debout¹¹⁹⁰ ». Pacheco, dans *Fleurs de ruine*, se présente sous la forme d'une silhouette :

L'homme qui se tenait en face de moi ? Le regard bleu ne laissait rien deviner de ses pensées. Une silhouette au pardessus marron détient et à la démarche hésitante avait disparu dans la neige de cet hiver-là Et personne ne s'en était rendu compte¹¹⁹¹.

Il nous reste, encore à définir une spécificité qui attribue l'aspect « poétique » aux personnages de Modiano. Grand nombre d'entre-eux sont des anonymes. Le principe d'anonymat chez Modiano repose sur l'expression de l'oubli et de l'isolement. Cette attitude n'implique pas que les personnages n'aient pas de nom. Au contraire, le nom chez lui

¹¹⁸⁵ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 19.

¹¹⁸⁶ Silhouette en tant que figure de dislocation se répète fréquemment dans les romans de Modiano. Cf. Patrick Modiano, *Memory lane*, p. 10 : « À l'heure du crime un marin s'échappait du bureau de Dufresne et se perdait parmi la foule du promenoir tandis que les girls, sur la scène, se groupaient pour le tableau final. Cette silhouette furtive de marin disparaissant dans la pénombre laissait Bellune rêveur.

¹¹⁸⁷ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 43, « J'ai traversé les jardins. Était-ce la rencontre de ce fantôme? Les allées du Luxembourg où je n'avais pas marché depuis une éternité ? cette évocation n'a rien à voir avec le roman réaliste, car Modiano poétise ses personnages par l'emploi de deux mots fantôme et éternité qui les mettent dans une ambiance poétique, flou imprécis.

¹¹⁸⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 19.

¹¹⁸⁹ Hugo Marsan, in *Le Monde*, 26 novembre 1993, p. 24 cité par Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, op. cit., p. 71.

¹¹⁹⁰ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 15.

¹¹⁹¹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p.58.

enveloppe le personnage au même « titre-mais beaucoup plus intensément-que des mots comme ombre, silhouette, manteau. Le héros modian[esque] n'est donc pas si vide. Tout dépouillé qu'il soit de marques bien nettes ou stables, le nom propre offre une méthode nuancée, susceptible d'analyser plus amplement sa fonction dans le récit¹¹⁹² ».

Il est loisible de dire que l'œuvre de Modiano comme celle de Proust s'est construite dans son ensemble sur le système onomastique, « ce système trouvé, l'œuvre s'est écrite immédiatement¹¹⁹³ ». Il est vrai que ce phénomène de l'« hypersémantité» est, de prime abord, le fruit de la toponymie bien personnelle de Proust. Selon Gellings à travers sa lecture de l'article de Barthes, cette monstruosité sémantique bien personnelle est en même temps un des meilleurs points de départ pour une exégèse des fonctions du personnage. Le nom propre dispose de pouvoirs¹¹⁹⁴ qui lui permettront d'être « catalysable ; on peut le remplir, le dilater, combler les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts. Cette dilatation sémique du nom propre peut être définie d'une autre façon : chaque nom contient plusieurs « scènes » surgies d'abord d'une manière discontinue, erratique. [...] C'est parce que le Nom propre s'offre à une catalyse d'une richesse infinie, qu'il est possible de dire que toute la *Recherche* est sortie de quelques noms¹¹⁹⁵ ».

Le système onomastique dans l'œuvre de Modiano que l'on compare souvent à celui de Proust, dispose lui aussi de certains noms propres. Il connaît également les mêmes types de motivations, naturelles et culturelles. Les premiers types relèvent de l'« harmonie imitative¹¹⁹⁶ », et les deuxièmes de la « nationalité et de toutes les images qui peuvent s'y associer¹¹⁹⁷ ». Le nom propre chez Modiano procède comme chez son prédecesseur, par sa qualité d'avoir non seulement plusieurs « scènes » surgies d'abord d'une manière discontinue,

¹¹⁹² Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 19.

¹¹⁹³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 121.

¹¹⁹⁴ Selon Roland Barthes qui, dans l'ouvrage mentionné plus haut, cite trois points essentiels dont le nom propre dispose : « Le nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisque il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisque on peut appeler à discréption toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on «déplie» un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir), *Le Degré zéro de l'écriture suivi*, 121). Bien sûr le cas chez Patrick Modiano est poussé au bout de sorte que le nom peut désigner plusieurs personnages ou le contraire. Plusieurs noms peuvent désigner un seul personnage. Cette question s'incorpore dans la poétique de l'ambiguité chez Modiano, y compris son dernier roman où il s'emploie à ce procédé même s'il y a des cas dans lesquels le nom propre désigne à travers les sèmes une histoire par la référence aux souvenirs du narrateur.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

erratique, mais aussi qui ne demande qu'à se fédérer et se former de la sorte un petit récit. Par là, le nom propre prend chez notre écrivain, en particulier, les dimensions complexes du lyrisme. Une grande partie, de son œuvre « émerge de quelques noms »¹¹⁹⁸.

1. 2. La motivation naturelle et la potentialité évocatrice du nom

Modiano, dans son œuvre romanesque, se sert de son système onomastique pour stimuler la mémoire de son héros. Cependant, l'imitation chez lui ne relève pas d'une recherche purement mémorielle. Elle réunit le nom et la problématique du personnage. Pour mettre en relief cette idée, rappelons quelques épisodes de *Rue des boutiques obscures*¹¹⁹⁹. Ce roman s'articule autour de la quête de Guy Roland dont le « processus fait exister¹²⁰⁰ » tous les personnages rencontrés. Jean, l'un des personnages secondaires précise un lieu fréquenté jadis par le groupe dont le narrateur fait partie, au temps où il est le maître d'une boîte de nuit, Tangara et où le narrateur vient avec un homme russe du nom de Stioppa de Djagoriew. Ce nom suggère directement en soi un mystère lointain : « Vous étiez souvent avec Stioppa, a dit Heurteur¹²⁰¹ ». Grâce à ce nom, la musicalité et la sonorité entrent d'emblée en jeu pour créer un effet poétique :

– Je ... Je...j'écris un livre sur l'Emigration. C'est... C'est quelqu'un qui
m'a conseillé d'aller vous ...voir Paul Sonachitzé...
– Sonachitzé ?...
Il prononçait à la russe. C'était très doux : le bruissement du vent dans les
feuillages¹²⁰².

L'effet poétique naît de cette alliance entre les deux mots « le bruissement et les feuillages ». Cette association est significative. Le nom géorgien en soi est un petit récit référant au drame du déracinement. Cette évocation rappelle celle que Bourlagoff éveille chez le narrateur de *Livret de famille*. Bourlagoff comme nom suffit en soi à référer à une Russie de rêverie enfouie dans le passé comme une sorte de paradis perdu :

¹¹⁹⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 20.

¹¹⁹⁹ *Rue des boutiques obscures*, c'est le livre le plus proustien de Modiano, grâce à d'un minutieux travail sur la mémoire, mais avec des techniques bien différentes de celles de chez Proust.

¹²⁰⁰ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces d'identité*, op. cit., p. 94.

¹²⁰¹ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 25.

¹²⁰² Ibid., p. 39.

Elle (la vie de Bourlagoff) avait donc commencé, cette vie, en Russie, à Saint-Pétersbourg, l'année mille neuf cent treize. L'un de ces palais ocres au bord du fleuve. J'ai remonté le cours du temps jusqu'à cette année-là¹²⁰³.

En outre, par un lyrisme imitatif (très subjectif), Modiano réalise l'évocation d'une Russie révolue et paradisiaque. À la manière russe, la prononciation intensifie « la mélancolie¹²⁰⁴ » de ce passage et de Stioppa qui évoque les principales figures de l'Émigration :

Il me passait les photos une par une en m'annonçant le nom et la date qu'il avait lus au verso, et c'était une litanie à laquelle les noms russes donnaient une sonorité particulière, tantôt éclatante comme un bruit de cymbales, tantôt plaintive ou presque étouffée. Troubetskoï. Obbeliani. Cheremeteff. Galitzine. Eristoff. Obolensky. Bagration. Tchavtchavadzé... Parfois, il me reprenait une photo, consultant à nouveau le nom et la date. Photo de fête. La table au grand-duc Boris à un gala du Château-Basque, bien après la Révolution. Et cette floraison de visages sur la photo d'un diner « blanc et noir » de 1914... Photo d'une classe du lycée Alexandre de Petersbourg¹²⁰⁵.

Le nom propre, par les trois propriétés déjà citées, peut désigner et évoquer : « même hors de contexte, les associations commencent à foisonner¹²⁰⁶ ». Pour ainsi dire, tous les noms cités représentants les principales « figures de l'Émigration » provoquent d'abord des associations nostalgique liées au thème de l'émigration. Ce thème renvoie à une origine révolue dans la plupart des romans de l'auteur. Puis par suite du lyrisme musical attire l'attention du lecteur sur le pouvoir suggestif évoqué par Stioppa. Ainsi, Modiano réussit à changer les noms errants en plainte élégiaque en utilisant des mots comme « plaintive » et « presque étouffée », juste avant que Stioppa commence sa litanie citée dans le passage plus haut. Ce lyrisme ne se contente pas d'un travail sur la mémoire, mais le dépasse, pour viser le problème de l'identité perdue de Guy Roland. Car, les noms « réels ou inventés (russes en exil, juifs de la diaspora...), ils en ont à revendre, mais bien souvent, aucun n'est "vrai", car volontairement ou non, ils ont perdu leur "état civil"¹²⁰⁷ ». Ainsi, dans ce contexte, « ce lyrisme est également censé (re)mettre à nu le problème de l'identité défectueuse¹²⁰⁸ ». Guy, le narrateur de *Rue des*

¹²⁰³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 92.

¹²⁰⁴ Jacques-Pierre Amette, « Un nocturne de Modiano », p. 100, appelle Modiano à juste titre le « seul grand poète élégiaque français, le seul, depuis Apollinaire, qui soit resté, après l'occupation et la rafle du Vel d'hiv. Parfaitement seul » cité par Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 22.

¹²⁰⁵ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 43.

¹²⁰⁶ Anita Grossvogel, *Le Pouvoir du nom*, essai sur Gérard de Nerval, Paris, José Corti, 1972, p. 40.

¹²⁰⁷ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme*., op. cit., p. 20-21.

¹²⁰⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 22.

boutiques obscures, commence son récit en disant qu'il n'est « rien » et il lui semble que ce pianiste, Waldo Blunt, a l'allure d'un «ballon», et dont le nom n'inspire aucune confiance :

Je le regardai. Tout était rond chez lui. Son visage, ses yeux bleus et même sa petite moustache taillée en arc de cercle. Et sa bouche aussi, et ses mains potelées. Il m'évoquait ces ballons que les enfants retiennent par une ficelle et qu'ils lâchent quelquefois pour voir jusqu'à quelle hauteur ils monteront dans le ciel. et son de Waldo Blunt était gonflé, comme l'un de ces ballons¹²⁰⁹.

Une étonnante forme d'imitation s'effectue dans *Dora Bruder*, où le nom comporte des implications sensorielles assez insolites :

Morts depuis longtemps, les commissaires et les inspecteurs qui participaient à la traque des juifs et dont les noms résonnent d'un écho lugubre et sentent une odeur de cuir pourri et tabac froid : Permilleux, François, Schweblin, Koerperich, Cougoule...Morts ou perclus de vieillesse, les gardiens de la paix que l'on appelait les « agents capteurs », et qui écrivaient leur nom sur le procès-verbal de chaque personne qu'ils arrêtaient, au moment des rafles¹²¹⁰.

L'alternance de sonorités franco-germaniques établit incontestablement le lien avec le milieu de la collaboration. Leur harmonie « lugubre » vient ici pour lier l'adorât à l'ouïe et à la vue : le « cuir pourri » qui fait « appel à la compétence culturelle du lecteur¹²¹¹ », renvoie au monde des uniformes et des voitures de police au « tabac froid » qui fait également penser à l'Occupation et à des passages à tabac dans des commissariats affreux. Dans ce contexte, les expériences du lecteur jouent aussi un rôle déterminant à recréer mentalement ce milieu évoqué par les résonances de certains noms. Ces noms se rapportent par leur harmonie à une certaine époque. Grâce à cette alternance de sonorités, cette forme d'imitation s'effectue et le lecteur parvient à « actualiser la référence du texte au hors-texte¹²¹² ». En outre, Modiano met en harmonie des noms de victimes à la résonances juive flagrante comme Gradens, Trautmann, Pergricht, Lévy, Rubin, Grosman, Gothelf, avec les noms des bourreaux pour renforcer l'écho et l'odeur des noms qui participaient à la traque des juifs :

Monsieur le Préfet. Je vous serais infiniment obligée de bien vouloir examiner le cas que je viens vous présenter : mes parents assez âgés,

¹²⁰⁹ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 70.

¹²¹⁰ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 83-84.

¹²¹¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, p. 128.

¹²¹² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Parsi, PUF, 1992, 2001, p. 46.

malades, venant d'être pris en tant que juifs et nous restons seules, ma petite, sœur, Marie Grosman 15 ans 1/2, juive française¹²¹³.

En dehors d'imitations naturelles, il est notable de souligner une imitation sémantique « qui frise même par moment l'allégorie¹²¹⁴ ». Il s'agit de Gisèle qui, en effet, s'appelle Suzanne Kraay, l'amie du narrateur avec qui il a l'intention de se rendre à Rome pour vivre ensemble, loin de Paris :

– Vous ignorez beaucoup de choses concernant cette personne... Je suppose qu'elle vous a même menti sur son nom... Elle s'appelle Suzanne Kraay... Il épelait le nom, d'une manière mécanique : K.R.A.A.Y.¹²¹⁵.

Comme nous l'avons signalé, le nom propre est riche en soi d'informations. Ainsi, ce nom bien flamand ou d'une résonance bien néerlandaise offrirait aussi « des possibilités d'interprétation inattendues¹²¹⁶ ». Car, le nom propre s'offre à une véritable analyse « sémiique et[il est] doué d'une parfaite validité sémantique¹²¹⁷ ». Ensuite, les sèmes¹²¹⁸ sont des images. Certaines de ces images sémiques sont traditionnelles et culturelles. Par conséquent, le nom de Suzanne Kraay, s'enrichit en signification puisque le terme néerlandais kraai signifie corneille et peut-être utilisé pour désigner un croque-mort. Selon certaines traditions culturelles, l'oiseau est déjà porteur en soi d'une signification pleine en symbolisant la mort. En fin de compte, le nom funèbre du personnage néfaste fait écho à la fin tragique et inéluctable qu'il annoncera. En effet, Suzanne Kraay trouve la mort dans un accident d'automobile : « la mort est au fond la vérité ou la fatalité qu'elle tâche de contourner avec le faux nom de Gisèle, mais il est impossible de tricher avec le destin¹²¹⁹ ».

Le même type de programme narratif allégorique, selon Gellings, est assuré par certains sobriquets qui ont pour fonction d'assurer la valeur métaphorique du personnage porteur. Le trait proprement enfantin de ces sobriquets est en tout cas incontestable : Tintin dans *Quartier*

¹²¹³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 85-86.

¹²¹⁴ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 24.

¹²¹⁵ Patrick Modiano, *Un cirque passe*, op. cit., p. 141.

¹²¹⁶ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 25.

¹²¹⁷ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 123.

¹²¹⁸ En sémantique, le sème est l'unité minimale de signification, non susceptible de réalisation indépendante. Le terme a été introduit par le linguiste belge Eric Buyssens (1900-2000), qui le définit comme « tout procédé idéal dont la réalisation permet la communication ». Il a été repris ensuite dans le sens d'« atome de signification » par divers linguistes, dont Bernard Pottier. Selon Todorov, « le sens d'un mot n'est pas une unité indivisible mais composée, les mêmes sèmes se retrouvent tout au long du vocabulaire ». Pour mieux saisir l'exploitation de Modiano du Nom Propre, on réfère à notre note de bas de page n°1194 à la page 322.

¹²¹⁹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 25.

perdu ; Blanche-Neige dans *Remise de peine*. Au fond, il s'agit là de motivations qui sont naturelles dans une large acception, la métaphore reproduisant par sa nature la signification d'un personnage. Et comme il ne s'agit plus d'une imitation morphologique ou phonétique, il s'agit alors d'un travail sur le signifié qu'on approche de la motivation culturelle.

1. 3. La motivation culturelle

Comme nous l'avons déjà signalé, Modiano poétise ses personnages par le biais des motivations naturelles et culturelles. On va tenter de préciser les termes de Barthes en ce qui concerne la « plausibilité francophonique¹²²⁰ » du nom propre, pour mieux saisir le rapport entre la quête identitaire et l'exploitation de la motivation culturelle. En effet, par une contradiction délicate et selon Gellings, entre d'une part le déracinement du protagoniste, et d'autre part, le pays où il n'est pas chez lui – la plausibilité francophonique marque d'une manière précise l'exclusion de l'apatriote. Modiano attribue des noms authentiques français aux personnages féminins dans la plupart de ses romans, les exemples suivants illustrent bien cette orientation : Yvonne Jacquet, dans *Villa triste*, Denise Coudreuse, dans *Rue des boutiques obscures*. Sylvia Heuraeux, dans *Dimanches d'août* et Colette Laurent dans *Chien de printemps*. La femme, dans l'univers de Modiano, incarne un meilleur moyen qui permettrait à l'apatriote de créer chez lui, et par extension de suppléer le manque d'identité. Comme on sait les personnages souffrent souvent d'une crise identitaire dans sa fiction romanesque. Ainsi, il « élabore un certain type de personnages en perdition faute de pouvoir trouver des modes d'identification crédibles et des systèmes de valeurs fiables¹²²¹ » Dans cette perspective, il est pertinent de considérer la francité de la femme comme une charge supplémentaire de « racines profondes¹²²² », un milieu social grâce auquel l'apatriote tente de se fixer et de se re-trouver. Par ailleurs, ce milieu créé par la femme lui permet de participer au jeu social. Autrement dit, le nom féminin français évoque en sa présence un réseau d'associations qui laisse deviner sur le plan toponymique, une France rassurante :

Ainsi, elle s'appelait Yvonne. Mais son nom de famille ? Je l'ai oublié. Il suffit donc de douze ans pour oublier l'état civil des personnes qui ont

¹²²⁰ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 127.

¹²²¹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 100.

¹²²² Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 26.

compté dans votre vie. C'était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault...¹²²³.

Cet extrait fait remarquer la fascination de Chmara qui n'a qu'un nom choisi « pour remplir sa fiche d'hôtel aux Tilleuls¹²²⁴ » pour le véritable nom français. Ainsi, un grand désir d'enracinement s'empare de lui et se manifeste à travers son lien avec Yvonne. Dans ce passage, « une poésie mystérieuse enveloppe ici le nom : d'abord la question : « Mais son nom de famille ? » ; ensuite le motif de l'oubli et enfin l'incantation suave des noms de famille « très français possibles¹²²⁵ ». Chez Modiano, même sans rappeler un nom, on se rend compte que le nom français peut être en soi hypersémantique. L'auteur de *Rue des boutiques obscures*, exploite largement le nom féminin au moment où Pedro¹²²⁶, l'apatriote sent particulièrement la menace au cours de sa fuite :

Nous avions, Freddie, Gay Orlow, Wildmer et moi des passeports dominicains grâce à Rubirosa, mais nous ne pouvions pas vraiment jurer de leur efficacité. Rubi lui-même me l'avait dit. Nous étions à la merci d'un policier ou d'un contrôleur plus tatillon que les autres, Seule, Denise ne risquait rien. Elle était une authentique française¹²²⁷.

Il est exacte que le prénom de Denise justifie beaucoup de choses pour Guy Roland. En tant que Denise est un nom français, il diffuse une sécurité en soi car « Denise ne risquait rien ». Dans le système onomastique de Modiano, Coudreuse est compté parmi les noms suaves très français que Chmara cite dans *Villa triste*.

Ainsi, d'un livre à l'autre et grâce au nom très français, l'auteur associe la notion de francité au principe de la sécurité. Chaque nom français peut accorder au protagoniste une sensation de sécurité profonde dès qu'il s'y lie. En effet, cette fascination pour le nom s'inscrit dans une longue tradition d'enracinement chez certains poètes français dont Nerval fait partie. Ainsi, Sylvie éveille chez Nerval la saveur du trottoir français dont le poète «

¹²²³ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 23.

¹²²⁴ Ibid., p. 22.

¹²²⁵ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 26.

¹²²⁶ Par un souci de clarté, il est utile de dire que Guy Roland, le narrateur, est baptisé par Hutte qui lui propose de travailler avec lui dans son agence de police privée qu'il a créée en 1947 : « Cet homme avait beaucoup compté pour moi. Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard. Il avait été ému par mon cas et grâce à ses nombreuses relations, m'avait même procuré un état civil. – Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant "Guy Roland" », p. 15.

¹²²⁷ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 214.

réclame ses origine et grâce au[nom] il fera de Sylvie une œuvre merveilleuse en nouant le lieu d'identité »¹²²⁸

Signalons également dans le même contexte Sylvia Heuraeux, la partenaire mystérieusement disparue dans *Dimanches d'août*. Par le biais de la sonorité de son nom, on peut discerner une évocation faite au bonheur que le Je-narrateur a partagé avec elle, aussi courte soit-elle pendant leur idylle. Il est convenable de noter « la morphologie du patronyme (Heuraeux) : son archaïsme renvoie à des racines profondes dans une France du terroir immuable et de ce fait, sécurisante¹²²⁹ ».

Cependant, la sécurité à laquelle aspirent les protagonistes en se liant aux femmes, demeure un désir frustré. Car, le vide chez Modiano symbolise un vertige, par une absence écrasante qui laisse ses héros dans un mouvement perpétuel. Cela s'accorde bien avec la logique de la quête impossible à laquelle ses protagonistes sont confrontés. Le romancier accentue l'aspect du héros errant face à son destin, en excluant toute idée de se fixer. Visiblement ses héros sont en pleine solitude suite à un départ brutal, à une « mort violente¹²³⁰ », ou à une disparition énigmatique. La disparition sous toutes ses formes entrave tout ce qui permet à l'apatriote de se fixer. Ces fins accentuent le sentiment de l'absence de sécurité représentée par le nom féminin très français qui à son tour exprime une identité stable par les racines profondes d'une France sécurisante Ainsi, les personnages féminins disparaissent respectivement dans l'ensemble de l'œuvre : dans *Rue des boutiques obscures* Coudreuse meurt au cours d'une tentative de franchir les frontières franco-suisses sans que Guy Roland connaisse précisément, après coup et par fragments, les circonstances de sa disparition, ce qui accentue davantage encore la solitude et la perte de l'identité qui le portent à dire à l'incipit : « Je ne suis rien ». Dans *Dimanches d'août*, Sylvia se livre à un destin énigmatique par l'enlèvement, (elle s'associe au destin de la pierre précieuse, La Croix du Sud) et disparaît aussi pour demeurer comme indice d'une perte irrémédiable. Dans *Villa triste*, Yvonne Jacquet part en laissant Chmara seul, perdant son dernier lien avec une France sécurisante. Ainsi, le protagoniste masculin chez Modiano, est livré à lui-même dans une sorte de vide, sans aucun espoir de se fixer ou de se retrouver dans le monde. Chez l'auteur il semble que les anecdotes manifestes ne doivent pas masquer l'angoisse de ses personnages

¹²²⁸ Anita Grossvogel, *Le Pouvoir du nom*, op. cit., p. 40.

¹²²⁹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 27.

¹²³⁰ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 55.

qui se révèle nettement comme « un divorce entre soi et la judéité, issu de la rupture dans la transmission d'un héritage. La judéité peut se vivre comme une impossibilité pour le sujet. Chez Georges Perec comme chez Modiano, elle s'écrit comme l'insaisissable ailleurs dans l'ici¹²³¹ ». Elle est considérée comme l'un de ses thèmes majeurs.

Certes, il y a dans son œuvre des noms de personnages féminins dont la résonance cosmopolitisme est flagrante. Cette caractéristique entraîne forcément l'existence d'*« étrangères »* comme Gay Orlow, née à Moscou « Nationalité : apatride¹²³² » ; Ingrid Teyrsen dans *Voyage de noces*, fille d'un autrichien recensé comme juif :

Elle avait gagné de l'argent pour la première fois de sa vie en faisant de la figuration, avec quelques-unes de ses camarades, pendant toute la semaine précédente, sur la scène du Châtelet dans *Valses de Vienne*¹²³³.

L'une et l'autre sont des refugiées politiques. La première est russe et la deuxième est juive autrichienne. Toutes les deux ont trop de difficultés à trouver leur voie dans le monde. Elles ratent leur vie affective et sociale. Toutes deux se donnent la mort dans une solitude écrasante. On ne peut pas considérer l'une et l'autre comme partenaire du narrateur. Ces personnages féminins reflètent parfaitement la condition du protagoniste errant. Leurs noms cosmopolites en sont la preuve ; il s'agit de personnages miroir et non pas de compléments possibles aux noms authentiquement français et suaves.

Il convient de signaler certaines circonstances où la francité du nom provoque un sentiment d'élimination. C'est le cas de Jean dans *Chien de printemps* qui reconnaît un homme sur un terrain de boules à Paris, photographié pendant l'Occupation par Francis Jansen. Cet homme est semblable à Michel L., photographié par Francis Jansen, un photographe dont le narrateur a fait jadis la connaissance : « j'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964¹²³⁴ ». Quand le narrateur aborde Michel L., il se heurte à une drôle d'absence de sa part ce qui provoque chez le narrateur à la fois une sensation d'abandon et d'écart social :

– Vous avez connu le photographe Francis Jansen ? Ses yeux étranges semblaient fixer quelque chose à l'horizon.

¹²³¹ Maxime Decout, « Être juif. l'autre universel », in *Le Magazine Littéraire*, n°526, décembre 2012, dossier consacré à ce que la littérature sait de l'Autre, p. 82-83.

¹²³² Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, op. cit., p. 53.

¹²³³ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 126.

¹²³⁴ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 11.

– Vous dites ?
 – Je voulais savoir si vous vous êtes fait photographier dans le temps par le photographe Francis Jansen ?
 Mais, là-bas, une discussion éclatait entre les autres. L'un d'eux venait nous rejoindre :
 – Lemoine ... c'est à toi...
 Maintenant, j'avais l'impression qu'il regardait de côté et qu'il ne me voyait plus. Pourtant, il m'a dit :
 – Excusez-moi... Je dois pointer...
 Il se mettait en position et lançait la boule. Les autres s'exclamaient. Ils l'entouraient. Je ne comprenais pas les règles de ce jeu mais je crois qu'il avait gagné la partie. En tout cas, il m'avait complètement oublié¹²³⁵.

L'hypersémanticité se révèle assez évidente illustrée par Lemoine : tout d'abord, ce nom est sans aucun doute français de souche, (avec une allusion au catholicisme, première religion de France), ensuite également associé au jeu typique du terroir dont le narrateur, comme il paraît l'avouer, est impuissant à saisir les règles. Selon Gellings, le bilan est sans équivoque :

Les yeux « étranges » de Lemoine sont le reflet d'un monde auquel l'autre n'a pas accès. Sa francité et celle du jeu – auquel il gagne en plus – renforcent l'aspect « indésirable » du narrateur¹²³⁶.

Le protagoniste de Modiano éprouve également une sensation de menace, en raison de sa situation en marge de la société. Face à sa sensation d'étrangeté, ce mécanisme se produit lorsqu'il s'agit de noms liés à une caste qui se montre manifestement hostile à l'apatriote. Rappelons l'épisode sinistre de *Livret de famille* où le narrateur à l'âge de quinze ans, accompagne son père en voyage d'affaires en Sologne, dans un milieu mi-bourgeois mi-aristocratique¹²³⁷. L'adolescent est aussitôt pris d'un sentiment suffocant de rejet auprès de noms bien bourgeoisement français comme Reynolde, Chevert, Landry qui selon Gellings signalent l'appartenance de ces noms (« chic anglais » bien bourgeoisement français aussi). Malgré la familiarité apparente du père avec le groupe, ce milieu demeure inaccessible pour le

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

¹²³⁶ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 29.

¹²³⁷ Cf. *Livret de famille*, les noms de famille dans ce chapitre laissent facilement deviner leur appartenance : « Il avait un nom à particule qui était lié à la construction du canal de Suez, et pour prénom : Jean-Gérard », (p. 63). « [Jean-Ge] s'adressait en anglais à la brune, et Reynolde chuchota qu'elle était la fille du duc de Northumberland. La blonde, en dépit de ses allures délurées, appartenait sans doute elle aussi à une excellente famille ». (p. 66). J'appris que l'homme, un certain Michel Landry, dirigeait une revue de « sport et de loisir », (p. 67). Enfin, à côté de M^{me} Landry, un individu d'une soixante d'années [...]. Il s'appelait le comte Angèle de Chevert, et d'après ce que je crus comprendre, appartenait à une vieille famille de l'île Maurice », (p. 67). Mais la personne que Jean-Gé appelle mon oncle Michel intrigue le narrateur qui « d'après leur conversation,[il] compris[t] que le duc était un homme conscientieux et discipliné qui faisait partie du Jockey, de l'Automobile Club et des Tastevins de Bourgogne ». p. 83.

narrateur. Par la suite, dans une ambiance menaçante, tout le porte à croire qu'un jeu beaucoup plus dangereux que la pétanque, une partie de chasse à courre est en train de se préparer. Ces préparatifs provoquent une grande inquiétude chez lui qui s'est muni d'une carabine. Bientôt, ce climat de tension le pousse à s'identifier au gibier. Ici, les noms ne révèlent pas seulement une francité qui constitue un milieu auquel le protagoniste n'a aucune appartenance mais ils mettent en relief une classe sociale effrayante pour l'apatriote. D'autre part, des nominations comme « Jean-Gé » (LF, 63) ou un duc – « mais l'était-il vraiment? » (LF, 82) – affectueusement nommé – « l'oncle Michel » (LF, 67) et respectueusement qualifié de « premier fusil de France », (LF, 67) sont les signes du territoire familial, tout comme pourraient l'être des barbelés qui poussent le narrateur à se demander : « Et moi, je me demandais ce que je faisais là, dans le repaire du "premier fusil de France" », (LF, 82). Au-delà de la classe sociale, les noms que Modiano accorde aux personnages évoquant les horreurs de la Shoah, s'associent à la filière « Jean-Gé-Oncle Michel », (LF, 67). La première est implicitement associé au juif collaborateur Maurice Sachs qui lui aussi est l'auteur d'un livre intitulé *La Chasse à courre*¹²³⁸. En effet, le chapitre cinq de *Livret de famille* s'étalant sur vingt-sept pages de (58-85), n'est pas isolé du contexte de l'écriture de Modiano. Toutes les indications concernant le terme "chasse à courre" répété quatre fois, préparent le narrateur à s'identifier au gibier. Dès le début, il éprouve une sensation de dégoût et d'étrangeté au sein du groupe qui s'intéresse beaucoup à ce sport. Ces situations accentuent l'écart social de l'apatriote ce qui devient une raison suffisante pour évoquer les horreurs de la Shoah. Une lecture quasi globale de l'œuvre justifie un point de vue considérant chaque livre comme un chapitre faisant partie d'un ensemble. Ainsi, "la chasse à courre" renvoie au chapitre désastreux du passé des Juifs. En effet "ce terme chasse à courre" pourrait être un acte fédérateur dont la simple évocation pourrait susciter chez lui toute l'histoire de la persécution des Juifs. Par là, une tournure diabolique est désormais inéluctable. Ainsi, l'hypersémantique des noms – particulièrement français et associés en l'occurrence à la chasse à courre – est rendue encore plus agressive, obscurcie maintenant par le reflet collaborateur de Maurice Sachs. La seconde image rejette la première. Elle est sans détour et plutôt sanglante. Elle réunit la partie de chasse et l'insurrection du ghetto de Varsovie, au moment où le narrateur,

¹²³⁸ Cf. *La Place de l'étoile*. Modiano, par l'intermédiaire de son narrateur Schlemilovitch, présente Maurice Sachs comme un juif collaborateur. Pour Sachs, le Paris occupé est un éden où il va se perdre frénétiquement (p. 29). Ensuite, il cite certaines de ses œuvres : « Maurice, lui, poursuit la rédaction du troisième volume de ses Mémoires : *Le Revenants*, après *Le Sabbat* et *La Chasse à courre* », (p. 40). C'est le titre de son œuvre qui compte davantage dans le contexte de l'évocation du narrateur de *Livret de famille*.

progressivement renforcé dans la position d'intrus, se change comme nous le savons en gibier plein de rage :

Tout commencerait par les fanfares d'attaque. Que ferait la meute ? Il ne fallait pas trembler. Et d'abord, essayer de viser juste. Ne pas tirer sur les femmes, quand même. Avoir la chance de faire voler en éclat, du premier coup, la tête de Reynolde ou celle du duc. Ou celle de Landry Ou celle de Jean-Gé. Alors tous les autres arriveraient avec leurs chiens et leurs piqueurs, et bien qu'on se trouvât au cœur de la France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie¹²³⁹.

Le malaise du narrateur n'apparaît que progressivement car au début de l'anecdote, il croit participer à un spectacle anodin dans la propriété de Reynolde. Au fur et à mesure, le contraire s'se produit et l'anecdote se termine par une chasse à courre. Ainsi, « [l]e sentiment [du narrateur] s'accentue avec le sadisme de la chasse et atteint enfin un paroxysme de folie¹²⁴⁰ ». Si la chasse à courre est une sorte de sport « magnifique », (80) pour le groupe, elle sera « un sport effrayant », (75) pour le narrateur. Celui-ci qui passe une partie de la nuit à apprendre ce qui est chasse à courre.

Cette exaspération surprenante est lourde de signification puisque, « pour comble de francité, ou plutôt, de xénophobie, les noms des personnages finissent maintenant par s'inscrire dans le champ hypersémantique de l'Histoire¹²⁴¹ ». Sologne devient Pologne, chasse à courre devient pogrom et, amplifiés de toutes ces références, les prénoms et noms « d'excellente famille¹²⁴² » comme, le comte Angèle de Chevert, Landry et Reynolde perdent une fois pour toutes leur bonhomie « vieille France ». Mais à côté des noms français, il y a la plausibilité non-francophonique qui reste à être examinée

¹²³⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 85.

¹²⁴⁰ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 88-89.

¹²⁴¹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 30.

¹²⁴² Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 66.

1. 4. L'écho poétique du nom étranger : la non-francité

La récurrence de la plausibilité « non-francophonique » se révèle plus importante que les autres manifestations de « francophonie ». Elle fait partie de l'ensemble des motivations culturelles et s'inscrit également dans le même contexte poétique. En fin du compte, c'est le nom étranger qui illustre « ce système d'apatriades en fuite – ou bien simplement en proie à la menace de mort, toujours au cœur de l'histoire contemporaine chez Modiano¹²⁴³ ». Cette question du protagoniste se trouve au cœur des préoccupations de l'œuvre qui privilégie un contexte historique caractérisé par une « crise existentielle [qui] constitue de la sorte l'enjeu d'un récit qui la module et en fait une poétique¹²⁴⁴ ».

Le patronyme « non-français », qui ressort du principe poétique, se caractérise par une présence frappante dans l'œuvre. Un exemple emprunté à *Villa triste*, concernant une marque de cigarette, met en évidence la mesure dans laquelle le nom étranger appartient à ce que Chmara considère comme son statut naturel en expliquant à son amie, Yvonne, son point de vue d'apatriote. Yvonne, en tant que française de souche, le trouve chic et exotique :

J'expliquais gravement à Yvonne mon point de vue d'apatriote. Elle ne m'écoutait pas. Elle était allongée sur le lit dans sa robe de chambre de soie trouée et fumait des cigarettes Muratti. (À cause de leur nom : Muratti qu'elle trouvait très chic, exotique et mystérieux. Ce nom italo-égyptien me faisait bâiller d'ennui parce qu'il ressemblait au mien¹²⁴⁵.

Il va de soi que le nom est pris pour la marque de l'être. Par ailleurs, Modiano choisit avec soin les noms de ses protagonistes. Chez lui tout procède de la sonorité des noms¹²⁴⁶, noms des personnages aussi bien que noms des rues. Ainsi Chmara, un nom que le narrateur a choisi, « exprime, en effet, son errance éternelle, chose est tout à fait courante pour lui. On le voit « bâiller d'ennui » à la consonance d'un nom exotique évoquant, par une fine allusion, celui de Modiano même¹²⁴⁷ ».

¹²⁴³ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 31.

¹²⁴⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 85.

¹²⁴⁵ Patrick Modiano, *Villa triste*, op. cit., p. 146.

¹²⁴⁶ Entretien Modiano dans *Le Cercle Littéraire* de la BNF avec Laure Adler et Bruno Racine, op. cit., En répondant à une question posée par Laure Adler concernant la sonorité des noms, Modiano commente : oui du niveau de la poésie, évidemment les sonorités des noms pour moi c'est toujours très importantes.

¹²⁴⁷ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 31.

Tout porte à penser que ce nom-Patrick (anglo-saxon) et notamment (italo-égyptien)-a une certaine influence ici. L'auteur, dans *Livret de famill*, livre à ce propos un signe manifeste dont émerge, par la même occasion, en 1945, l'année de sa naissance que partagent généralement auteur et narrateur :

Ainsi, le brun à tête de bétail portait le même prénom que moi, ce prénom qui avait connu une grande vogue en 1945, peut-être à cause des soldats anglo-saxons, des jeeps et des premiers bars américains qui s'ouvraient. L'année 1945 était tout entière dans les deux syllabes de « Patrick ». Nous aussi, nous avions été des bébés¹²⁴⁸.

Dans l'œuvre de Modiano, le nom qui représente une hypertrophie incontestable est Jimmy Pedro Stern dans *Rue des boutiques obscures* : le cas de Stern illustre l'éclatement de l'identité juive, Jimmy (comme nom évoquant des parents ou un séjour dans un milieu anglo-saxon) ; Pedro (nom espagnol ou sud-américain). Chez Modiano, Stern nom juif allemand est associé aux horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Celle-ci illustre plus qu'aucun autre symbole l'anéantissement de la race juive. L'aspect de faux noms ou les noms d'emprunt est également omniprésent dans l'œuvre. Car, il y a des noms dans lesquels on ne fait que passer et qui de ce fait – étrangers ou bien français – sont aussi des marques de déracinement. Ce phénomène bien présent est une des principales articulations de *Rue des boutiques obscures*, considérée comme une œuvre maîtresse qui tient son importance, à bien des égards : « [S]a démarche romanesque était, d'une part, l'expression à la fois psychologique et symbolique d'une volonté de retrouver l'accès au temps du père ; et d'autre part, la représentation des incertitudes du monde actuel sous l'image paradigmique de ces années noires¹²⁴⁹ ». Ainsi, les étapes par lesquelles le narrateur amnésique passe¹²⁵⁰, se révèlent significatives, d'une part dans l'emploi du nom chez Modiano, et d'autre part, la reconstitution du passé lui devient si nécessaire afin de reconnaître son véritable nom dans sa quête identitaire. Car, le « pouvoir d'exploration¹²⁵¹ » est considéré comme l'une de trois propriétés du nom propre. Par ailleurs, il est considéré comme l'un de des composants essentiels de l'identité par le pouvoir

¹²⁴⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit., p. 214.

¹²⁴⁹ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 94.

¹²⁵⁰ Voir *Rue des boutiques obscures* où le narrateur amnésique par le biais de sa quête, prend racine dans l'espace psychique des autres personnages selon les démarches qu'il a suivies. Celles-ci coïncident avec sa conviction qui provoque chez lui le besoin de se reconnaître : – Je suis sur une piste – Un piste ? – Oui. Une piste de mon passé... J'avais dit cette phrase d'un ton pompeux qui l'a fait sourire. – J'ai toujours cru qu'un jour vous retrouveriez votre passé. p. 14-15.

¹²⁵¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 121.

d'essentialisation. Ainsi, Gay Roland (11-63). Le narrateur veut savoir comment s'appelle la personne figurant sur la photo : « comment s'appelait-il ? demande-je, d'une voix qui tremblait. Howard...C'était son nom... pas son prénom ...Attendez... Howard de quelque chose... Je m'arrêtai et me penchais vers lui. –Howard de quoi ?-De...de...de Luz. L...U...Z...Howard de Luz...Howard de Luz...ce nom m'avait frappé...moitié anglais...moitié français...ou espagnol. –Vous ne savez pas comment il était au physique ? – Non. Je lui montrai la photo où Gay se trouvait avec le vieux Giorgiadzé et celui que je voyais être moi », (RBO, 64). Dans la deuxième étape qui s'étend des pages 64 à 90, le narrateur se présente sous le nom de Freddie Howard de Luz, « voilà, c'était clair, je ne m'appelais pas Freddie Howard de Luz.(RBO,92). Dans la troisième étape qui s'étend des pages 92-181, il se présente sous le nom de Pedro McEvoy, il essaie de se persuader à travers les faits qu'il n'est plus le « rejeton d'une famille dont le nom figurait sur quelques vieux bottins mondains et même l'annuaire de l'année, mais un Américain du Sud dont il serait infiniment plus difficile de retrouver les traces », (RBO, 92). Dans l'ultime étape qui commence de la page 182 à la fin du livre, il se présente sous le nom de Jimmy Pedro Stern, car le narrateur croit que « selon toutes vraisemblances, M. Pedro McEvoy a quitté la France depuis la dernière guerre. Il peut s'agir d'un individu ayant usé d'un nom d'emprunt et de faux papiers, comme il était courant à l'époque » (RBO, 181). Cependant, le narrateur ne réussit pas à préciser s'il s'appelle Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy : « Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy ». (RBO, 182). Par ailleurs, toutes les démarches pour connaître son véritable nom ne sont jamais fructueuses « Mon vrai nom ? J'aimerais bien le savoir. Et je souriais pour qu'il pût prendre cela pour une plaisanterie », (RBO, 193). Ainsi, le roman représente au niveau des noms l'éclatement de l'identité juive. D'autres romans présentent aussi de tels changements de (fausse) identité. On ne connaît pas le véritable nom du narrateur dans *Les Boulevards de ceinture*, mais une chose est indéniable : il se cache derrière Serge Alexandre, nom d'emprunt de l'escroc Stavisky qui n'est sûrement pas son véritable nom. Dans *Des si braves garçons*, Newman, l'un des personnages secondaires, un ancien collégien de Valvert qu'Edmond Claude, le deuxième narrateur, rencontre à Nice, tente de se forger une nouvelle identité par le biais d'un nouveau nom :

Voilà, me dit-il à voix basse, je ne m'appelle plus Newman mais «Valvert»...Valvert, comme le collège...Je suis fiancé à la mère de la

petite... Nous vivons dans un villa avec ma fiancée[...]. Ca peut paraître compliqué... Il s'essoufflait¹²⁵².

Dans ce passage, le protagoniste met en évidence la stabilité à laquelle aspire Newman à travers celle qui sera pour lui comme un ultime moyen de se fixer. L'apatriote accepte le risque d'être coupable pour se débarrasser de son statut de nomade. Se fixer pour l'apatriote à travers un nom français d'une famille bourgeoise coûte cher. Il accepte d'entraîner dans un crime en liquidant le vieux, le beau-père : « – Une famille très bourgeoise de Nantes... Pour moi, tu comprends, ça représente quelque chose de stable... Inutile de te dire que jusque-là, j'ai plutôt dérivé, [...]. J'ai traîné mes guêtres un peu partout [...]. J'ai même passé trois ans à la Légion¹²⁵³ ».

On peut remarquer une perte graduelle de cet exotisme au niveau du système onomastique chez Modiano. On repère donc l'apparition d'un cycle des Jean dans *Quartier perdu*, *Dimanches d'août*, *Voyage de noces*, *Un cirque passe*, *L'Horizon*, et *L'Herbe des nuits*, son avant-dernier roman « ...Ne te casse pas la tête, Jean...¹²⁵⁴ ». Par contre, il y a des narrateurs qui n'ont pas de nom, « des voix qui parviennent de l'anonymat¹²⁵⁵ ». C'est le cas dans *Memory lane*, *Fleurs de ruine*, *Chien de printemps*, et *Du plus loin de l'oubli*. Deux points retiennent l'attention à travers cette perte progressive :

D'un côté, on dirait qu'il adopte au fur et à mesure un système onomastique plus dépouillé, n'ayant plus besoin de noms rigoureusement étrangers pour traiter des obsessions suffisamment connues. De l'autre, on pourrait soutenir que le flou des Jean ainsi que l'anonymat de certains autres – détruisant leur individualité – les jette encore plus loin hors du monde référentiel et les rend presque invisibles, perceptibles seulement à travers l'écriture¹²⁵⁶.

On peut également signaler un autre cas où l'auteur reste fidèle à son exotisme initial. Ainsi rencontre-t-on des personnages secondaires dont le nom de famille n'est pas français, c'est l'exemple de Gérard Van Bever que *Du plus loin de l'oubli* montre ou Francis Jansen dans *Chien de printemps* : « il me semble nécessaire de noter ici les quelques indications biographiques que j'ai rassemblées sur lui : il était né en 1920 à Anvers, et il avait à peine connu son père. Sa mère et lui avaient la nationalité italienne. Après quelques années d'études

¹²⁵² Patrick Modiano, *De si braves garçons*, op. cit., p. 173-4.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 174.

¹²⁵⁴ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 169.

¹²⁵⁵ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 32.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

à Bruxelles, il quitta la Belgique pour Paris en 1938¹²⁵⁷ ». Ces noms intensifient l'ambiance dans laquelle la plupart des personnages ne sont pas chez eux, là où ils se trouvent.

Chez Modiano, par le changement du nom, le personnage peut entrer dans une autre classe sociale. C'est le cas de Newman : ainsi, le nom peut devenir un lieu de passage. Même dans leur propre syntagme nominal, les héros et héroïnes ne sont pas nécessairement chez eux. De fait, ils ne font que passer dans le mot poétique qu'est le nom propre (grâce aux «interstices dans l'armature du nom » observés par Barthes) qui, de ce fait même exprime l'exil et le vide¹²⁵⁸ ». Dès lors, on est tenté de dire que le vide sémantique du personnage modianesque est en large partie compensé par la fonction poétique du nom. Cela nous ramène à l'espace où les personnages déplacent et repèrent les lieux par une errance dans le Paris. Mais cette fois, les personnages fantomatiques de Modiano ne hantent plus les cimetières sinon les villes, comme un espace poétique où la rencontre des lieux devient un véritable protagoniste, comme nous avons déjà vu au cours de notre deuxième partie.

2. Le traitement du langage

La dimension poétique est visible dans l'œuvre de Modiano, reconnue d'ailleurs par plus d'un critique. À ce propos, on tentera, dans un premier temps, de savoir en quoi consiste la spécificité de la prose poétique de Modiano. Dans deuxième temps, on essaiera de mettre en relief les éléments qui contribuent à créer cette qualité poétique de l'œuvre.

2. 1. Un style poétique

La qualité poétique de l'œuvre se manifeste à travers le traitement du langage. Bien que le langage de l'écrivain ne constitue pas un écart sur l'échelle syntaxique, il est loisible de se demander sur quoi repose cette musicalité intérieure qui nous procure le plaisir d'un langage épuré de toute gratuité. On sait que Modiano cherche très souvent la facilité de

¹²⁵⁷ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 18.

¹²⁵⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 34.

l'écriture, loin de toute rhétorique stéréotypée, de sorte que son langage s'approche de celui du quotidien. En dépit de cette simplicité manifeste, sa prose poétique se définit par une densité sonore qui contribue à créer un rythme. Celui-ci est à l'origine de toute nouvelle signification établie entre le discours littéraire et l'univers réel. Cette signification se fonde sur le traitement du langage plutôt que sur un écart syntaxique. Ainsi, une dimension poétique, dans l'œuvre romanesque, prend forme dans les interstices des mots. Cette dimension s'intensifie par le biais d'une évocation créée par une sonorité particulière. Tout, chez Modiano, procède de la sonorité. Celle-ci contribue à accorder à l'œuvre sa qualité poétique. À travers la musicalité, le langage acquiert un autre statut qui lui permet de rendre le monde plus riche dans sa signification :

Le langage littéraire est alors conçu comme étant de même nature que le langage quotidien et ayant la même mission d'information ou d'action. Simplement, il est plus riche, plus parfait, plus abondant en significations et en nuances. Il peint le monde intérieur avec autant de soin que le monde extérieur¹²⁵⁹.

Il est vrai que l'auteur, à première vue, revendique la lucidité d'une prose dans laquelle son écriture « ne cesse de se développer dans le sens de la tradition classique, accentuant les qualités de mesure, de simplicité et de continuité¹²⁶⁰ ». À travers ses déclarations en quête de simplicité, il cache une partie de son jeu :

Je n'ai aucune facilité de plume, et écrire est donc pour moi un travail un peu pénible, bien que le résultat donne une impression de simplicité. J'essaie de dire les choses avec le moins de mots possible¹²⁶¹.

J'écris dans la langue française la plus classique, non par une insolence droitière, non plus par un goût des effets surannés, mais parce que cette forme est nécessaire à mes romans pour traduire l'atmosphère trouble, flottante, étrange que je voudrais leur donner, il me fallait bien la discipliner dans la langue la plus claire, la plus traditionnelle possible. Sinon, tout se serait éparpillé dans une bouillie confuse [...]. Pour trouver dans le sable mouvant un ancrage : cet ancrage, je le trouve précisément dans la langue classique que j'utilise¹²⁶².

¹²⁵⁹ Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1971. P. 27.

¹²⁶⁰ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 3.

¹²⁶¹ Cité par C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano pièces, d'identité*, Ibid., p. 123 in *Paris-Match*, 13 mars 1981, pp. 56-57.

¹²⁶² J.-L. Ezine, « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé intérieur », p. 5, cité par Annelise Schulte Nordholt, in *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, op. cit., p 53.

Après avoir connu les déclarations de l'écrivain à propos de sa prose, il est temps de comprendre comment s'explique le rapport entre l'œuvre et la musicalité. Car, celle-ci devient l'une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre. Modiano se reconnaît par « la petite musique¹²⁶³ » que Jacques Lecarme définit autrement :

Modiano conserve, dans ses renoncements ascétiques à la rhétorique, ce qu'il est convenu, depuis Barrès, d'appeler sa « petite musique ». Mais cette musique n'est pas petite, elle est surtout en devenir constant, de plus en plus subtile et assourdie, quelque part entre Erik Satie et Bill Evans, et elle accompagne une prose en apparence plate et ordinaire¹²⁶⁴.

Modiano utilise la prose précise pour compenser le caractère incertain et flou de son univers romanesque : « ce que je dis est tellement flou, mes personnages sont tellement troubles, que je suis obligé d'employer un style précis et plat, sinon ce serait une bouille informe¹²⁶⁵ ».

Malgré le propos explicite de l'écrivain en ce qui concerne la simplicité de sa prose, « en fait, le style n'est pas du tout plat, il est transparent, et résulte de la manière dont l'auteur arrive à subordonner les mots et les images à des principes musicaux¹²⁶⁶ ». Une lecture approfondie montre que son écriture est imprégnée d'une poésie transparente qui dit avec un certain murmure ce que la prose cache entre les lignes. Par un phénomène de déplacements à tous les niveaux, surtout « historiques et langagiers, la temporalité se défait, les époques se superposent, la nature des événements se dilue dans un rapport à la langue qui cache sous une apparente simplicité son goût pour les équivoques, les faux-semblants, les échos, les jeux sonores¹²⁶⁷ ». La sonorité de la langue est considérée comme une qualité poétique dans son œuvre romanesque. En effet, loin de toute rhétorique usée, la prose de Modiano comme le récit poétique se définit par sa « densité sonore » et « sa puissance imageante » qui se manifestent à travers le travail sur la langue : « Et c'est bien d'abord au traitement du langage qu'on reconnaît qu'un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l'espace ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose¹²⁶⁸ ». Cette manifestation poétique se

¹²⁶³ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 8.

¹²⁶⁴ Jacques Lecarme, « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », op. cit., p. 30-31.

¹²⁶⁵ Entretien avec Gilles Pudlowski, in *Les Nouvelles littéraires*, n°2774, 12-19 février 1981, p. 28.

¹²⁶⁶ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, op. cit., p. 123.

¹²⁶⁷ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., 2009, p. 8.

¹²⁶⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 179.

révèle également, avec toute clarté dans son dernier roman, *L'Herbe des nuits*, qui se déroule dans un espace de nuit et d'attente dans un Paris nocturne. Un univers flottant enveloppant l'ambiance menaçante du Paris nocturne accorde, en effet, une qualité poétique au-delà de l'anecdote apparente du roman qui évoque un meurtre politique au cours des années soixante.

Dans l'œuvre modianesque, une poésie s'échappe donc à la première lecture non discernée. Mais, une lecture approfondie autorise à parler d'une "image de marque", selon la citation que Paul Gellings traduit d'Alan Morris. Chez Modiano, la musicalité et le rythme intérieurs prennent naissance à travers la variation qui apparaît peu à peu au niveau de la longueur des phrases :

Notez à quel point ces variations au niveau de la longueur des phrases produisent un rythme particulier, qui renforce une évocation mal assurée dans un premier temps, mais trouvant par suite son mouvement et sa direction. Notez également à quel point il y a un mélange poétique de sonorités, courtes, et longues, dures, et douces, [...]. Et notez surtout à quel point une sensation onirique de flux et de reflux prend naissance grâce à cette technique. Voilà la brune diaphane qui constitue l'image de marque de Modiano¹²⁶⁹.

Si l'on prend la marque du titre dans sa première trilogie, *La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, et *Les Boulevards de ceinture* comme point de départ, il apparaît qu'il n'est pas tout-à-fait juste de considérer les images du cercle et de la ronde comme de simples indications pour des thèmes narratifs. Ce qui relie les trois romans, c'est leur élément musical « car tous contiennent de la musique, et tous marqués par un effort conscient de composition. On peut penser que le jeune Modiano, s'il privilégie dans *La Place de l'étoile* une structure kaléidoscopique qui révèle surtout sa préoccupation des problèmes d'identité, a déjà pris en compte la leçon capitale de ses maîtres Proust et Céline : « combien la musique est indispensable à la puissance émotive d'un style littéraire »¹²⁷⁰. Ainsi, les éléments musicaux et narratifs sont enchevêtrés dans sa prose conventionnelle qui s'affirme également dans *Livret de famille* comme nous allons voir.

¹²⁶⁹ A. Morris cité par Paul Gellings dans son ouvrage : *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade op. cit.*, p. 70.

¹²⁷⁰ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité, op. cit.*, p. 23.

2. 2. La présence des vers et des chansons

Puisque notre recherche a pour but essentiel de traiter le thème de la quête identitaire chez Modiano, on essaiera de le relier autant que possible à son art romanesque. Nous nous concentrerons donc sur les deux grands thèmes de l'abandon et de l'errance auxquels doit en grande partie sa poétique. Pour bien accentuer cet aspect, Modiano exploite certaines possibilités que la chanson et la poésie offrent à son art romanesque. L'auteur se montre très sensible à l'influence de la musique sur la création des émotions et il a donc recours à l'intégration fréquente d'extraits de chansons et de vers dans ses textes. L'omniprésence des vers poétise la prose de Modiano. On tentera de montrer l'ampleur de la poésie dans son œuvre romanesque. À partir de son premier roman, son œuvre romanesque ne manque ni de vers ni de noms de poètes. Les exemples sont multiples, on se contentera d'en citer les suivants :

O chaleur, ô tristesse, ô violence, ô folie,
Invincibles génies à qui je suis voué,
Que serais-je sans vous ? Venez donc me défendre
Contre la raison sèche de cette terre heureuse¹²⁷¹.

Le narrateur récite un autre poème de Heine intitulé *Doña Clara* : en Espagne, la fille du grand inquisiteur tombe amoureuse d'un beau chevalier qui ressemble à saint Georges. « Vous n'avez rien de commun, avec les mécréants juifs » lui dit-elle. Le beau chevalier lui révèle alors son identité :

Moi, votre amant Señora,
Je suis le fils du docte et glorieux Don,
Issac Ben Israël grand rabbin de la synagogue de Saragosse¹²⁷².

On peut également trouver deux vers d'un poème écrit par Jacques Audiberti et que le narrateur de *L'Herbe des nuits* récite dans la rue quand il est seul :

Si je meurs qu'aille ma veuve /À javel près de Citron...¹²⁷³

¹²⁷¹ Extrait du poème écrit par Spire que le narrateur récite dans *La Place de l'étoile*, p. 41.

¹²⁷² Modiano réécrit les vers en langue espagnole : Ich, Señora, eur Geliebter/ Bin der Sohn des vielbelobten/ Grossen, schriftgelehten Rabbi/ Israel von Saragossa. *La Place de l'étoile*, p. 42. Voir aussi, les pages suivantes: 117, 159.

¹²⁷³ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 109. Il est intéressant de citer le poème : Si je meurs qu'aille ma veuve/ A javel près de Citron/ Dans un bistrot elle y trouve/ à l'enseigne du Beau Brun, /Trois musicos de fortune/ qui lui joueront--mi, ré, mi-- / l'air de la petite Tane/ qui m'aurait peut-être aimé/ puisqu'elle n'offrait qu'une ombre/ sur le rail des violons/ Mon épouse, ô ma novembre,/ sous terre les jours sont lents.

Comme nous l'avons remarqué, la présence des vers poétise sa prose. Par ailleurs, dès la parution de son premier roman, *La Place de l'étoile*, la musique y est présente, incarnée par la voix de Charles Trenet que Schlemilovitch reconnaît aussitôt en chantant «Formidable »

Formidable,
J'entends le vent sur la mer
Formidable
Je vois la pluie, les éclairs,
Formidable
Je sens qu'il va bientôt faire
Qu'il va faire
Un orage
Formidable¹²⁷⁴.

La voix de Trenet « accompagne et poétise la menace¹²⁷⁵ » qui accable le destin de Schlemilovitch lorsque tous ses efforts se dissipent dans sa quête identitaire. Il est confronté à son destin tragique lorsqu'Israël se transforme en état militaire et Tel-Aviv ressemble au Paris de la Gestapo. Comme nous l'avons signalé, le romancier se sert d'extraits de chansons pour prédire le destin du protagoniste ou bien pour préfigurer et générer à la fois l'histoire. Il en va de même pour *Memory lane* lorsque le groupe essaie, tard dans la nuit, de capter les voix qui hurlent le refrain que le vent apporte vers lui. Les bribes du refrain ont des effets qui sont apportés avec l'odeur des pins. Cette correspondance¹²⁷⁶ entre le son et l'odeur poétise l'ambiance, tant elle est un principe de mariage entre les mystères évoqués par les paroles de cette chanson. Celle-ci est très significative puisqu'elle préfigure le destin de ce groupe de fantômes qui disparaît un jour dans la brume des nuits :

Memory Lane
Only once do horses go down Memory Lane
But the traces of their hooves still remain...¹²⁷⁷.

La dislocation incite le narrateur à se demander par quelle merveilleuse alchimie se construit un groupe. Comme dans *Une jeunesse* où l'un des personnages principaux du roman

¹²⁷⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 182.

¹²⁷⁵ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade*, op. cit., p. 71.

¹²⁷⁶Cet appel à la correspondance nous rappelle d'ailleurs un poème très connu chez Baudelaire intitulé Correspondance dont le principe se fonde sur l'unité des évocations des sens.

¹²⁷⁷ Patrick Modiano, *Memory lane*, op. cit., p. 51. Modiano traduit cette chanson en marge, la fait peut-être pour garder l'esprit nomade de cette évocation « Memory Lane/ Les chevaux ne passent qu'une seule fois sur Memory Lane /Mais il reste la trace de leurs sabots... ». On sait que les traces et le bruit des sabots sont largement exploités dans l'imaginaire de Modiano par la corrélation aux convois des déportés d'où le père fuit un jour.

«interprétabat jadis ce vieux succès dans un cabaret d’Auteuil¹²⁷⁸ ». Mais l’héroïne, au présent du récit, n’a aucune envie de chanter devant ses invités la chanson des rues lors la fête de son trente-cinquième anniversaire. «— Une chanson ! Une chanson ! — Odile va vous chanter. La Chanson des rues¹²⁷⁹ dit Louis. — Non, non... Certainement pas¹²⁸⁰ ». Ce refus est justifiable de la part d’Odile. La chanson éveille inéluctablement de mauvais souvenirs de jeunesse liés, dans sa mémoire, à une époque de haute turbulence, aux lieux qui lui évquent cette époque-là, sa propre expérience d’affreuses aventures. En fait, la rue, dans l’œuvre de Modiano, « est un signe nomadique et métaphore de la déconfiture morale et du passage du Temps y est pour quelque chose¹²⁸¹ ». Toujours dans le même sens, les paroles de la chanson de Trenet insérées dans le tissu narratif de *La Ronde de nuit*, soulignent aussi le péril imminent et le destin du narrateur :

Tout est fini, plus de prom’nades
plus de printemps, Swing Troubadour, (RN, 97)

Par ailleurs, d’autres paroles de cette chanson montrent mieux « l’approche artistique de Modiano¹²⁸² » comme le commencement : « Tu viens chanter malgré l’orage »; ou bien le refrain qui révèle une autre orientation :

Ton destin, Swing Troubadour,
C’est de chanter le bonheur
Même si ton petit cœur

¹²⁷⁸ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l’œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade*, op. cit., p. 72.

¹²⁷⁹ Paroles : Michel Vaucaire : Musique : Rudolph Goehr 1936 Méridian autres interprètes : Lina Margy (1937) Yves Montand (1950, largement modifiée)

Chanson des rues

Bien des gens s’arrêtent
Et la voix émue
Sans façon répètent
La chanson des rues
Modeste musique
Poésie d’un sou
Mais cet air mélancolique
Vous poursuit partout
De rêves et d’amours déçus
Et du regret que vous laissent
Les années qui ne sont plus

¹²⁸⁰ Patrick Modiano, *Une jeunesse*, op. cit., p. 15.

¹²⁸¹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l’œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade*, op. cit., p. 72.

¹²⁸² C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d’identité*, op. cit., p. 35.

Est bien lourd.

Même si ce n'est pas manifestement le bonheur que Modiano, selon C.W. Nettelbeck et P.Hueston, chante dans *La Ronde de nuit*, la musique se conçoit comme un moyen de transcendance. Cet appel à la musicalité nous amène à examiner le procédé technique que Modiano emploie pour intensifier la dimension poétique de son œuvre romanesque.

2. 3. Structure musicale

Comme nous l'avons signalé, la chanson ainsi que la poésie sont toutes deux l'art du rythme par excellence. La sonorité des mots et la structure musicale vont de pair pour poétiser la prose de Modiano. Au-delà de l'élément poétique en soi, l'auteur se sert de certains procédés techniques révélant les signes flagrants de son penchant artistique sur le plan formel. La structure de *La Ronde de nuit* en est un meilleur exemple. Le roman est manifestement composé de deux parties, la première désignant la descente vers le moment de la clôture, illustrée par la scène de la félonie au Châtelet : « et la deuxième menant progressivement vers la fin plus ouverte¹²⁸³ ».

Il est tout à fait juste de dire qu'au-delà de cette structure manifeste, une autre structure régit l'agencement du roman, qui se dégage en profondeur. Cette structure se calque sur le modèle d'une composition musicale. Sur ce point, nous reprenons l'avis de C. W. Nettelbeck et P.Hueston, qui croient qu'il ne s'agit pas seulement des chansons que Modiano cite ou auxquelles il fait allusion dans ces textes : « cet omniprésent accompagnement n'est qu'un élément de la structure musicale qui gouverne l'ensemble¹²⁸⁴ ». La composition du roman met aussi en évidence le rôle de l'élément musical dans l'organisation et la structure au niveau de l'enchevêtrement des thèmes qui rappelle l'art de la fugue¹²⁸⁵. Par exemple, si l'on examine la manière avec laquelle est composé le début du roman, on constate que deux récits vont être mis en parallèle avant de se superposer et de se confondre :

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁸⁵ Voir Bruno Doucey qui explique le modèle musical sur lequel se construit *La Ronde de nuit* « la fugue (de fuga, fuite) est un mode de composition musicale de style polyphonique dans laquelle différents thèmes se poursuivent et se superposent. L'art de la fugue repose sur un jeu de variations et de contrastes marqués, en outre, par l'opposition d'un sujet et d'un contre-sujet), p. 43.

-Un récit A : rédigé de façon impersonnelle au présent. (L'action se déroule au 3 bis square Cimarosa au milieu d'un groupe de collaborateurs).

-Un récit B : rédigé à la première personne et à l'imparfait (l'action se déroule au Bois de Boulogne avec Coco Lacour et Esméralda)

Dans *La Ronde de nuit*, l'agencement s'organise selon un principe de contradiction avec sujet et contre sujet, un phénomène d'opposition perpétuelle jusqu'à la fin : Le Khédive s'oppose au Lieutenant, les collaborateurs aux résistants, Swing Troubadour à Lamballe, la rive droite à la rive gauche, l'innocence de l'enfance au monde corrompu des adultes, la réalité au rêve. Modiano renforce d'ailleurs le caractère cyclique de son roman qui « semble être composé comme une œuvre musicale¹²⁸⁶ ». Cette structure musicale pourrait être appliquée à l'ensemble de son œuvre. Mais *Livret de famille* incarne l'ampleur de l'investissement significatif du terme *livret* à deux niveaux ; thématique aussi bien que technique. Thématiquement la vision identitaire se veut divergente puisque le thème essentiel de l'identité se fonde sur une anthologie « d'extraits de diverses vies qui constituent progressivement un registre familial¹²⁸⁷ ». Pour imposer à cette divergence unité et consistance, Modiano se sert énormément d'une autre connotation du terme *livret*¹²⁸⁸, « celle du libretto musical, soumettant l'anthologie d'expériences diverses à toute une gamme de procédés musicaux¹²⁸⁹ ». De cette façon, *Livret de famille* remplit, au-delà du prétexte littéraire, la composition musicale elle-même. C'est à cet égard que le roman réalise l'intégralité qu'il rejette sur le « le plan d'une identité humaine trop restreinte¹²⁹⁰ ».

Pour mettre en évidence comment le rythme et la diversité des thèmes traités du roman sont organisés, une analyse en termes musicaux s'avère pertinente. Au niveau de la structure externe des chapitres qui précèdent celui du baptême, on peut voir qu'ils ont presque une

¹²⁸⁶ Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, coll. « Profil d'une œuvre », *op. cit.*, p. 42.

¹²⁸⁷ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁸⁸ Un livret (de l'italien libretto, « petit livre ») ou libretto est, en musique, un texte littéraire presque toujours en vers, complétant une œuvre musicale tel qu'un opéra, une opérette, un oratorio ou une comédie musicale. Publié sous forme d'opuscule séparé de la musique, il contient les dialogues chantés et les éventuels passages parlés, ainsi que de rapides indications de mise en scène et de jeu. La relation du librettiste (l'auteur du livret) au compositeur, tout comme les sources et les techniques d'écriture, varie d'une œuvre à l'autre et au fil des siècles. En revanche, la prééminence du compositeur sur le librettiste en terme de notoriété reste immuable à quelques exceptions près, alors que la question – en italien – « *prima la musica, dopo le parole* », (la musique doit primer sur les paroles) ou « *prima le parole, dopo la musica* » (les paroles doivent primer sur la musique) ne peut être tranchée.

¹²⁸⁹ C.W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

longueur égale aux sept derniers. L'ordre profond en devient encore plus clair l'organisation de l'œuvre n'est pas arbitraire. Les deux critiques, C.W. Nettelbeck et P.Hueston montrent avec clarté qu'à l'intérieur de cette harmonie, Modiano arrange des chapitres de longueur variable pour créer une syncopation rythmique.

Un autre dimension qui poétise la prose de Modiano se révèle visiblement dans *Fleurs de ruine* que cet exemple montre : « j'ai senti une pression au creux de la poitrine, une fleur dont les pétales s'agrandissaient et me faisaient suffoquer¹²⁹¹ ». À travers la notion de « nœud sonore » souligné par Tadié, la prose de Modiano crée cette musicalité langagière par l'alliance et la répétition de consonnes comme *p* et *f* dans les mots « pression, poitrine, pétale, fleurs faisaient, suffoquer », ce qui poétise selon Gellings le sentiment d'étouffement qui accompagne les mauvais souvenirs de dimanches soir éprouvés jadis par le narrateur à l'âge de vingt ans. Par ailleurs, la fonction métaphorique de la fleur et son éclosion expriment merveilleusement « le même état d'âme, assure un style résolument poétique¹²⁹² ». À ce propos, nous apprécions aussi la richesse poétique de cet exemple pris de *Dans le café de la jeunesse perdue*, qui réunit les deux aspects de la poétique de l'œuvre modianesque

Nous marchions sans but précis, nous avions toute la nuit devant nous. Il restait encore des taches de soleil sous les arcades de la rue de Rivoli. C'était le début de l'été, nous allions bientôt partir. Où ? Nous ne le savions pas encore. Peut-être à Londres à Majorque ou au Mexique. Peut-être à Londres ou à Rome. Les lieux n'avaient plus aucune importance, ils se confondaient les uns avec les autres. Notre seul but de voyage, c'est d'aller AU CŒUR DE L'ÉTÉ, là où le temps s'arrête et où les aiguilles de l'horloge marquent pour toujours la même heure : midi¹²⁹³.

Dans cet exemple, la rime est évidente (voyage-horloge). Avec les assonances (sans but précis-la même heure midi), cette rime donne un accent particulièrement à la poétique de l'errance. L'errance réunit les deux aspects des thèmes principaux de l'œuvre. Ils sont liés à la structure intemporelle et l'espace indéterminé illustrés par le voyage dans la poétique de Modiano. Une grande partie de son œuvre de Modiano repose sur ce mouvement dans l'espace et le temps.

¹²⁹¹ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 122.

¹²⁹² Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano le fardeau du nomade*, op. cit., p. 73.

¹²⁹³ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 134.

Conclusion

Certains critiques comme François Nourricier, CW. Nettelbeck et P. Hueston parmi tant d'autres, insistent sur "la petite musique" dans l'œuvre de Modiano. Bien que ces deux derniers soulignent la structure profonde qui évoque la ressemblance avec deux notions musicales, surtout dans *La Ronde de nuit* et *Livret de famille*, l'un et l'autre ont manifestement un rapport avec la composition musicale. Bruno Doucey, dans son étude consacrée à *La Ronde de nuit*, est tout à fait d'accord avec les deux critiques sur la structure musicale de l'œuvre. Il pense que la division du roman en deux parties met en évidence sa composition musicale. De son côté, Paul Gellings considère dans l'absolu que l'Œuvre de Modiano se fonde sur cette structure. Nous voyons que même la petite musique de Modiano passe pour un trait spécifique qui révèle un langage dont le rythme intérieur donne une transparence à travers le chuchotement et le bruissement de la voix de ses protagonistes. Pour autant il accorde une grande importance à la vibration de la langue qui se manifeste à travers la façon d'articuler de ses personnages. Ce qui fait penser le plus à la poésie, c'est cette richesse incarnée par la voix humaine. Celle-ci fait également songer à l'aspect oral de la langue : « le bruissement doux et rauque de sa voix dissipait mon inquiétude¹²⁹⁴ ». L'exemple de la Danoise de *Fleurs de ruine* poétise, par la façon d'articuler la prose de Modiano. On n'oublie jamais cette association accordée à la voix par le narrateur qui se souvient de la tonalité évoquant chez lui les souvenirs de l'enfance. L'enfance en elle-même est une source poétique. Cette douceur de la voix a un rapport profond avec la musique et son influence sur la création de l'émotion du personnage. Cette fascination pour la sonorité langagière ajoute beaucoup à l'aspect poétique de l'œuvre. L'exemple de *La Petite bijou* ne passe pas inaperçu. Il ne serait pas erroné de dire que tout chez Modiano procède de la sonorité. Les noms des personnages ainsi que les noms des rues procèdent de la sonorité des mots. Cet aspect est bien évident dans son entretien avec Laure Adler et Bruno Racine à l'occasion de la parution de son avant-dernier roman *L'Herbe des nuits*. On peut dire selon ce qui précède que la dimension poétique de l'œuvre se dédouble par l'importance que l'écrivain accorde d'une part à la musicalité dans la capacité de créer des émotions incontestablement chez les individus. D'autre part, les personnages, dans son univers romanesque, ont une fascination pour la

¹²⁹⁴ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 117.

sonorité des mots. Par là, la musicalité de la langue se transforme en une source d'évocation en elle-même pleine de poésie : « Elle était morte au Maroc » est l'une de ces phrases qui date de l'enfance, et dont on ne comprend pas tout à fait la signification. De ces phrases, seule la sonorité vous reste dans la mémoire comme certaines paroles de chansons qui me faisaient peur », (PB, 12). Ici, la fonction de la langue pour l'héroïne n'est pas destinée à communiquer directement une vérité, mais l'accessibilité à la vérité du discours repose sur un ordre de sensations acquises plutôt que sur un ordre rationnel. Ainsi, « le langage poétique diffère de l'usage linguistique commun. [...]. La poésie exprime des idées et des choses de manière indirecte¹²⁹⁵ ». Cet emploi du langage est courant chez Modiano, ce qui est en soi un principe poétique. Citons un autre exemple qui confirme cette potentialité de la sonorité de la langue à donner place au surgissement de la prose poétique : « Il me parlait encore du persan des prairies. Cette langue, me disait-il, ressemblait au finlandais. C'était aussi agréable à entendre. On y retrouvait la caresse du vent dans les herbes et le bruissement des cascades », (PB, 42). Cet énoncé entre en résonance avec *L'Herbe des nuits* qui repose sur l'évocation du bruissement de la langue. Dans l'œuvre, ce constat nous permet de conclure que ce dernier rejoint la dimension poétique de l'œuvre y compris au niveau du titre : *L'Herbe des nuits* ressort du domaine poétique plutôt que prosaïque. L'évocation qui enveloppe ce titre est très riche dans la signification poétique. Cela rejoint la poésie dans son propre discours car, chez Modiano, la prose cherche l'évocation et l'allusion plutôt que l'expression directe. Cela est en effet le principe qui regit l'essence de la poésie. Il n'est pas étonnant que la poésie soit omniprésente dans son œuvre romanesque de *La Place de l'étoile* à *L'Herbe des nuits*, dont le titre est emprunté à un poème du poète russe, Ossip Mandelstam¹²⁹⁶.

Cet aspect linguistique amène au *logos* de Modiano à travers lequel tout le projet de l'écriture cherche à cristalliser une identité d'écrivain. Ce projet est bien illustré par le *Verbe* qui était au commencement. Selon Bruno Blanckeman, le *logos* donne à l'expérience sa configuration à travers le système de la langue qui impose un ordre dans lequel se définit l'expérience. Ainsi, l'écriture de Modiano est parcourue par une dimension poétique qui procure du plaisir pour le lecteur tandis que ses récits demeurent un moyen du

¹²⁹⁵ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, R. Barthes, L. Bersani, Philippe Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1982, p. 91.

¹²⁹⁶ C'est un poète russe juif, né à Varsovie le 15 janvier en 1891 et mort dans les camps le 27 décembre en 1938 à Vtoraya Rechkva, d'une famille juive peu pratiquante. Son père était un commerçant en maroquinerie et sa mère enseigna le piano. Il a été duqué par des tuteurs et des gouvernantes.

questionnement pour les narrateurs. Toute l'expérience découle de cette double orientation : elle dirige du questionnement du présent vers l'incertitude du passé. Par là, toutes les tentatives d'écrire le passé chez Modiano s'inscriraient dans une logique d'ambiguïté. Cette dernière sous-tend l'ensemble de l'écriture qui ne trouve jamais de réponses définitives aux questions qui intriguent les narrateurs angoissés. Les questions posées deviennent un principe ininterrompu de l'écriture qui interprète discrètement la partie énigmatique de l'histoire de la mémoire juive.

Conclusion générale

Partant de *La Place de l'étoile*, de l'identité juive et de la judéité d'un personnage écorché vif et suivant les multiples circuits d'une jeunesse perdue, Modiano finit par se demander dans son *Herbe des nuits* s'il y avait vraiment un double laissé là et qui « continue à répéter chacun de [s]es anciens gestes, à suivre [s]es anciens itinéraires pour l'éternité ? Non, il ne restait plus rien de nous par ici¹²⁹⁷ ». La réponse désespérée du narrateur à cette question angoissante révèle la perte effrayante à laquelle nous sommes tous confrontés et qui nous habite dès notre naissance. Modiano nous plonge ainsi dans son éternel retour des questions demeurant sans réponse pour mettre en scène le sentiment d'étrangeté éprouvé par ses personnages qui cherchent à se connaître. Mais la mort de nos anciens “mois” constitue l'une des causes de cet “écart intérieur”.

L'étude présente n'avait pas l'ambition de répondre à ces questions, mais se contente d'apporter une contribution à une lecture de cette œuvre immense, dont tous l'ambiguïté et le non-dit constituent un trait de son esthétique romanesque. Si nous reprenons à notre compte ce que Hannah Arendt écrit à propos de *Billy Budd* de Hermann Melville « aucune philosophie, dit-elle, aucune analyse, aucun aphorisme, quelque profonds qu'ils soient ne peuvent se comparer en intensité et en plénitude de sens avec une histoire bien racontée¹²⁹⁸ », il nous paraît pertinent de considérer l'œuvre modianesque comme un ensemble bien raconté bien que le romancier lui-même n'hésite pas à exprimer son regret de ne pas avoir pu écrire une œuvre bien structurée à l'instar de l'architecture cathédrale de l'œuvre proustienne. C'est parce que l'auteur a l'impression de « filer le même livre depuis ses débuts¹²⁹⁹ ».

Nous entendons donc par “bien racontée” le cas où l'œuvre a la potentialité de se laisser une marque spécifique¹³⁰⁰. Un coup d'œil suffit à préciser, même partiellement, que cette œuvre s'articule autour de certains thèmes : incertitude du présent, surimpression des couches temporelles, précarité de l'avenir, aspect lacunaire du récit, impossibilité de raconter l'Histoire, mémoire fragmentée, crise identitaire, obsession hallucinatoire (d'une précision

¹²⁹⁷ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 11.

¹²⁹⁸ Alain Finkielkraut, « Réplique Penser le bien et le mal avec la littérature » à propos de *Billy Budd*, un débat avec Pierre Leyris et Olivier Rey, Émission de France culture le 6 novembre 2012.

¹²⁹⁹ Gérard Cortanze, *Le Magazine littéraire*, n°424 octobre 2003, p. 71.

¹³⁰⁰ Cf. L'ouvrage de Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 4. Elle considère que « chaque roman proposerait une version à peine modifiée de la même histoire dans laquelle on retrouve invariablement les lignes suivantes : un narrateur adulte et enclin à écrire retrouve autour de lui, dans des documents, dans des objets glanés lors de leurs déplacements ou chez des individus rencontrés par hasard ou retrouvés après une longue absence, des fragments de souvenirs de jeunesse ou bien des rappels d'un passé qu'il n'a pas lui-même vécu et qu'il ne parvient pas à reconstituer avec précision ».

méticuleuse) d'une géographie romanesque qui se sert de Paris pour ancrer la fiction dans le réel. Cette fiction relie l'imaginaire parisien au rythme d'une petite musique triste ; elle agence une quête désespérée des personnages, dont la double identité reflète leur difficulté d'être au monde.

Nous avons mis l'accent sur la quête identitaire qui constitue un trait commun à tous ces romans et qui relie les pièces de cet édifice romanesque, pour la bonne et simple raison que l'univers fictif de Modiano présente un ensemble qui se caractérise par cohérence et cohésion. Les deux caractéristiques sont accompagnées d'une progression vers une sorte d'accomplissement identitaire ; cet épanouissement se manifeste au niveau du style; et l'on peut considérer le style comme une révélation de l'auteur, de sa progressive maturation imaginaire. Le style est considéré comme « un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom du style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence¹³⁰¹ ». Cet univers bâti sur l'incertitude, l'ambiguïté et le flou identitaire est récompensé par la tangibilité¹³⁰² de l'écriture. Cette écriture qui a été la première revendication de Raphaël Schlemilovitch dans *La Place de l'étoile*, est révélatrice de l'identité: « pour ma part, j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline¹³⁰³ ». Au-delà de l'humour noir associant l'auteur des pamphlets antisémites aux deux figures antérieures, se dit ici – sous une forme paradoxale – une ambition authentique. Cette question qui occupe, au plus haut degré, les narrateurs modianesques révèle que l'écriture constitue un fondement essentiel de la quête identitaire. Celle-ci s'est constituée sur la recherche de racines dans la première trilogie de Modiano, à travers la figure paternelle. En cela, l'auteur lui-même a l'impression d'être « condamné à ces sables mouvants¹³⁰⁴ » puisqu'il est né en 1945 et issu des rencontres hasardeuses de la guerre. Et, pour lutter contre cette vacillation, Modiano, en tant qu'écrivain, tente de se forger une identité à travers l'écriture dictée par un contexte historique commun et

¹³⁰¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 16.

¹³⁰² Voir Maryline Heck « Entretien avec Patrick Modiano », au cours duquel il déclare que « seule l'écriture est tangible », in *Le Magazine littéraire*, n°490, op. cit., p. 68.

¹³⁰³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, op. cit., p. 40.

¹³⁰⁴ Entretien Patrick Modiano avec Juliette Cerp, in *Le Magazine littéraire*, n°424 octobre 2003, p. 70.

une mémoire singulière qui déterminent le choix de sa poétique romanesque. Car, « la deuxième guerre mondiale et la guerre d'Algérie sont les principaux événements traumatisques qui ont été successivement recouverts puis découverts par cette dialectique de la mémoire et de l'oubli¹³⁰⁵ ». Bien qu'il ne vise pas une reconstitution historique de ces deux périodes évoquées, Modiano travaillant avec les séquelles de l'Occupation est compté parmi les écrivains qui « inventent une œuvre singulière dans laquelle le traitement romanesque de l'histoire atteint une dimension pleinement visionnaire¹³⁰⁶ ».

Nous avons essayé de dégager l'originalité de la quête identitaire conditionnée par un rapport dialectique, qui relie les composantes de cet univers fictif à l'écriture comme une expérience fondamentale dans la construction de soi. Cet univers fictif se fonde sur l'évasion du père, le silence de la mère, la mort précoce du frère, et les forces du mal incarnées par l'Occupation. Pour mettre en scène la problématique de la quête identitaire, on a compté sur la potentialité de l'œuvre qui présente cette identité en devenir. Sa richesse romanesque tient à la fois à la dialectique subtile de ce rapport et au développement du romancier lui-même qui passe d'une revendication de l'identité juive à une crise ontologique.

Il est nécessaire de noter un aspect paradoxal concernant les études qui abordent ce thème central à travers les origines. Il apparaît explicitement dès le premier roman de Modiano, *La Place de l'étoile* (1968) jusqu'à *Accident nocturne* en 2003. Ce roman marque un tournant décisif, tenu pour une rupture, qui explique l'évolution de l'attitude du narrateur à l'égard de la figure paternelle que l'auteur réhabilite dans *Dora Bruder*¹³⁰⁷ en 1997. Dans l'œuvre romanesque de Modiano, et, en raison de l'ambiguïté de cette présence dominante, la figure du père est associée, chez le narrateur, à la période de l'Occupation, « à la question de

¹³⁰⁵ Nelly Wolf, in *Amnésies françaises à l'époque gaullienne* (1958-1968), Littérature, cinéma, presse, politique études réunies par Nelly Wolf, Paris, Classiques, Garnier, 2011, p. 7-8.

¹³⁰⁶ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, p. 206.

¹³⁰⁷ Voir, *Dora Bruder*, un roman hyponyme dans lequel Patrick Modiano réhabilite son père de sorte qu'il le mette au pied d'égalité avec elle « peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hivers-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora, il ne portait pas de numéro de "dossier juif". Ainsi n'avait-il plus aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue. Mais je réfléchis à la différence de leurs destins. Il n'y avait pas beaucoup de recours pour une fille de seize ans, livrée à elle-même, dans Paris l'hiver 42, après s'être échappée d'un pensionnat. Aux yeux de la police et des autorités de ce temps-là, elle était dans une situation doublement irrégulière : à la fois juive et mineure en cavale. Pour mon père qui avait quatorze ans de plus que Dora Bruder, la voix était toute tracée : puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir », p. 63-64.

l'illicite, au rapport de fascination et de détestation entretenu par l'écrivain avec son passé¹³⁰⁸. Ce passé proche reflète l'image d'une communauté dont le romancier tente d'esquisser les troubles. Ainsi, les protagonistes de Modiano suggèrent une représentation de l'être humain marqué par la perte, la défaite, la fuite et la culpabilité. L'être de la seconde moitié du XX^e siècle ainsi portraiture est un exilé perpétuel, un rescapé de quelque drame apparemment dépourvu de mémoire, alors même qu'il se tient à la lisière de la conscience.

Une situation type – le malaise existentiel – et un filtre historique – la période de l'Occupation –: par leur biais, faisant flotter les codes de la fiction psychoréaliste et de l'écriture autobiographique, Patrick Modiano propose des figures humaines qui dépassent le simple profil psychologique ou les portraits de société conventionnels¹³⁰⁹.

Notre étude de la quête identitaire selon l'ordre chronologique de parution des romans nous permet de nous rendre compte, d'une manière aussi globale que possible, de la tension qui motive le besoin de se connaître.

Le choix d'en reconstituer le sens dans l'ensemble de l'œuvre met en relief la vision du romancier qui explique celle de ses personnages. Par là, il s'avère incontestable que le narrateur ne cherche le père que pour s'en débarrasser. Face à la richesse du sens identitaire instable qui s'étale sur trente-cinq ans d'expérience romanesque de l'écrivain – la date qui sépare le premier roman de celle d'*Accident nocturne* – le lecteur est toujours pris de doute vis-à-vis des personnages ambivalents. Car, « la plupart des personnages de Patrick Modiano refusent de limiter leur Moi à un être unique. D'une façon ou d'une autre, pour eux, Je est toujours un autre¹³¹⁰ ». Ce dédoublement des personnages reflète en certaine manière celui de l'écrivain qui est considéré selon la métaphore de l'espionnage comme un «agent double¹³¹¹». Le lecteur n'est jamais sûr de la nature du phénomène qu'il observe : s'agit-il d'une reconquête personnage de l'identité jadis perdue ou d'une acceptation délectable de la légèreté ontologique offerte par la perte initiale ? D'une part, nous avons compris le fondement du désir qui a été associé, chez le narrateur, à une sorte d'amnésie. D'autre part, l'amnésie est considérée comme un moyen efficace pour se débarrasser d'un fardeau qui pèse lourdement sur la conscience du narrateur.

¹³⁰⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 57.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹³¹⁰ La formule « Je est un autre » est d'Artur Rimbaud citée par Bruno Doucey, *La Ronde de nuit*, op. cit., p. 60.

¹³¹¹ Jacques Bersani, « Patrick Modiano, agent double », in *La Nouvelles Revue Française*, n°298, 1^{er} novembre 1977, p. 78.

Tout au long de notre recherche, nous avons essayé de synthétiser le processus de quête plutôt que de l'étudier d'une manière fragmentée. C'est cet aspect bipolaire qui constitue la tension sous-jacente de l'œuvre. Grâce à la bipolarité de la quête identitaire, il est possible de comprendre l'angoisse qu'éprouvent et expriment les narrateurs en crise identitaire. Par exemple Guy Roland lors de son amnésie, a scrupuleusement cherché à capter l'écho de son passé ; Jimmy Sarano quant à lui, tente de se perdre dans une ville cosmopolite afin de briser le dernier lien qui le rattache à lui-même. L'itinéraire de la quête a mis en scène la mobilité et l'ambiguïté du concept de l'identité chez Modiano, qui nous confronte à son univers mouvant dans lequel, seuls, les signes linguistiques constituent les meilleurs points de repères.

En raison de cette fluidité du “concept romanesque de l'identité”, la quête identitaire reflète l'aspect épineux du problème. Le parcours inauguré par Raphaël Schlemilovitch commence par la parodie du discours du docteur Bardamu de Céline dans *La Place de l'étoile*; il s'ouvre sur le détachement du narrateur à l'égard de tout ce qui est associé à l'époque du père dans *Accident nocturne*. Cela projette un éclairage puissant et singulier sur l'évolution de la vision et de l'art romanesque de Modiano. L'apprentissage des personnages fictifs reflète nécessairement – en partie au moins – l'expérience romanesque de l'écrivain lui-même.

Nous avons examiné comment ce passage s'est effectué du discours parodique à une voix à peine audible. Autrement dit, nous avons vu comment Modiano parvient progressivement à tempérer la colère de Schlemilovitch et à créer un personnage capable de répondre, avec mélancolie, à son amie qui lui a posé la question suscitant déjà tant de souffrance morale chez Schlemilovitch :

Au milieu du pont, elle s'est arrêtée. Elle m'a dit : – « Faux ou vrais papiers, est-ce que tu crois que pour nous cela a vraiment de l'importance ? ». Mais non. Aucune importance. À cette époque-là, je n'étais pas sûr de mon identité, et pourquoi l'aurait-elle été plus que moi ? Encore aujourd'hui, je doute que mon extrait d'acte de naissance soit exact et j'attendrai jusqu'à la fin que l'on me donne la fiche qui a été perdue et où étaient inscrits mon vrai nom, ma vraie date de naissance, et les noms et prénoms de mes vrais parents que je n'aurai jamais connus¹³¹².

Nous avons également démontré que le narrateur est parvenu à neutraliser le père dans *Accident nocturne*. Cet ordre chronologique de l'œuvre a mis en scène la démarche du

¹³¹² Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, op. cit., p. 114.

narrateur qui est sorti du passé du père afin de se plonger dans son propre passé. En d'autres termes, il est sorti du silence paternel pour prendre en charge, par l'écriture, le malaise des juifs dont il ne fut jamais un témoin direct. Ainsi, à partir de la première trilogie, le personnage modianesque assume l'héritage paternel et s'inscrit dans la lignée du père escroc, lâche, sournois pour le protéger. Ce rapport affectif le pousse jusqu'à l'identification aux personnages déclassés, marginaux : cela lui permet d'abord de connaître ce père, afin de cerner ensuite sa propre identité. Dans *La Place de l'étoile*, tout concourt à l'échec de la quête identitaire de Raphaël Schlemilovitch ; le registre affectif et idéologique du terme s'étend de la haine anti-juive à l'antisémitisme moderne¹³¹³. Il échoue également dans son projet de s'approprier une identité fondée sur l'héritage du père apatride, bien qu'il accepte de vivre dans la honte de ses origines. La figure paternelle est réduite au modèle du traître et du rusé qui joue avec le destin pour échapper à la destruction accentue la déchirure identitaire. L'antisémitisme est collectif ; donc la mort du père, pour l'apatride signifie en quelque sorte sa propre mort. Etant conscient de l'ironie de son destin et de la menace du système qui se fonde sur la solution finale, Schlemilovitch se voit obligé d'être à son image et d'assumer son rôle de citoyen cosmopolite. Mais, il se transforme en créature hybride qui reflète l'impossibilité d'être soi-même et est animé par un discours monstrueux, de la haine de soi.

L'échec de Raphaël Schlemilovitch explique le refus de Modiano de définir « le Juif uniquement par la négative de l'antisémitisme chez Sartre et en fondant sa lecture au plus près de l'héritage historique et intellectuel qui constitue l'identité juive¹³¹⁴ ». Accepter l'héritage du père provoque le malaise chez son fils qui se trouve confronté à la difficulté d'être. Pour apaiser son angoisse, l'apatride s'identifie à son ennemi comme nous l'avons vu. Cette identification contradictoire avec plusieurs types déchire l'être plutôt qu'elle n'apaise la crise identitaire du héros. Au lieu de susciter un projet d'enracinement, la rencontre avec le père et celle avec les autres contraignent Schlemilovitch à l'inaccessibilité de son identité. Il est toujours soumis au regard de l'Autre. Modiano met en évidence l'échec de la quête des

¹³¹³ Voir Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme, sur l'antisémitisme*, traduit de l'anglais par Micheline Pouteau, Paris, Calmann-Lévy, 1973. Elle attire l'attention sur la distinction entre les deux termes : « Il faut bien se garder de confondre deux choses très différentes : l'antisémitisme, idéologie laïque du XIX^e siècle, mais qui n'apparaît sous ce nom qu'après 1870, et la haine du Juif, d'origine religieuse, inspirée par l'hostilité réciproque de deux fois antagonistes », p. 9.

¹³¹⁴ Voir Maurice Blanchot, « Être Juif » in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, [1969], dont la section est paru en 1962. 1986. p. 180-200.

origines dans sa première trilogie, à travers l'extrême vulnérabilité du père et surtout par son aspect insaisissable, évanescence, brouillé.

La période d'apprentissage romanesque chez Modiano est bâtie sur la quête identitaire et celle-ci se fonde, à son tour, sur l'identification aux autres. Son troisième roman, *Les Boulevards de ceinture* en est le meilleur exemple. Le narrateur est « curieux de connaître ses origines¹³¹⁵ ». Pour mener à terme sa quête, il se penche sur des gens marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de son propre père. Mais il se trouve déboussolé, sans aucun soutien et rejeté du centre de la ville vers les quartiers périphériques : « du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu'aux boulevards de ceinture. La ville y rejette ces déchets et ses alluvions¹³¹⁶ ». Les deux métaphores, si elles hésitent quant à leurs connotations suggèrent que l'individu est abandonné, en marge de la société, parmi les “rebuts” de l'Histoire : insignifiant. Néanmoins, le narrateur de *Boulevards de ceinture* a déjà compris la vanité de son projet. L'échec de sa recherche identitaire fondée sur la figure paternelle, se révèle inéluctable dans la fiction de Modiano.

La deuxième étape de la quête identitaire, le narrateur est encore hanté par le passé du père, et ses relations suspectes. Ses romans, *Remise de peine, chien de printemps*, et *Fleurs de ruine*, posent des questions qui demeurent sans réponses. Cette étape traduit à la fois l'impossibilité de transmettre l'expérience douloureuse du père à son fils et l'impuissance de ce dernier à saisir l'ambiguïté qui entoure l'existence du père. La troisième étape de la quête est représentée par *Un cirque passe* ; le narrateur y est balloté, entre incertitude et rêve. Cette étape se caractérise aussi par un questionnement sans réponse. Elle met en scène l'impossibilité pour le narrateur d'accéder à la connaissance de soi. Elle aboutit à l'adoption d'un ton ironique de la part du fils à l'égard de la figure paternelle. Enfin, la quatrième étape inaugure une autre orientation ; cela est notamment sensible dans *Du plus loin de l'oubli* dont le titre, à certains égards, constitue un piège. Il s'agit en effet d'un véritable oubli du passé plutôt qu'une quête identitaire. Le narrateur tente d'oublier le passé de ses parents et celui de sa vie antérieure exceptée la période durant laquelle il était avec Jacqueline, une partenaire de rencontre fortuite. Par ailleurs, le narrateur sait très bien que « rien ne le rattache plus à rien¹³¹⁷ ». Au lieu de savoir qui il est, il se laisse regagner par un mouvement global

¹³¹⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., p. 127.

¹³¹⁶ Ibid., p. 155.

¹³¹⁷ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op. cit., p. 134.

«d'amnésie et de perte progressive d'identité¹³¹⁸ ». Il ne s'intéresse plus à “tricoter” les fils de sa vie antérieure. Au contraire, il a l'impression d'être flottant et d'échapper à sa vie présente, afin de tout recommencer à zéro. Face à cette perte identitaire, il n'éprouve aucune tristesse, se sent léger lorsqu'il rompt les amarres avec le passé :

J'ai traversé la petite pelouse et je me suis assis au soleil. Je me sentais léger. Je n'avais plus de comptes à rendre à personne, ni d'excuses et de mensonges à bredouiller. J'allais devenir quelqu'un d'autre et la métamorphose serait si profonde qu'aucun de ceux que j'avais croisés au cours de ces quinze dernières années ne pourrait plus me reconnaître¹³¹⁹.

Cette étape laisse deviner qu'il y a toujours une sorte d'équivoque en ce qui concerne la quête identitaire chez le personnage. Il y a un désir de construire une identité et parallèlement un souhait d'effacer à jamais toute identité. Cette équivoque se manifeste notamment dans certaines formules qui expriment apparemment une crainte mais qui reflètent peut-être en profondeur une aspiration. Nous sommes ici confrontés à une forme de désir formulé progressivement et souvent indirectement dans l'œuvre. Ce pas prépare le narrateur de Modiano à une rupture cruciale avec les ombres du passé dans *Accident nocturne*, qui constitue, d'après nous, le début du cinquième cycle de la quête identitaire. Dans ce roman, le narrateur a regardé son passé en face. Il est évident que la quête identitaire demeure un thème capital chez Modiano. Elle passe dans *Accident nocturne* à travers la conscience du narrateur qui rompt avec les désordres du passé. C'est la première fois qu'un narrateur modianesque parvient à neutraliser le père afin de se retrouver dans sa propre histoire à lui : « j'étais sur le point d'apprendre quelque chose d'important sur moi-même et qui peut-être changerait le cours de ma vie¹³²⁰ ». Ce changement est considéré comme une nouveauté qui marque la fin des « terreurs enfantines¹³²¹ ». Le roman constitue un « règlement de comptes¹³²² » pour le narrateur qui veut « sans crainte, considérer de haut toutes ces pauvres années écoulées. C'était comme si un autre que [lui]-même avait une vue plongeante sur [s]a vie, ou qu'[il] observai[t] sur un écran lumineux [s]a propre radiographie¹³²³ ».

¹³¹⁸ *Ibid.*, 136.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹³²⁰ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 112.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 76.

¹³²² Scott Lee, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », op. cit., p. 145.

¹³²³ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 125-126.

Nous avons constaté comment le narrateur a réalisé le passage du sentiment de culpabilité à une position de défi catégorique. Par là, *Accident nocturne* est considéré dans notre perspective comme une étape définitive durant laquelle « la part d'ombre ne serait pas celle de la nuit mais de la conscience d'un homme en quête de son passé et peut-être même de sa propre identité¹³²⁴ ».

Il est possible de dire qu'il est sorti de l'époque de son père, qui lui était une fatalité depuis longtemps, pour atteindre la lucidité la plus grande dans sa recherche. Néanmoins, il a l'impression d'y voir clair et formuler son souhait de ne plus « continuer à marcher dans le brouillard¹³²⁵ ». Ainsi la quête du père fantomatique est-elle remplacée par la recherche de soi dans l'espace urbain du labyrinthe citadin. Autrement dit, en dépit du néant de son origine, le choc bénéfique avec la ville lui permet de « prendre un nouveau départ dans la vie¹³²⁶ ». C'est la première fois pour lui, que le voile se déchire et s'ouvre sur un nouvel horizon. Ce nouvel horizon reflète le fait que l'identité chez Modiano n'est pas close mais, au contraire, instable et soumise aux contacts, aux conflits et aux échanges.

Cette étude porte sur la quête identitaire chez les personnages tiraillés entre la fiction et l'histoire dans l'œuvre de Modiano. Et, comme nous l'avons constaté, un besoin intime se manifeste pour toute personnalité de se connaître et de se construire, de devenir faute de filiation fiable, “le fils de ses propres œuvres”. Au-delà des genres, une identité de soi plastique s'esquisse. « Tout à la fois création et expérience, inscrite dans l'histoire et dégagée en fiction, texte-document et œuvre-monument, l'écriture de Patrick Modiano relève d'une pratique proprement indécidable¹³²⁷ ». Cette activité créatrice de l'écrivain, décrite par Bruno Blanckeman participe, par là-même du travail de redéfinition des identités culturelles, subjectives et esthétiques qui caractérisent la part la plus exigeante de la production littéraire depuis le début des années quatre-vingt. Au delà des incertitudes, du temps, l'art romanesque de Modiano «affirme une identité linguistique certaine¹³²⁸ ». Ainsi, sa fiction ne désigne pas pour lui une fantaisie gratuite de l'imagination mais une base de connaissance supérieure, qui permet d'aller au-delà des évidences ou des automatismes de la réalité quotidienne.

¹³²⁴ Roger Godard, « Patrick Modiano, *Accident nocturne* », *op. cit.*, p. 68.

¹³²⁵ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, *op. cit.*, p. 124.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹³²⁷ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 87.

¹³²⁸ C. W. Nettelbeck et P. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, *op. cit.*, p. 116.

Ainsi, le “Je” de Schlemilovitch portraituré comme un juif provocateur dans le premier roman, (1968) se change en moi qu’indiffère son nom dans l’avant-dernier roman *L’Herbe des nuits*.

Enfin, une grande partie de l’œuvre de Patrick Modiano s’articule autour de la peur panique d’être une cible ; s’y manifeste constamment l’embarras tyrannique d’être réduit à une fabrication de l’autre, qui nous hante et qui rétrécit l’horizon. Cependant, elle laisse échapper la formulation d’un souhait, d’un questionnement : il arrivera un jour où l’homme pourra s’ouvrir à l’autre afin d’être pleinement homme dans le sens ordinaire du terme. Sans naïveté, on peut se demander si l’homme pourrait être à la hauteur de cette ambition et accepter la différence de l’autre, s’il ne s’était d’abord considéré lui-même comme un autre, comme un étranger, comme exclu ou exilé d’un partage digne de l’homme tout court, sans le maquillage d’appartenance au dogmatisme idéologique, à une langue, à une nation. Dans cet espace qui oscille entre enracinement et ouverture, l’œuvre de Modiano livre ses clés par une faible lumière scintillante, mais suffisante pour illuminer la vision, pour s’affranchir des peurs d’effacement ou plutôt de l’illusion pour d’être anéanti.

Bibliographie

Romans de Patrick Modiano et abréviations utilisées

- PE *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, [1968], coll. « Folio », 1984.
- RN *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, [1969], Le Cercle du nouveau livre, 1970.
- BC *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, [1972], coll. « Folio », 1986.
- VT *Villa triste*, Paris, Gallimard, 1975.
- LF *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Folio », 1981.
- RBO *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Folio », 1986.
- J *Une jeunesse*, Paris, Gallimard, [1981], coll. « Folio plus », 1995, pour le dossier.
- BG *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, [1982], coll. « Folio », 1997.
- QP *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, [1984], coll. « Folio », 1988.
- DA *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986.
- RP *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988.
- VE *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989.
- VN *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, [1990], coll. « Folio », 1992.
- FR *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, [1991], coll. « Points », 1992.
- UCP *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, [1992], coll. « Folio », 1994.
- ChP *Chien de printemps*, Paris, Seuil, [1993], coll. « Points », 1995.
- PLO *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996.
- DB *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, [1997], coll. « Folio », 2004.
- I *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 1999.
- PB *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, coll. « Le grand livre du mois », 2001.
- E *Ephéméride*, Paris, Mercure de France, 2002.
- AN *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, [2003], coll. « Folio », 2006.
- P *Un pedigree*, Paris, Gallimard, [2005], coll. « Folio », 2006.
- CJP *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, [2007], coll. « Folio », 2009.
- H *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010.
- HN *L'Herbes de nuits*, Paris, Gallimard, [2012], coll. « Folio », 2014.
- PTPQ *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014.

Témoignage

Emmanuel Berl Interrogatoire, suivi de *Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1976.

Divers

Patrick Modiano, *Catherine Certitude*, Paris, Gallimard, 1988.

Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, « NRF », 2015.

Ouvrage en collaboration avec d'autres

- Georges Brassai et Patrick Modiano, *Paris tendresse*. Paris, Éditions, Hoëbeke, 1990.
Memory lane, récit de Patrick Modiano, dessins de Pierre Le-Tan, Paris, Hachette, [1981], coll. «Points », 1983.

Ouvrages critiques consacrés exclusivement à l'œuvre de Patrick Modiano

- AVNI, Ora, *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, Éditions, L'Harmattan, 1977.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Édition Armand Colin, coll. «Écrivains au présent », 2009.
- BUTAUD, Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel, 2008.
- CIMA, Denise, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, Paris, Ellipses, 2003.
- COSNARD, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Arthème Fayard, 2010.
- DOUCEY, Bruno, *La Ronde de nuit*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1992.
- DUBOSCLAR, Joël, Patrick Modiano *Dora Bruder*, coll. « Profil d'une œuvre », collection créée par GEORGES, Décote, Paris, Hatier, 2006.
- GELLINGS, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Archives des Lettres Modernes Minard, 2000.
- GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive : poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano, de Villa triste à Chien de printemps*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.
- LAURENT, Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, avec un texte inédit de Patrick Modiano, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- MORRIS, Alan, *Patrick Modiano*, collection monographique sous la direction de Michael – Bishop Rodopi en Littérature française contemporaine, Amsterdam-Atlanta, Éditions GA. Rodopi, 2000.
- NETTELBECK. C. W. et HUESTON. P., *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps* études de critique et d'histoire littéraire, Paris-Lettres Modernes, 1986.
- PARROCHIA, Daniel, *Ontologie fantôme*, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano, Paris, Encre Marine, 1996.
- ROUX, Baptiste, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- THIEL-JAŃCZUK, Katarzyna, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano entre le labyrinthe et le rhizome*, The Edwin Mellen Presse, 2006.

Ouvrages collectifs consacrés à l'œuvre de Modiano

- **L'Herne Modiano**, Paris, L'Herne, 2012.
- BERL, Emmanuel, « *La Place de l'étoile* : Un jeune homme doué », p. 28-29, Article paru dans *La Quinzaine littéraire*, du 1-15 juillet [1968].
- JULIEN, Anne-Yvonne, « Une jeunesse “état de grâce” dans *L'Horizon* », p. 153-158.
- POUCET, Jean, « Jouy-en Josas dans l'œuvre de Patrick Modiano », p. 18-19.
- RABATÉ, Dominique, « Identification d'un homme sur *Rue des boutiques obscures* », p. 129-132.
- ROBIN, Régine, « Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano », Paris, p. 93-100.
- SHERINGHAM, Michael, « Le Londres de Modiano : *Du plus loin de l'oubli* », p. 67-77.
- **Lectures de Modiano**, Sous la direction de Roger-Yves Roche, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009.
- AMAR, Ruth, « Patrick Modiano : du roman “sonore” au roman “chuchoté”», p. 289-306.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Droit de cité : un Paris de Patrick Modiano », p. 163-177.
- CARLAT, Dominique, « Patrick Modiano, Emmanuel Berl, lectures croisées », p. 151-159.
- CHAOUAT, Bruno, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », p. 101-122.
- CHAUDIER, Stéphane, « Modiano belge », p. 63-86.
- JÉRUSALEM, Christine, « L'Éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, Portrait of the artist as a young dog », p. 87-98.
- LECARME, Jacques, « Variations de Modiano (autour d'*Accident nocturne*) », p. 19-45.
- RÉMY, Matthieu, « Psychogéographie de la jeunesse perdue », p. 199-217.
- ROCHE, Roger-Yves, « Être Modiano », p. 7-16.
- ROLLAND, Jean-Claude Rolland, « Économie de la mémoire, économie de l'écriture », p. 275-288.
- **Modiano ou les intermittences de la mémoire**, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann Éditeurs, 2010.
- BURGELIN, Claude, « *Memory lanes*» ruelles et carrefours de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano », p. 131-145.
- CLERC, Thomas, « Modiano est-il un auteur rétro ? », p. 465-484.
- COOKE, Dervila, « Modiano et la flânerie », p. 239-254.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « La maison : un lieu de mémoire », p. 201-218.
- NETTELBECK, Colin, « Comme l'eau vive : mémoire et revenance dans *Dans le café de la jeunesse perdue* », p. 391-409.
- NITSCH, Wolfram, « Le passé capté, mémoire et technique chez Patrick Modiano », p. 372-390.
- ROSENMAN, Anny Dayan, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », p. 27-44.
- SCHONTJES, Pierre, « Lumières et ombres de l'ironie », p. 313-353.
- VIART, Dominique, « L'impossible narration de l'Histoire », p. 45-68.

- ZARD, Philippe, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », p. 69-86.
- **Patrick Modiano**, Études de langue et littérature françaises publiées sous la direction de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans et Paul Pelckmans, Amsterdam-New York, NY, Edited by John E. Flower, Éditions Rodopi, 2007.
- JURT, Joseph, « La mémoire de la Shoah : *Dora Bruder* », p. 89-108.
- LEE, Scott, « Drame des origines, drame du signifiant : *Accident nocturne* », p. 144-157.
- NORDHOLT, Annelies Schulte, « *Dora Bruder* le témoignage par le biais de la fiction », p. 75-87.
- OBAJTEK-KIRKWOOD, Anne-Marie, « Une certaine presse de “plumitif”: celle des *Boulevards de ceinture* », p.49-73.
- THIEL-JAŃCZUK, Katarzyna, « Les biographies imaginaires de Patrick Modiano : entre mythe et histoire », p. 131-142.
- **Patrick Modiano**, études réunies par Jules Bedner, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi. B. V. 1993.
- BEDNER, Jules, présentation, p. 2.
- BREUT, Michèle, « *Un cirque passe* : un tour de passe-passe romanesque », in *Patrick Modiano*, textes réunis par Jules Bedner, collection monographique en Littérature française contemporaine sous la direction de Michael Bishop cité par Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi GA 2000., p. 7.

Études consacrées à l'œuvre de Patrick Modiano dans des ouvrages collectifs

- BANCQUART, Marie-Claire, « Patrick Modiano, ma mémoire précédait ma naissance », in *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éditions de la Différence, « Les Essais », 2006, p. 83-107.
- BURGELIN, Claude, « Modiano et ses “Je” », in *Autofiction*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 207-222.
- BUTAUD, Nadia, Postface, in Patrick Modiano, *Remise de peine, Fleurs de ruine et Chien de printemps*, Paris, Seuil, suivi d'une sélection d'articles de presse, 2007, p. 327-339.
- CHASSEGUET-SCHMIRGEL, Janine, « *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano pour une définition psychanalytique de l'authenticité », in *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris, Petite Bibliothèque, Sciences de l'homme. Payot, 1968, p. 217-255.
- GODARD, Roger, « Patrick Modiano : *Accident nocturne* », in *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 67-82.
- LECARME, Jacques, « 1968 : *La Place de l'étoile* », in *Premiers romans 1945-2003*, sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber, avec la participation de Miguel Aubouy, Tanguy Viel et Philippe Vilain, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.147-154.

- MACÉ, Marie-Anne, Dossier sur *Une jeunesse*, « Folio/Plus », 1995, p. 199-249.
- MYRIAM, Ruszniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- NAGMASSU, David, « Quête identitaire et écriture de la mémoire dans le roman de Patrick Modiano », in *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda & Sélim K. Gbanou, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 103-118.
- NORDHOLT, Annelies Schulte, *Perec, Modiano, Raczymow, la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, NY., Éditions, Rodopi, 2008.
- NORDHOLT, Annelies Schulte, *Témoignage de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui*, Enfant de survivants et survivants-enfants, Amsterdam-New York, NY., Éditions, Rodopi, 2008.
- PERRAMOND, Daniel. B, « *Livret de famille* (1977) de Patrick Modiano : grandeur et misère de la mémoire », in *The French Review*, Vol 66, n°1 oct 1992, p. 69-76.
- REGGIANI, Christelle, « Peut-on parler d'un moment gaullien de la littérature française », in *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1968)*, Littérature, cinéma, presse, politique, études réunies par Nelly Wolf, Paris, Classiques, Garnier, 2011, p. 145-158.
- WOLF, Nelly, *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1968)*, Littérature, cinéma, presse, politique études réunies par Nelly Wolf, Paris, Classiques, Garnier, 2011, p. 7-17.

Ouvrages divers

- ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.
- ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? » 1984.
- ALBALAT, Antoine, *La Formation du style* par l'assimilation des auteurs, Paris, Armand Colin, 1921.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953] suivi de *Nouveaux essais critiques* [1972], Paris, Seuil, coll. « Points/Essais», 2004.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- BENOIT, Eric, *De la crise du sens à la quête du sens*, Mallarmé. Bernanos. Jabès, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. I., Paris, Gallimard, [1966], coll. « Tel », 1990.
- BLANCHOT, Maurice, « Être Juif », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, [1969], 1986.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France, [1972], 1975.
- BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idée », 1975.
- DUFIEF, Pierre-Jean, *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1994.
- FILLOUX, Jean-G., *La Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, [1949], coll. « Que sais-je ? », 1960.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Une voix vient de l'autre rive*, Paris, Gallimard, 2000.

- FINKIELKRAUT, Alain et SLOTERDIJK, Peter, *Les Battements du monde*, dialogue, Paris, département de la Librairie Arthème Fayard, 2003.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999.
- GROSSVOGEL, Anita, *Le Pouvoir du nom*, essai sur Gérard de Nerval, Paris, José Corti, 1972.
- GUIZARD, Claire, *Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2005.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p.115-180.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, HU Recherches Littéraires, 1993.
- HOPPENOT, Eric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “le temps de l'absence de temps”», in *L'Écriture fragmentaire : théorie et pratiques* Actes du I^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur Les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001. Textes réunis et présentés par Ricard Ripoll, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- HORVATH, Christian, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, [1992], 2001.
- KLATZMANN, Joseph, *L'Humour juif*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [1998], 2009.
- LEFEBVE, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LODGE, David, *L'Art de la fiction*, traduit de l'anglais par Michel et Nadia Fuchs [1992], Paris, Éditions Payot et Rivages pour la traduction française, 1996.
- LOTMAN, Iori, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.
- MÉDIONI, Franck, *Le Goût de l'humour juif*, Textes choisis et présentés par Franck Médioni, Paris, Mercure de France, 2012.
- MEMMI, Albert, *Portrait d'un juif*, Paris, Gallimard, [1962], coll. « Idée », 1969.
- METZ, Emmanuel, « Postérité littéraire des Hussards », in *Les Hussards, une génération littéraire*, Actes du colloque international organisé par le centre de recherches, textes réunis par Marc Dambre, études sur Nimier et les Hussards Sorbonne Nouvelle, 9-11 octobre 1997.
- MIRIAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Parsi, Armand Colin, 2007.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MUCVHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris, PUF, [1986], coll. « Que sais-je ? », 1999.
- PIRALIAN, Hélène, « Génocide et transmission : Sauver la Mort », in *Le Père*, Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission, Paris, Denoël, 1989.
- PONGE, Francis, *Methods*, « My creative method », Paris, Gallimard, NRF coll. « Idée », 1961.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

- REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, R. Barthes, L. Bersani, Philippe Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1982.
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, [1954], coll. « Idées », 1966.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rochet-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.
- TADIÉ, Jean-Yves & Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, [1999], coll. « Folio/Essais », 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XXe siècle*, Paris, Bordas, 1984.
- TADIÉ, Jean-Yves, et Blanche Cerquiglini, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.
- VIART, Dominique, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio /Thèque », 2004.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, avec la collaboration d'EVARD, Franck, *La Littérature française au présent, Héritage, Modernité, Mutation*, Paris, Bordas, 2008
- VON CHAMISSO, Adalbert, *Peter Schlemihl*, précédé de *L'Ombre et la vitesse* de Pierre Péju, Paris, Librairie, José Corti, [1991], coll. « Romantique », n° 20, 1994.
- YVES-ROCHE, Roger, « La littérature de l'horreur », in *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France-Allemagne*, Textes réunis et présentés par Karsten Garscha, Bruno Gelas, Jean-Pierre Martin, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 177-192.

Revues et entretiens

- AMAR, Ruth, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », in *Analyse*, Vol. 6, n°1, hiver 2011, p. 343-361.
- ASSOULINE, Pierre, Modiano, « Lieux de mémoire », in *Lire*, mai 1990. p. 35-46
- ASSOULINE, Pierre, « Les Carnets de Pierre Assouline », in *Lire*, octobre 2003, p. 5-9.
- BERSANI, Jacques, « Patrick Modiano, agent double », in *La Nouvelles Revue Française* n°298, 1^{er} novembre 1977, p. 78-84.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », in *Elseneur* n° 22, 2008, sous la direction de Brigitte Diaz, Presses universitaires de Caen, p. 101-110.
- CHALONGE, Florence de, « Énonciation narrative et spatialité à propos du « cycle indien » de Marguerite Duras, in *Poétique* n°95, septembre 1993, Paris, Seuil, p. 325-346.
- DAMINSKAS, J. D., « Quête/fuite – à la recherche du genre : « *Voyage de noces* » de Patrick Modiano », in *The French Review*, USA, Vol. 66, n°6, may 1993, p. 932-940.
- DECOUT, Maxime, « Etre juif : l'autre universel », in *Le Magazine Littéraire*, n°526 décembre 2012, dossier consacré à ce que la littérature sait de l'Autre, p. 82-83.
- EZINE, Jean-Louis, « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », in *Le Magazine Littéraire*, n° 332, mai 1995, p. 63-64.

- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, n° 12, 1972, p. 466-486.
- JULIEN, Anne-Yvonne, « Poétique d'une quête, lieux dits », in *Le Magazine Littéraire*, n° 490 octobre 2009, p. 86-87.
- KHALIFA, Samuel, « Chronique d'oubli : *La Place de l'Etoile et Dora Bruder* de Patrick Modiano », in *French literature*, FLS, Volume XXVIII, Amsterdam-Atlanta, GA Édition, Rodopi B.V, 2001, p. 97-112.
- NORA, Pierre, « Mémoire et identité juive dans la France contemporaine. Les grands déterminants », in *Le Débat*, octobre 2004, p. 20-34.
- PERRAMOND, Daniel B., « *Livret de famille* (1977) de Patrick Modiano : grandeur et misère de la mémoire », in *The French Review*, Vol. 66, n°1, october 1992, p. 69-76.
- RABATÉ, Dominique, « Le temps indéfiniment perdu », in *Le Magazine Littéraire*, n°490, octobre 2009, p. 80-81.
- ROUDAUT, Jean, « Restif de la Bretonne. Paris de nuit », in *Le Magazine Littéraire*, n°332, mai 1995, p. 29-31.
- SHERINGHAM, Michael, « Disparaître dans la ville Réda, Modiano, Roubaud, Echenoz», in *Littérature, Scénario d'espace, Littérature, cinéma et parcours urbains*, études réunies et présentées par Jörg Dünne et Wolfram Nitsch, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Littératures », publié par CELIC, 2014. p. 125-141.
- STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, n°3, 1970, p. 257-265.
- TRITSMAN, Bruno, « Aquarelles de mots, dérive et jeu chez Patrick Modiano », in *Poétique*, n°118, 4 Avril 1999, p. 169-178.
- VIART, Dominique, « Une mémoire française, au moins retrouver leurs noms » in *Le Magazine Littéraire*, n°490, octobre 2009, pp. 78-79.
- WARDI, Charlotte, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *Les Nouveaux Cahiers*, n°80, printemps 1980, p. 40-48.
- ZELINSKY, Zeno « Entre jeu et structuration : voies publiques parisiennes et moyens de transports chez Queneau et Modiano », in *Littérature, Scénario d'espace, Littérature, cinéma et parcours urbains*, études réunies et présentées par Jörg Dünne et Wolfram Nitsch, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Littératures », publié par CELIC, 2014, p. 109-124.
- BERNARD, Pivot, in *Le Figaro Littéraire*, le 29 avril 1968.
- BUSNEL, François, in *Lire*, mars 2010, p. 88-93.
- Gilles Pudlowski, « Modiano le magnifique », in *Les Nouvelles Littéraires*, n°2774, 12-19 février 1981, p. 28-29.
- HECK, Maryline, « Patrick Modiano, poétique d'une quête », in *Le Magazine Littéraire*, n°490, octobre 2009. Dossier coordonné par Maryline Heck, p. 63-68.
- JAMET, Dominique, « Patrick Modiano s'explique », in *Lire* n°1, octobre 1975, p. 23-36.
- JAUDEL, Françoise, « Patrick Modiano quête d'identité », in *L'Arche*, n°188, 26 oct-25 nov. 1972, p. 61.
- GRACIN, Jérôme, *Le Nouvel Observateur*, le 2 octobre 2003.
- LAURE, Adler et RACINE, Bruno entretien télévisé avec Modiano, in *Le Cercle Littéraire* de la, BNF, à l'occasion de la parution de *L'Herbe des nuits*, le 6 novembre 2012.
- LIBAN, Laurence entretien avec Patrick Modiano, in *Lire*, n°319, octobre 2003, p. 98-104.
- MONTALBET, J., *Les Nouvelles Littéraires*, 13 juin 1968.
- MONTALBET, J., *Le Magazine Littéraire*, novembre 1969, p. 42-43.

Ouvrages historiques

- AMOUROUX, Henri, *La Vie des Français sous l'occupation*, Paris, Profrance/Maxi-Livres avec l'autorisation de la Librairie Arthème Fayard, [1961], Librairie Arthème Fayard, 1991.
- DELARUED, Jacques, *Trafics et crimes sous l'occupation*, édition revue et augmenté, Paris, Librairie Arthème [1965], et Fayard 1993 pour la nouvelle édition.
- GIDAL, T. Nachum, *Les Juifs en Allemagne de l'époque romaine à la république de Weimar* Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, Gütersloh, 1988. Pour l'édition française Konemann Verlag GmbH, 1998.
- PIERRE, Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, La Découverte, [1991], coll. « Points/Essais », 1995.
- RAZ-KRAKOTZKIN, Ammon, *Exil et souveraineté judaïsme, sionisme et pensée binationale*, préface de Carlo Ginzburg, traduit de l'hébreu par Catherine Neuve-Eglise, Paris, Éditions, La Fabrique, 2007.
- ROUSSO, Henry., *Le Syndrome de Vichy*, de 1944 à nos jours, Paris, Seuil, octobre, [1987], et mai 1990.
- TRAVERSO, Enzo, *Les Juifs et l'Allemagne, de la "symbiose judéo-allemande" à la mémoire d'Auschwitz*, Paris, Éditions, La Découverte, 1992.
- WIEVIORKA, Olivier, *La Mémoire désunie*, le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours, Paris, Seuil, 2010.

Thèses françaises déjà soutenues

- ANDREEVA-TINTIGNAC, Hélène, L'Écriture de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque, (étude stylistique), Thèse soutenue à l'Université de Limoges, Faculté des Lettres et de Science Humaines, le 31 janvier 2003, sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Filteau.
- FENG, Shounong, Problématique de l'identité chez Patrick Modiano, Thèse du doctorat de Science du langage - didactique - sémiotique (Discipline : Sémiotique littéraire) sous la direction de M. François Migeot, maître de Conférence H. D. R. soutenue à l'Université de Franche-Comté, Besançon, 1995.
- KALIFA, Samuel, Le Traitement symbolique et poétique de Paris dans l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, Thèse de doctorat en littérature française, sous la de Jacques Lecarme, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, mars en 2002.
- LIN, Tai Yin, Les Romans de Modiano : ressassements, variations, ruptures, thèse soutenue à l'université Lumière. Lyon 2, sous la direction de Monsieur Jean-Pierre Martin, 2011.
- MÜLLER, Hélène Maurad, Filiation et écriture de l'histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron, Thèse de doctorat, littérature générale et comparée, soutenue à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle-, sous la direction de Stéphane Michaud, 2009.
- TARDY, Olivier, La Quête de l'identité chez Patrick Modiano, Thèse de 3ème cycle, sous la direction de M. Michel Malicet, Université de Besançon, mars 1984.

Table des matières

Sommaire	4
Introduction	5
Première partie : La quête identitaire d'un point de vue historique.....	19
Chapitre I Le sens de la quête identitaire	20
1. La quête de l'identité.....	21
1. 1. L'identité comme paradigme de complexité.....	21
1. 2. Occupation modianesque sans statut historique.....	25
2. Le juif au miroir de la petite Histoire juive !	31
3. Schlemilovitch l'itinéraire de quête identitaire	37
3. 1. Schlemilovitch, un être kaléidoscopique	39
3. 2. Raphaël Schlemilovitch et sa filiation !	40
3. 3. Schlemilovitch et son pèlerinage aux sources	42
3. 4. Identité introuvable	53
Chapitre II La quête identitaire à travers les origines	57
1. La présence du père entre imaginaire et réel.....	58
1. 1. L'omniprésence de la figure paternelle.....	58
1. 2. Le portrait du père.....	61
2. Le narrateur en quête du père	69
2. 1. Un père au seuil de l'oubli	76
3. Une rupture flagrante entre fils-père	79
3. 1. Le réveil d'un homme en quête de son passé.....	83
Conclusion	90
Chapitre III La quête au prisme de la mémoire.....	93
1. L'édification d'une mémoire.....	94
1. 1. Vers une mémoire volontaire	97
2. Le fonctionnement de la mémoire	103
2. 1. Théorie lyrique de la mémoire	103
2. 2. De l'investigation à la réminiscence	104
3. Une mémoire fragmentée	114
3. 1. Rappel par association	120

Deuxième partie : La quête identitaire liée à l'aspect documentaire, d'un point de vue spatial.....	126
Chapitre I La description et la représentation spatiale	127
1. La description, ses origines rhétoriques	128
1. 1. La description morcelée	130
1. 2. La description, un objet de rejet.....	132
2. La description, un nouvel essor.....	138
3. Les caractéristiques descriptives du paysage	146
3. 1. La description comme modalité de présenter des lieux	146
3. 2. La description sans le goût de pittoresque	148
3. 3. La superposition des perspectives temporelles	153
Chapitre II La quête identitaire et son rapport avec l'espace.....	161
1. Le rapport entre l'errant et l'espace	162
1. 2. Le rapport d'isomorphisme	169
2. Le paysage urbain, un lieu de quête par excellence	174
2. 1. Ville et représentation littéraire	174
3. Paris comme un espace labyrinthique	178
3. 1. Une nouvelle ville, un nouveau piège	191
Chapitre III Écrire les lieux	195
1. Les lieux comme un ancrage dans la fiction	196
1. 1. Les lieux, sources d'évocation	202
2. Univers disparu	216
2. 1. Le changement des décors	219
3. Les lieux par rapport à l'histoire fictive	229
3. 1. Le lieu et son rôle dans l'évolution de l'action romanesque.....	229
3. 2. Les lieux comme motif de déplacement	235
Conclusion	243
Troisième Partie : La quête identitaire se poursuit au-delà de la frontière entre les genres	244
Chapitre I La quête identitaire liée au projet autobiographique.....	245
1. Problématique : le texte autobiographique.....	245
1. 1 Vision modianesque	246
1. 2. Les frontières entre les genres chez Modiano	250
2. Autobiographie un cadre théorique	253
2. 1. <i>Un pedigree</i> et les limites du texte autobiographique.....	253
2. 2. <i>Un pedigree</i> : un signe de rupture avec une époque	260
3. <i>Un pedigree</i> , une lecture croisée	265
3. 1. <i>Un pedigree</i> au miroir de l'œuvre.....	270

Conclusion	281
Chapitre II La quête identitaire liée au projet romanesque	283
1. Identité d'écrivain : raconter c'est forger une identité	284
2. Les caractéristiques de l'écriture.....	297
2. 1. L'affirmation du ton.....	297
2. 2. Esthétique de l'écriture	299
2. 3. Une ironie résistante.....	302
2. 4. Un ton contre l'oubli	307
3. Sur les traces de quelqu'un ou l'écriture asymptotique	310
Chapitre III L'aspect poétique de l'œuvre	316
1. Les caractéristiques de la prose poétique de Modiano	317
1. 1. Des êtres fantomatiques	317
1. 2. La motivation naturelle et la potentialité évocatrice du nom.....	323
1. 3. La motivation culturelle	327
1. 4. L'écho poétique du nom étranger : la non-francité.....	334
2. Le traitement du langage	338
2. 1. Un style poétique	338
2. 2. La présence des vers et des chansons.....	342
2. 3. Structure musicale.....	345
Conclusion	348
Conclusion générale	351
Bibliographie	362
Table des matières	372