



lasemaine.fr2015

FLUP 16-21 mars

Organisation

Ana Paula Coutinho

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

ISBN: 978-989-8648-64-8

Título: lasemaine.fr 2015

Organizadores: Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Local: Porto

Ano de edição: 2016

ISBN 978-989-8648-64-8



Table des matières

| | |
|--|-----|
| <i>Une semaine placée sous le signe de Patrick Modiano</i> | 3 |
| Bruno Blanckeman - <i>L'armée des ombres</i> | 5 |
| Eduarda Keating - <i>"Patrick Modiano: Ecrire toujours le même livre?"</i> | 18 |
| José Domingues de Almeida - <i>Le souci des origines dans Livret de famille et Pedigree</i> | 28 |
| Ana Maria Alves - <i>Modiano ou l'art de la mémoire. Une perspective post-mémorielle de l'Occupation allemande</i> | 42 |
| Ana Paula Coutinho - <i>Éphéméride de Patrick Modiano. Clichés de la mémoire sur un fond d'oubli</i> | 55 |
| Julie Hahn - <i>La poétique du décor dans De si braves garçons</i> | 67 |
| Julia Holter - <i>Sfumato de la mémoire</i> | 77 |
| Fanny Mahy - <i>Catherine Certitude ou les incertitudes de l'écriture modianesque</i> | 87 |
| Isabelle Simões Marques - <i>« Un détail me revient » ou la revisitation de la mémoire : analyse déictique de Dans le café de la jeunesse perdue de Patrick Modiano</i> | 96 |
| Chantal Michel - <i>Fantaisie de P. Modiano</i> | 110 |



Fátima Outeirinho - *Revisitation du déplacement à partir de Patrick Modiano* 122

Anikó Radvánszky - « *Marcel Proust de notre temps* ». *Le temps, l'espace et la mémoire chez Patrick Modiano* 132

Elisabetta Sibilio - *La bibliothèque de Modiano* 147

Écrit d'ici

Nicolas Ancion 161

La semaine à l'affiche



Une semaine placée sous le signe de Patrick Modiano

La récente attribution du Prix Nobel de Littérature (2014) à l'écrivain français Patrick Modiano, laquelle suit de très près celle que s'est vu décerner J.-M. Gustave Le Clézio (2008), peut être interprétée comme une consécration de la contemporanéité littéraire en français dans toutes ses mouvances et tendances, après que l'Académie suédoise a rendu pareil hommage symbolique à la modernité scripturale en la personne et écriture de Claude Simon (1985).

Cet événement majeur pour le champ littéraire français s'avère l'occasion de réfléchir à l'apport singulier de l'écriture romanesque de Patrick Modiano au panorama de la fiction narrative contemporaine en langue française, lui que l'Académie qualifie de « Marcel Proust de notre temps ».

Écrivain à la biographie singulière et tourmentée, et aux racines métisses et plurielles, Modiano porte en lui un potentiel imaginaire et identitaire dont se nourrit tout un pan de la littérature contemporaine, et qui reflète un souci et une condition incontournables du temps présent.

Qui plus est, son œuvre, à l'instar de son parcours personnel, porte un regard aiguë sur l'histoire familiale, d'une part ; et, d'autre part, sur l'Histoire collective du XXe siècle, plus précisément la Deuxième Guerre mondiale, la Collaboration, la Déportation et la Shoah, et s'inscrit de ce fait dans une perspective post-mémorielle, prolifique dans la fiction contemporaine.

Il s'agit dès lors de relire et d'interroger un corpus fictionnel riche et varié, de *La Place de l'Étoile* à *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, en passant par *Rue des Boutiques obscures* ou encore *Fleurs de ruine*, pour ne citer que ceux-ci.

Dans ce sens, l'édition 2015 de l'initiative *lasemaine.fr* ne pouvait ne pas manquer ce rendez-vous et pour ce faire, elle a compté sur la contribution critique de Bruno Blanckeman et d'Euarda Keating, fins connaisseurs de la poétique modianesque ; lesquels ont mis en exergue la



spécificité de l'œuvre du lauréat dans le cadre de la littérature française contemporaine, ainsi que sa cohérence thématique. Lors de cette journée, d'autres chercheurs se sont penchés sur cette œuvre aux multiples aspects touchant la mémoire et l'autofiction, et que nous vous proposons de lire attentivement. Cette publication prend pour titre « L'archéologie du contemporain », et entend concourir à la commémoration et à la lecture modianesque.

Par ailleurs, l'écrivain belge francophone Nicolas Ancion, à la suite de ses interventions et rencontres avec les étudiants en Études Françaises, assure la rubrique « Écrit d'ici » 2015.

En outre, comme à l'accoutumée, l'illustration de l'initiative francophone « Dis-moi dix mots », bien comme des aspects de la culture française ont fait l'objet d'affiches thématiques que nous reproduisons ici.

Comme toujours, une bonne lecture !

Ana Paula Coutinho

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida



L'armée des ombres

Bruno BLANCKEMAN

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

bruno.blanckeman@univ-paris3.fr

Depuis ses débuts en littérature, Patrick Modiano collecte les Prix, avec la régularité métronomique d'un premier de la classe : Prix Roger Nimier pour *La Place de l'Étoile* (1968), Grand Prix du roman de l'Académie Française pour *Les Boulevards de ceinture* (1972), Prix Goncourt pour *Rue des boutiques obscures* (1978), Grand Prix de littérature Paul Morand de l'Académie Française (2000), Prix mondial Simone et Cino Del Duca (2010), Prix Nobel de Littérature (2014) – d'autres, encore, de moindre prestige. Cette incessante remise de Prix n'est pas sans revêtir quelque ironie si on la resitue dans l'itinéraire d'un écrivain qui raconte volontiers comment, jeune étudiant, il préféra d'emblée la liberté buissonnière à la fréquentation studieuse des salles de cours. Mais les feux de la gloire semblent suivre à la trace depuis un demi-siècle celui qui est devenu une célébrité *in absentia* – un homme de l'ombre, d'autant plus présent dans les esprits qu'absent dans les médias. De cet homme à son œuvre, même paradoxe : comment l'écrivain ténébreux devient-il une figure qui attire la lumière ? Comment la part obscure des choses, leur invisible, devient-elle perceptible en trouvant sa juste forme ?

L'œuvre de Modiano est un nocturne. Certains romans jouent nommément avec les différentes nuances sémantiques de ce motif et l'illustrent même par leur équivoque, le soupçon de confusion qui affecte l'usage de la langue la plus simple, la plus immédiatement claire : *La Ronde de nuit* (course, cycle, mais aussi tableau de Rembrandt), *Rue des Boutiques obscures* (lieu urbain, indication topographique, espace romain, mais aussi itinéraire, image, énigme), *Accident nocturne* (expression triviale ou fait dramatique), *L'Herbe des nuits* (laquelle ? lesquelles ?) Ils entrent en



écho avec d'autres titres qui s'écrivent à l'encre noire de la mélancolie, déclinant les parts intimes de la perte et de la perdition : *Villa Triste*, *Quartier perdu*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. L'ombre est aussi diffuse que les ombres sont multiples et conquérantes dans l'œuvre de Modiano : elles forment une armée de spectres, des disparus sans laisser d'adresse et des anonymes de vieux bottins, les suppliciés des camps, les frère et père dont les âmes errantes saisissent les vivants. Ombres de partage, ombres siennes et ombres nôtres, ombres nous-mêmes, aspirés par anticipation dans un monde dont l'écrivain se fait le passeur et son œuvre le médium. Si cette œuvre fascine depuis un demi-siècle, c'est parce que ces ombres nous impliquent : elles sont en phase avec un être au monde et à l'histoire qui dessinent les contours de notre propre contemporanéité.

De qui sommes-nous les contemporains ? C'est l'une des questions que pose cette œuvre, hantée par l'Histoire et possédée par la mémoire. Chacune se caractérise par sa noirceur – des exactions et crimes de guerre pour l'Histoire, une peine native doublée d'une douleur d'enfance pour la mémoire – et ses ténèbres – des zones obscures qui exercent une puissance de séduction, quelque *ténébreuse* beauté, d'ordre maléfique, sur les personnages. L'écriture elle-même, et son génie lunaire, garantissent la pleine efficacité de récits dont l'esthétique relève du clair-obscur. Tout est évident et tout demeure pourtant confus dans les histoires qu'ils exposent, puisées au tréfonds de la conscience et portées par une langue formulée à l'arraché, sinon à l'écorché, d'elle-même. Cette écriture *mélancolique* fait de la perte un rythme, du manque une harmonique. L'absence lui est un fond sonore, le deuil une musique. Elle charme la lecture mais aussi l'inquiète, tant elle semble recouvrir le récit lui-même, plaçant le lecteur face à l'histoire romanesque dans la même attitude que les personnages face à leur propre vie – dans cette zone liminaire qui sépare le mémoire de l'oubli (Pour exemple, parmi les romans discrets de Modiano – ceux qui ne sont pas cultes : *Vestiaire de l'enfance* (1989) ; *Un cirque passe* (1992)).

Il n'est de mythologie que des origines. Le mythe fondateur de



l'œuvre recouvre une réalité de fait, tout à la fois acte de naissance et fin d'un monde. 1945 : naissance de Patrick Modiano, fin de la Seconde Guerre mondiale. En guise de bonne fée penchée sur le berceau, une armée d'ombres issues du Paris de l'Occupation – une part de filiation coupable – et des camps de déportés – une part de filiation victimaire. La première est de sang – figure biographique du père, compromis dans des trafics de marché noir, omniprésente dans les premiers romans -, la seconde de cœur – figure emblématique de Dora Bruder et de tous les inconnus morts dans les camps. Mais le cœur draine le sang. Le père de la faute est aussi celui de la peine, le juif honteux qui, trahissant les siens, paie à son tour le prix de l'opprobre et échappe de justesse à l'arrestation, l'homme auquel, dira son fils dans *Un Pedigree*, il entend rendre justice en écrivant son premier livre. Le responsable et l'innocent, le coupable et la victime, le bourreau et le persécuté, indivisiblement : la scène exclusive que les premiers romans développent chacun à sa façon résulte d'une appropriation symbolique des données de l'histoire collective – la guerre – et familiale – le père. S'éprouver – à tous les sens du verbe - comme le fils d'une époque délétère, avoir été enfanté par elle, coupable avant que de naître et innocent du fait même de cette naissance : la formule romanesque appliquée dans les trois premiers récits – *La Place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevards de ceinture* (1972) – énonce la déliquescence d'un monde rendu au chaos, dans lequel il n'est de positions idéologiques que réversibles. Tout à la fois tragique et bouffonne, lyrique et carnavalesque, la narration se cale sur son référent : elle déstabilise les mises en perspective de manière expressionniste, ramenant toute logique au mime du grotesque, toute conscience à la grimace d'un cauchemar. Derrière le collaborateur il est un résistant en lequel se tapit un collaborateur qui à son tour couve un résistant...La situation romanesque de *La Ronde de nuit*, elle-même inspirée d'un roman publié en 1948 par Roger Nimier, *Les Épées*, se retrouve dans le film co-écrit avec Louis Malle – *Lacombe Lucien* (1974).

Les ombres rentrent dans l'ombre à partir de *Villa Triste*, après avoir provoqué le scandale dans une France persuadée qu'elle n'eut jamais qu'un



un seul et même corps, un corps résistant, avec un képi de général sur la tête, un marteau et une faucille dans les mains. Patrick Modiano écrit désormais depuis un angle mort. Toute ombre est projection d'un corps appréhendé depuis son absence : c'est depuis cette perspective, à l'ombre des années noires, que Modiano conçoit les multiples romans qui déclinent avec un art de la modulation infinie une autre scène capitale : après les convulsions de l'histoire, les troubles de la mémoire, les motifs partiellement élucidés d'une amnésie. L'Occupation devient la métaphore romanesque d'un inconscient hanté par la mémoire d'une faute d'autant plus inexpiable que les personnages n'ont pas conscience de l'avoir commise, mais qu'elle s'est transmise à eux par filiation. L'indignité des pères engendre le tourment des fils (Pour exemple, *Une Jeunesse*). On s'émeut à lecture de cette écriture de la peine, à l'expression délicate comme un sanglot verlainien. Perçoit-on suffisamment l'acte de Résistance qu'elle recouvre ? Résister à l'oubli, c'est écrire du plus loin de son sentiment éprouvé, remonter jusqu'au point-zéro de son effectivité. L'écrivain invente une structure romanesque en abyme du temps, disloquée là où celle de Proust est circulaire, égarée là où celle de Claude Simon s'impose avec ostentation. Le récit remonte le cours hasardeux du temps, dans un désordre de notations temporelles s'interpénétrant indépendamment des décennies - de plus en plus nombreuses d'un roman à l'autre, pour des personnages qui vieillissent en temps réel avec l'écrivain. Du moment présent de l'écriture à un point de non retour, une même décennie enraye toutefois la machine à remonter le temps, bloque les aiguilles de l'horloge (motif récurrent des romans) : les années 1940. Résister à l'oubli, c'est donc le saboter, en artisan autant qu'en partisan de la mémoire, travailler le détail où celle-ci se niche, le résidu sans lustre du passé, le pain perdu de la mémoire, recenser des immeubles, des noms de commerce, des cafés, télescoper ainsi la pratique des romanciers d'hier - Stendhal et son miroir promené le long des chemins - et celle des historiens contemporains - Ginzburg et la micro-histoire (Ginzburg : 1989). Le modèle indiciaire dégagé par l'historien comme mode d'accès à la connaissance, inférant d'une somme de détails ponctuels aux ensembles qu'ils permettent de reconstituer, trouve un exemple avec le roman d'enquête, forme qui



inspire parfois Modiano. Art minimal, art pauvre, *ars memoriae* : l'art poétique de Modiano évolue d'un expressionnisme initial à un impressionnisme diffus marquant à ce jour encore sa signature littéraire. Au maximalisme de la danse macabre succède le minimalisme d'une écriture en prise avec les identités fantômes, écriture blanche qui pratique l'effacement par ellipse, le silence par la syncope. Dans cet art mimétique de l'oubli, mais taraudé par les vestiges de la mémoire, la musique – la mesure phonique et rythmique des mots dans la phrase, des temps de pause imprimés par des blancs dans la page – est lancinante. Elle génère un en-deçà du texte et du sens, qui demeure sous-jacent au récit comme à la conscience, de l'ordre du subliminal. Les titres forment eux-mêmes une partition *Quartier perdu, Dans le café de la jeunesse perdue, Pour que tu ne te perdes pas dans le passé ...* Cette musique dépourvue de sens crée un état de charme, quelque *carmen* poétique qui agit sur le lecteur, lui fait entendre, en accompagnement de l'histoire racontée, ce qu'elle ne peut énoncer faute de conscience, mais qui circule dans la ronde des mots et leur chambre d'écho – la chape de plomb d'un silence officiel, l'omerta national ou l'autocensure des familles, la voix détimbrée des morts qui résonnent encore aux murs de la ville, le sanglot étouffé d'un enfant grandi dans la privation de sa jeunesse. Comme celle de Duras, la petite musique de Modiano constitue comme une doublure infra-logique de la fiction, sous-jacente à son régime romanesque.

À cet art de romancier correspond une posture d'écrivain qui joue pleinement dans le statut national, et dorénavant international, dont bénéficie Patrick Modiano : devenir le témoin d'un monde qu'il n'a pas connu. Un témoin paradoxal en ce qu'il ne fonde pas son récit sur une expérience oculaire, comme en termes de droit, mais sur une expérience strictement visionnaire. Encore cette puissance de la vision ne relève-t-elle pas d'un don d'extra-lucidité, mais d'une prédisposition infra-lucide. L'écrivain étant par métier un homme d'imagination, explique Modiano dans *Dora Bruder*, l'usage systématique qu'il fait de cette faculté le rend hypersensible à la perception de certaines situations parallèles, à la saisie de certains événements occultes, avant même que les zones claires de la



conscience les appréhendent et les comprennent de manière intelligible (Modiano, 1997 : 53). L'explication vaut certes pour toute parole d'humilité : elle refuse l'emphase caricaturale du poète comme illuminé de service... Mais il faut lui accorder le même sérieux que l'auteur lui accorde. Au fur et à mesure que les témoins de droit disparaissent, les témoins seconds, ceux qui n'ont pas vécu les événements mais s'en souviennent sans prétendre pour autant faire œuvre d'historien, les relaient. Si écrire pour Modiano ne relève jamais d'un devoir de mémoire, au sens commémoratif de l'expression, elle relève d'un *ethos* de la mémoire. Avec le temps, la posture du témoin paradoxal confère à son œuvre un magnétisme romanesque et une résonance culturelle qui, par delà le seul succès des livres, expliquent l'importance acquise par l'œuvre au fil des décennies.

Cette posture s'inscrit dans l'héritage lointain du romantisme et du surréalisme. Dans *Dora Bruder*, Modiano rend hommage au Victor Hugo des *Misérables*, dans les pas duquel il met sans le savoir les siens en arpentant tel quartier parisien, et à Robert Desnos, auquel il affirme avoir involontairement emprunté le titre de son premier roman. On songe aussi, dans plusieurs romans, à André Breton, déambulant entre rêve et réalité dans un Paris nocturne hanté par les femmes de l'ombre et les génies de la nuit. L'espace dans les romans de Modiano est ouvert au surréal : lieu de vestige, il conserve en dépôt du temps les bribes du passé à partir desquels l'écrivain ou ses personnages sont happés dans un improbable travail de reconstitution archéologique. Leurs déambulations romanesques matérialisent les va-et-vient mentaux d'une conscience glissant d'un présent inquiet, parce qu'à la lettre pré/occupé, vers un passé énigmatique auquel il manque toujours un fragment pour se rejointoyer (*Remise de peine*), toujours une raison suffisante pour expliquer le préjudice dont ils ressentent les séquelles (*Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*). Il entre aussi une part de hasard objectif dans les déambulations des anti-héros, perdus de la vie et perdants de l'histoire, que Modiano met en scène. Ils évoluent, pour reprendre la distinction de Breton, entre des faits-glissades – événements qui ne les concernent pas – et des faits-précipices – situations qui les arrêtent et dans lesquelles ils s'engouffrent, une partie de



leur existence s'y jouant sans qu'ils en mesurent d'emblée les raisons. L'équation posée par Breton dans *Nadja* - qui je suis égale qui me hante - semble leur tenir lieu d'identité. La dimension insolite des récits résulte du basculement progressif du plan de la réalité prosaïque, corrélée à des quartiers de Paris, de banlieue proche ou de province aisément identifiables, à celui d'une réalité parallèle, altérée par les phobies et les fantasmes d'une conscience qui lâche prise. Ainsi du narrateur de *L'Horizon* obsédé par « des dizaines et des dizaines de fantômes de cette sorte » qui forment « comme en astronomie » une « matière sombre (...) plus vaste que la partie visible de votre vie », lumineux comme des « scintillements » ou des « poussières d'étoiles » (Modiano, 2010 : 12 et 19).

Mais ce double phénomène de basculement de l'espace-temps dans une mesure du monde autre que celle de son expérience rationnelle et des personnages dans un versant psychique qui n'est pas celui de la conscience, excède le seul jeu littéraire. Il marque la capacité d'une œuvre à entrer en résonance avec l'histoire de son temps autant qu'à en battre le rappel et par là même en devancer légèrement le cours. La pleine mesure historique de l'œuvre se prend à l'aulne de cette figure de témoin paradoxal campée par l'écrivain depuis ses débuts. *La Place de l'étoile* paraît un an avant *Le Chagrin et la Pitié* (1969), film-choc dans lequel Marcel Ophuls revient sur le phénomène de la Collaboration dans la province française, et plusieurs années avant la publication en anglais et la traduction en français des travaux de Robert Paxton sur la France de Vichy (1972/1975). En 1968, la bienséance nationale, à l'arrière-goût d'interdit, consiste à ne plus parler de Vichy et à refouler la Collaboration dans les bas-fonds d'une histoire incertaine, loin des dorures officielles d'une mémoire nationale identifiée à la seule Résistance. Les premiers romans de Modiano, qui construit ses barricades le regard tendu vers le passé et non pas vers des lendemains qui chantent comme les jeunes gens de sa génération, font l'effet d'un pavé jeté dans la mythologie nationale. Dans les décennies suivantes, l'œuvre de Modiano se développe alors que peu à peu prend fin le long silence qui s'est imposé autour de la déportation des juifs d'Europe, une fois passé le temps des premiers témoignages comme *L'Espèce humaine* de Robert Antelme



(1946). *Holocauste*, feuilleton hollywoodien au succès international (1979), et *Shoah*, film-culte de Claude Lanzmann (1985), marquent chacun à leur façon le retour d'un sujet devenu tabou. S'il ne s'agit pas ici d'hypostasier l'œuvre de Patrick Modiano, il convient toutefois de ne pas la banaliser au regard des évidences culturelles actuelles. Elle a contribué en pionnière au phénomène du retour du refoulé national de Vichy, puis à celui de la reconnaissance publique de la déportation des juifs. *Dora Bruder* marque l'acmé d'un mouvement qui s'est initié sur le mode radical de la provocation puis sur celui, minimal, de l'écriture des identités perdues. *Dora Bruder* apporte une identité civile nominative au récit de l'œuvre, mais le suspend dans l'effet d'indécision qui affecte un personnage dont on ne sait rien – trois fois rien – sinon qu'il a vécu fugitivement puis est mort, anonyme parmi les anonymes de la déportation. La fiction alors est relancée, et avec elle la capacité de la littérature à œuvrer depuis l'oubli et concevoir une certaine transmission de l'histoire, à une époque où, dit-on, son rôle culturel se relativise.

Prendre la mesure de l'œuvre, c'est donc en comprendre la portée, mettre en perspective la vision qu'elle propose de l'histoire et le rapport prévalant à cette même histoire dans la société où les romans sont publiés. Dans les années 1970, l'écriture romanesque de la *vision* - fictions hallucinant la période de l'Occupation - s'inscrit à l'encontre d'un discours politique de l'*occultation* tenu par les hommes d'état issus de la Résistance, selon lesquels Vichy ne serait pas l'État français, mais sa contrefaçon. Dans les années 1980-90, cette écriture de la *vision* s'oppose à une idéologie du *révisionnisme* (et du négationnisme) qui marque le retour en puissance d'une extrême-droite française marginalisée depuis la fin de la Guerre d'Algérie. L'ordre du témoignage littéraire est celui qui contribue, dans un cas à rétablir la juste mémoire des faits, dans l'autre à dénoncer leur criminelle usurpation. L'œuvre de Modiano invente une forme narrative qui, en articulant un certain rapport à l'histoire, lui donne sens à sa façon, avec les mots du conte et du rêve, fussent-ils aussi ceux, ouatés, du cauchemar. Après les avoir devancées, ses romans ont entrecroisé les recherches des historiens travaillant sur un passé qui ne passe pas, pour reprendre la



formule d'Henry Rousso (1994). Cet état de résurgence participe d'un régime d'historicité que l'historien François Hartog (2002) nomme, quant à lui, le présentisme, une mesure du temps ramené à un présent absolu, temps dilaté de la hantise actualisant en permanence le passé et bloquant par là même toute possibilité d'avenir. De même Pierre Nora et ses *Lieux de mémoire*, pour la cartographie des espaces urbains investis d'une fonction mémorielle, Serge Klarsfeld et son *Mémorial des enfants juifs déportés de France* (1994) pour le nom et la personne de Dora Bruder, croisent-ils la route de l'écrivain. Vieux compagnonnage, qui en évoque d'autres, lorsqu'au XIX^e siècle le roman et l'histoire se sont coudoyés dans l'invention d'une philosophie de l'histoire, avec Hugo, Michelet, Jules Verne. De leur vision commune, telle qu'elle invente une mythologie et une idéologie progressiste de l'histoire, l'œuvre de Modiano constitue comme un désaveu, la fin d'un rapport à l'absolu qui avait investi sous couvert d'idéalisme l'Histoire, la société et sa puissance de civilité, la famille comme foyer d'amour, autant de valeurs héritées de l'âge des Lumières. La mélancolie de Modiano, c'est l'élan contraire de cette euphorie romantique, l'expression d'un désenchantement pour toute conscience de l'histoire, au terme d'un siècle qui a vu se multiplier les grands deuils collectifs, guerres et totalitarismes fusionnés. Ainsi la dimension téléologique propre à une certaine modernité a-t-elle cédé la place à une dimension spectrale s'affirmant dans de nombreuses œuvres à la fin du XX^e siècle et au tournant du XXI^e. Avec le postextotisme, Antoine Volodine (2014) en propose une variante nihiliste. L'univers parallèle qu'il invente est peuplé de créatures en parties humaines en partie animales, survivant dans un décor futuriste qui ne cesse de revivre la catastrophe, avec son cortège de camps de détention, ses révolutions trahies et ses systèmes concentrationnaires. Michel Houellebecq (1998) en compose pour sa part une version décadente, marquée par une vision de l'histoire où toute force vive – tout progrès – recoupe par illusion d'optique une force mortifère – une régression. Patrick Modiano en développe quant à lui une option mélancolique, dans des romans de l'après-coup où scène historique et scène intime cumulent leur charge négative.



Dans l'œuvre de l'écrivain, la famille se présente ainsi comme une miniature de la société, répétant à l'échelle intime les séismes de l'Histoire. La mère y joue le rôle du bourreau par défaut : comédienne, elle est toujours absente, même quand elle est là. Le père joue dans les deux camps, celui du bourreau, qui dénonce son fils adolescent à la police, épisode relaté dans plusieurs récits, et celui de la victime, jamais pleinement remise de n'être tenu que pour un juif errant. Le frère cadet, Rudy, ne joue pas : il est la victime, morte à 10 ans, l'autre « Bruder » auquel l'écrivain s'identifie et emprunte son année de naissance, pendant les dix premières années de sa vie d'écrivain. La solitude dans l'appartement familial, le petit chien de la mère qui se jette par la fenêtre parce qu'elle ne lui prête plus attention, le dépôt chez des inconnues, vagues amies de la mère, quand elle part en tournée, l'internat, les fugues, le trafic de vieux livres : ce fonds de douleurs enfantines et de révoltes adolescentes constitue le répertoire intime de la fiction. L'écrivain le réinterprète inlassablement. Des *Boulevards de ceinture* à *Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*, des personnages adultes sont interpellés par leur passé et leur prime enfance. Ces romans calquent le retour d'un refoulé : tout en eux est narré depuis la voix, et filtré depuis le point de vue, d'un enfant qui s'est égaré dans un univers adulte où il enquête en retour du temps sur les eaux troubles de son enfance (Blanckeman, 2015).

L'œuvre travaille ainsi depuis cinq décennies une matière biographique resserrée dans laquelle les faits initialement vécus sont recouverts par leurs variantes successives et dépassés par leurs extensions multiples. Elle relève d'un incessant travail de perlaboration par lequel l'écrivain réinvente sinon sa jeunesse, du moins son rapport à elle, et à l'histoire à travers elle. Ainsi la fascination cynique pour les figures troubles, agents doubles et personnalités interlopes de l'Occupation, qui valut au jeune écrivain d'être lu comme un hussard de la nouvelle génération par des écrivains anciennement vichyssois (Paul Morand), l'a-t-elle cédé à l'empathie compassionnelle éprouvée pour les victimes. Les victimes le sont toujours deux fois, du temps de leur vie parce qu'elles sont broyées par une aberration de l'Histoire, après leur mort parce qu'elles sont subsumées dans



la catégorie même des victimes qui les dépossède de tout autre marqueur singulier d'identité. Dora Bruder est à l'image de cette double obscurité induite à la fois par l'absence d'archives pouvant renseigner sur sa vie personnelle d'adolescente, hormis les deux fugues qui provoquèrent indirectement l'arrestation de la famille Bruder, et répétée par son intégration dans la liste des enfants juifs morts en déportation. Le livre gravite autour de cette double absence à soi-même, dans le refus de qualifier Dora en lui prêtant, comme dans *Voyage de noces*, une identité de substitution romanesque. Comme la fin du livre le signifie, seul son secret la qualifie par défaut, comme un geste d'indépendance définitif adressé à une société qui ne mérite pas sa parole. La puissance éthique et esthétique de l'œuvre tient à cet art singulier de la rémanence. La rémanence, c'est ce qui persiste quand tout s'est effacé, le phénomène qui laisse dans son sillage des traces provisoires de son passage, l'événement dont il reste un écho lointain, déjà en partie inidentifiable. L'écriture rémanente est celle qui laisse jouer l'effacement à même ses structures, dans l'émiettement des paragraphes, l'effacement des cadres, la fragmentation de la phrase, la précipitation des notations au détriment de leur coalescence narrative – du décomposé narratif, en prise avec le chaos des consciences. Mais à l'occasion de chaque ouvrage, une histoire, pourtant, est saisie depuis la résistance qu'elle oppose à son propre effacement, le combat qu'elle mène contre les ténèbres qui l'ensevelissent, une exigence d'élucidation et une capacité à maintenir la ligne de son propre éphémère.

En exergue de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Modiano inscrit une phrase de Stendhal : « Je ne puis donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que *l'ombre* ». Platon le disputerait-il dans son œuvre à Freud et le mythe de la caverne, dans des histoires à la structure romanesque aussi épurée qu'une allégorie, à l'image de la *camera obscura* dont l'univers en clair-obscur où se meuvent des personnages comme désesparés d'eux-mêmes semble la projection fantasque? Étrange perspective : d'une variante à l'autre, l'œuvre se compose autour du point de fuite ouvert par une situation de crise trouvant toujours sa résolution en amont de sa propre expérience, dans les limbes de l'existence.



Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno (2015). « La Maladie de l'enfance », revue Europe, « Patrick Modiano », sous la direction de Maxime Decout, octobre 2015.
- CONNAN, Éric ; ROUSSO, Henry (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris : Flammarion.
- HARTOG, François (2002). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- FORTIN, Jutta et VRAY, Jean-Bernard (sous la direction de) (2013). *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française narrative contemporaine*. Presses Universitaires de Saint-Etienne.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les Particules élémentaires*. Paris : Flammarion.
- KLARSFELD, Serge (1994). *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Paris : Fayard.
- MODIANO, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1969). *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1972). *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1975). *Villa Triste*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1984). *Quartier perdu*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1985). *Une Jeunesse*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1988). *Remise de peine*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1990). *Voyage de noces*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1992). *Un cirque passe*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2005). *Un Pedigree*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2008). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2010). *L'Horizon*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*. Paris : Gallimard.



NORA, Pierre (sous la direction de) (1984/1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

ROUSSO, Henry ; CONAN, Éric (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard, Coll. « Pour une histoire du XX^e siècle ».

VOLODINE, Antoine (2014). *Terminus radieux*. Paris : Seuil.



"Patrick Modiano: Ecrire toujours le même livre?"

Maria Eduarda KEATING

Universidade do Minho – CEHUM

mekeating@ilch.uminho.pt

Lors de la parution de *Dans le café de la jeunesse perdue*, (Modiano, 2007), au cours d'un entretien au journal *Le Point*, Patrick Modiano définissait comme suit son activité d'écrivain:

Question: *Patrick Modiano, Est-ce que vous n'avez pas l'impression de faire chaque fois le même livre ?*

Réponse: - Tout à fait ! Les choses se répètent, les mêmes noms reviennent. Ce ne sont pas vraiment d'ailleurs des répétitions, mais des ébauches sur lesquelles je reviendrais sans cesse. Une surimpression... C'est un peu comme si j'écrivais le même livre, mais par à-coups : l'époque n'est plus aux cathédrales, mais à l'effort discontinu.¹

Les différentes réponses de Patrick Modiano à cette question, récurrente dans des entretiens au fil des années, me semblent constituer un lieu privilégié pour comprendre le point de vue du romancier sur son projet d'écriture. En effet, les réflexions de Modiano dans ces entretiens semblent revendiquer la discontinuité comme facteur de cohérence, dans une œuvre où chaque livre produit du sens en réseau, dans le rapport aux autres livres.

En mars 2010, il réaffirmait dans un autre entretien: « J'ai toujours l'impression que j'écris le même livre, tout en oubliant ce que j'ai écrit avant... »². Et quelques jours plus tard, dans le cadre d'un autre entretien (à *L'Express*), il s'expliquait sur cette idée d'amnésie d'un livre à l'autre:

Oui, j'ai toujours l'impression d'écrire le même livre. Chaque fois que

¹ V. Entretien avec Christophe Ono-dit-Biot; 27/09/2007 - *Le Point* n°1828.

² V. Entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, publié dans *Transfuge*.



j'en commence un, j'oublie, **comme frappé d'amnésie**, les précédents et les mêmes scènes reviennent. C'est comme un ressac, des vagues qui sans arrêt ... Un photographe qui prendrait toujours le même sujet mais sous des angles différents. Avec mes livres, sans m'en apercevoir, je pourrais composer, tout comme ces plans de métro dont les lignes s'illuminent, une sorte de réseau avec des enchevêtrements.³

Patrick Modiano reprend ainsi au niveau du commentaire, du péritexte, quelques-unes des interrogations, voire des obsessions qui parcourent visiblement son œuvre romanesque – les mémoires troubles ou inexistantes, les vies fragmentées aux destins non conclusifs, marquées par la précarité et par les hasards de l'Histoire, la dérive qui paraît toucher les personnages de tous ses romans.

Ces commentaires de Modiano sur son œuvre me font penser, par contraste, à ceux de son contemporain Georges Perec (de neuf ans son aîné) au même sujet – son travail d'écrivain -, publiés dans un article en 1978 – « Notes sur ce que je cherche »⁴ – ainsi qu'au cours d'entretiens postérieurs. Perec y présentait une perspective apparemment tout à fait opposée à celle de Modiano: « ... mon ambition serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer sur mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire » (Perec, 2013). Il présentait ainsi, dans cet entretien comme dans bien d'autres, une perspective en fin de comptes apparemment bien plus « optimiste » que celle de Modiano.

Patrick Modiano et Georges Perec appartiennent tous les deux à la génération des enfants de la Deuxième Guerre Mondiale. Bien que leur histoire personnelle et surtout familiale soit très différente – Perec, né en 1936, avait échappé aux camps où disparut sa famille; Modiano est né en 1945, immédiatement après la guerre, de parents survivants grâce à la collaboration avec l'occupant – les deux écrivains ont eu une enfance

³ V. Entretien avec Marianne Payot, Delphine Peras, "Je suis devenu comme un bruit de fond", *l'Express*, 04/03/2010.

⁴ V. *Le Figaro*, édition du 8 décembre 1978.



déracinée, loin des parents, ont vécu l'atmosphère de malaise, de silences, de non-dits, de la société française pendant la guerre ou immédiatement après; devenus écrivains, ils ont fondé leur projet littéraire sur les traumatismes de l'Occupation et de la Shoah. S'agissant de deux œuvres très différentes, elles construisent chacune à sa façon une « poétique de l'absence » – expression de Annelise Schulte Nordholt (2008) – fondée sur des mémoires troubles, sur une expérience de la judéité comme faille, sur l'interrogation de l'identité marquée par l'inachèvement, par l'impossibilité de clôture. La littérature fonctionne pour eux comme « une famille », comme une affirmation de leur vie.

Je voudrais interroger ici ce qu'il peut y avoir dans ces deux œuvres appartenant à une même génération historique et littéraire – et qui ont bien des ressemblances, étudiées d'ailleurs par la critique – qui pourrait aider à comprendre cette perception si différente des auteurs concernant leurs propres œuvres.

Au centre des deux œuvres nous trouvons l'interrogation de l'identité, perçue comme problématique. Le problème de l'identité commence avec celui du nom propre. Dans le dictionnaire, l'identité est définie comme « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être également reconnue comme tel sans nulle confusion grâce aux éléments (état civil, signalement) qui l'individualisent » (*Petit Robert*). Or, ni le nom propre, ni le « signalement », bases de l'état civil, fonctionnent normalement dans ces œuvres. On connaît l'épisode de *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 1975 : 52) où Perec raconte les transformations de son nom de famille, du Peretz polonais au Perec français, liées « à la dissimulation patronymique de /son/ origine juive » (*ibidem*); transformations patronymiques qui se retrouvent reprises, transformées et disséminées au long de son œuvre romanesque et particulièrement dans la foule de personnages de *La Vie mode d'emploi* (Perec, 1978). L'identité problématique ou dissimulée y apparaît également avec les personnages de faussaires, de personnages aux identités multiples, de personnages différents portant le même nom, ou portant des noms venus de la littérature et signalant souvent des citations implicites



d'écrivains. L'identité est dans ce roman de Perec – et dans son œuvre en général – à la fois un lieu ludique, de jeu à énigme, et le lieu permettant de mettre en scène, de manière oblique, l'anéantissement identitaire produit par les tourbillons de l'Histoire.

De même dans les romans de Modiano la survie des personnages passe souvent par le fait de s'attribuer un nom, ou de changer son nom. Du « Je ne suis rien » qui ouvre *Rue des Boutiques Obscures* (Modiano, 1978), devenu « Guy Roland » grâce à de faux papiers, à Jacqueline – personnage de *Du plus loin de l'oubli* (Modiano, 1996) – devenue Thérèse Caisley – la stabilité d'un nom propre est pour ces personnages la première condition pour qu'ils « continuent à vivre » :

Vous vous appelez maintenant « Guy Roland ».

Et ce détective que j'étais venu consulter pour qu'il mît son habileté à rechercher des témoins ou des traces de mon passé avait ajouté :

- Mon cher « Guy Roland », à partir de maintenant, ne regardez plus en arrière et pensez au présent et à l'avenir. (Modiano, 2014 : 340)

Les personnages, points de repère privilégiés assurant la cohésion d'un récit, sont d'ailleurs, dans les romans de Modiano, très souvent des « faux », des « agents doubles » dont l'identité se brouille, change et se perd sans cesse, ou alors incapables de connaître leur propre identité, leur propre histoire. C'est pourquoi ils nous semblent en permanence des êtres à la dérive, toujours pris dans des aventures sans suite, tel que les récits les présentant, qui « tournent en rond » systématiquement (expression récurrente de Patrick Modiano à propos de ses romans). Il n'en reste le plus souvent que le nom, devenu lieu d'ambiguïté et producteur d'imaginaire, comme le remarque Modiano dans *Un Pedigree* : « Mais les noms finissent par se détacher des pauvres mortels qui les portaient et ils scintillent dans notre imagination comme des étoiles lointaines » (Modiano, 2005 : 18).

C'est peut-être pourquoi l'écrivain a écrit *Dora Bruder* (Modiano, 1997), un livre pas tout à fait comme les autres dans l'œuvre modianesque



– qui semble essayer de contrarier ce détachement en développant une enquête visant relier ce nom retrouvé dans un vieux journal à la jeune fille disparue qui le portait; pour la faire vivre dans la mémoire.

La mémoire est en effet inséparable de l'identité. C'est ce qui permet d'avoir des racines, une base. Ce n'est pas par hasard que les débuts d'enquêtes ayant trait à la mémoire commencent toujours par un constat d'absence, dans les romans de Modiano comme dans ceux de Perec. Il suffit de rappeler le début de l'autobiographie de Georges Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975): « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Cette déclaration initiale est en effet le point de départ pour rassembler et interroger les bribes d'information sur son passé: une histoire écrite à douze ans, « des photos jaunies, des témoignages rares et des documents dérisoires », des souvenirs plus ou moins « invraisemblables » et probablement « dénaturés », puisque « je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer l'irrévocable; ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore » (*idem* : 22).

Le résultat de ce travail d'écriture / montage de fragments autobiographiques précaires qui constitue *W ou le souvenir d'enfance* construit ainsi cette « autobiographie oblique » (Lejeune, 1991) qui assume l'inachèvement et la pauvreté de la mémoire et laisse au lecteur la tâche d'interpréter, de relier, peut-être de conclure. On dirait que pour Georges Perec, survivre passe par une hyper-attention au réel contemporain – à la vie dans ses détails les plus banals ou les plus insignifiants en apparence. « Interrogez vos petites cuillères », écrit-il dans *L'infra-ordinaire*. Et cela passe aussi par la méfiance et la fascination des pouvoirs et des limites du langage – qui mènent à l'expérimentation littéraire, des jeux de langage aux contraintes oulipiennes⁵. Survivre implique pour Perec se faire une identité à l'aide des voix des autres: voix venues de la littérature, comme

⁵ Écrire sous contrainte implique que l'attention de l'écrivain, toute portée sur la matérialité d'une contrainte d'écriture lui permettra de révéler plus efficacement les mécanismes de son inconscient que l'adoption d'une écriture classique, contrôlée – autocensurée. C'est paradoxalement une manière d'écrire en liberté.



dans *La vie mode d'emploi*⁶, ou voix des exilés juifs de *Récits d'Ellis Island*, que Perec avait rencontrés aux États-Unis et qu'il avait assemblées dans un film (avec Robert Bober) et dans un livre (Perec, 1980).

Les recherches identitaires dans les romans de Modiano partent également d'un vide ; rappelons l'incipit de *Rue des Boutiques Obscures* (Modiano, 1978): « Je ne suis rien »; ou la citation de Rimbaud en exergue de *Boulevards de ceinture* (Modiano, 1972): « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France! Mais non, rien. »

Le manque de mémoires implique manque de racines, l'inexistence d'un lieu stable à partir duquel on peut continuer, aller en avant. C'est pourquoi les personnages de Modiano, plus ou moins amnésiques, sont paradigmatiques. Un des soucis fondamentaux de Patrick Modiano, souvent répété par l'écrivain, est de capter à travers l'écriture romanesque l'époque de l'Occupation, de ses parents, de ses origines, « le fumier dont / il est/ issu », comme il affirmait dans un entretien récent: « Comme tous ceux qui n'ont ni patrie ni Histoire je suis obsédé par ma préhistoire. » Tout le travail de reconstitution romanesque des origines et de l'Histoire fonctionne donc pour l'écrivain comme une recherche autobiographique.

Cette perspective personnelle et critique de l'Occupation fonctionne en effet comme une sorte de matrice de l'œuvre de Modiano. Qu'ils aient ou non comme toile de fond cette période historique, les romans se développent, un peu comme des romans policiers, par la recherche d'indices, de documents, de noms – noms de personnes, mais aussi de lieux, de rues, de magasins, de cafés, reliant présent et passé et constituant une mémoire des lieux et des gens⁷. En voici un exemple, du début de *Villa Triste*:

⁶ Voir par exemple l'appareil complexe des centaines de citations cachées dans *La vie mode d'emploi*. (Perec, 1993).

⁷ En ce sens, la démarche de Modiano n'est pas très différente de celle de Perec dans les textes ou passages de textes concernant l'espace, d'*Espèces d'espace* à *L'infra-ordinaire* ou au projet inachevé de *Lieux*.



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-1er, il y a un grand vide, maintenant... (Modiano, 2014 : 67)

Les romans de Modiano sont presque toujours des histoires d'individus, plus ou moins marginalisés, mal aimés, « sans qualités ». Ce sont des pauvres types qui n'ont rien d'héroïque, des survivants qui font tout ce qu'il faut pour continuer à vivre. En ce sens, raconter leurs dérives la plupart du temps sans issue semble s'intégrer aussi (à travers la fiction) dans le « devoir de mémoire » – mémoire du côté non-héroïque de la guerre comme de la vie en société, marqué par les ambiguïtés, les drames individuels, les comportements honteux à plusieurs titres. Bref, un côté « noir » qui met en évidence les difficultés ou l'incapacité de l'individu à gérer des situations historiques qui le dépassent. Toute l'œuvre de Modiano est ainsi parcourue, sinon générée, par ce « devoir de mémoire » qui est en même temps une recherche de la mémoire. Dans son discours lors de la réception du Prix Nobel, l'écrivain expliquait d'ailleurs cette dimension fondamentale de son œuvre, qu'il considérait « la vocation de l'écrivain » :

J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. A cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables. Mais c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan.⁸

Cela pourrait expliquer pourquoi chacun des livres de Patrick Modiano fonctionne comme une tentative, une approximation différente, un nouveau

⁸V. http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html.



point de vue, en direction de la compréhension ou de la nomination de ce qui ne peut être dit, ne peut être tout à fait compris. Au cours des différentes déclarations à la presse lors de la sortie de ses romans, Modiano revient sans cesse sur cette dimension centrale de son projet d'écrivain :

D'un livre à l'autre, je rafistole des choses entre elles, je bricole. C'est une sorte de patchwork, mais j'oublie des éléments en cours de route, et j'essaie ensuite de les rattraper. Je reprends des choses trop superficielles, pour les approfondir, comme si quelque chose avait germé. C'est bizarre, mais il y a une sorte de logique interne... (...) Le texte est souvent comme une masse molle qui vous paralyse, mais vous taillez dans le vif, vous enlevez les doublons, les répétitions. Et vous repartez. Ecrire, c'est comme un lent travail d'accommodation, comme un regard qui divergerait et qu'on redresserait peu à peu.⁹

J'éparpille mes souvenirs ici et là, je recolle sans cesse des lambeaux de réalité, rien que des lambeaux, je cherche l'angle pour attaquer la vérité de front, pour affronter le passé en face, mais je n'y arrive pas, je tourne en rond.¹⁰

Affronter le passé en face, c'est finalement un travail de recherche qui ne finit jamais, un travail de « perlaboration » comme dit la psychanalyse, toujours inachevé, qui s'ouvre sans cesse sur de nouvelles interrogations, sur de nouveaux points de vue. C'est pourquoi ce « tourner en rond » n'en est pas vraiment un, puisqu'il permet d'approfondir le travail de compréhension. Et c'est pourquoi « écrire le même livre » – qui n'est pas, en fin de compte, une expression tout à fait juste – reprend d'une manière très cohérente au niveau macro textuel les recherches entreprises dans chaque roman, construisant la cohésion de l'œuvre de Patrick Modiano. Il s'agit d'une recherche toujours inachevée, qui tend vers un utopique « vrai livre qui n'arrive jamais », comme il déclarait à *Libération* :

Le vrai livre n'arrive jamais. Et je n'arrive jamais à écrire un livre

⁹ V. Entretien à *Libération*, 2001.

¹⁰ V. Entretien *Nouvel Observateur* 1999.



complètement autonome ... J'ai toujours l'impression que je pourrais prendre tel truc dans tel livre et le raccrocher à tel morceau d'un autre, que ça ne ferait pas vraiment de différence. Tous ces déblayages vers un livre principal donnent une direction mais pas une architecture, ce qui fait qu'on continue d'écrire. On reprend sous un autre angle, c'est comme un contrechamp.¹¹

Ce *vrai livre* n'est finalement autre que l'ensemble des romans de Modiano. Et en ce sens, son œuvre rejoint en quelque sorte celle de Georges Perec. Par leur caractère de questionnement et d'inachèvement elles constituent des pièces d'un puzzle impossible de reconstituer entièrement, fonctionnant à la manière du puzzle du milliardaire Bartlebooth dans *La vie mode d'emploi* :

Assis devant son puzzle, B. vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (Perec 1978 : 600)

Bibliographie

Lejeune, Philippe (1991). *La Mémoire et l'Oblique, Georges Perec autobiographe*. Paris : POL.

Modiano, Patrick (1972). *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard.

Modiano, Patrick (1996). *Du plus loin de l'oubli*. Paris : Gallimard.

Modiano, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.

Modiano, Patrick (2005). *Un Pedigree*. Paris : Gallimard.

Modiano, Patrick (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.

Modiano, Patrick (2014). *Villa Triste*. In *Romans*. Paris : Gallimard, Coll. Quarto.

¹¹ V. Entretien à *Libération*, 2001.



- Modiano, Patrick (2014). *Rue des Boutiques Obscures*. In *Romans*. Paris : Gallimard, Coll. Quarto.
- Modiano, Patrick (2014). « Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html
- Perec, Georges (1974). *Espèces d'espace*. Paris : Galilée.
- Perec, Georges (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoël.
- Perec, Georges (1978). *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette P.O.L..
- Perec, Georges ; Bober, Robert (1980). *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*. Paris : Le Sorbier/INA (rééd. P.O.L/INA, 1994).
- Perec, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil.
- Perec, Georges (1993). *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. CNRS Éditions & Zulma.
- Perec, Georges (2003). *Entretiens et conférences*. Edition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Nantes : Joseph K.. Vol.1 1965-1978; Vol. 2 1979-1981.
- Nordholt, Annelise Schulte (2008). *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam : Rodopi.



Le souci des origines dans *Livret de famille* et *Pedigree*

José Domingues de ALMEIDA

Université de Porto – ILC ML – APEF

jalmeida@letras.up.pt

Dans un essai autant provocateur que satirique, Pierre Bayard évoquait les recettes, les complexes et les rituels, voire les discours, mis en jeu quand il s'agit de parler des livres que l'on n'a pas lus, et que l'on ressent le devoir moral et académique d'avoir lus. Comme le souligne Bayard, « (...) le mensonge est général, puisqu'il est à la mesure de l'importance qu'y occupe le livre » (Bayard, 2007: 15).

La légitimité accrue de l'œuvre de Patrick Modiano, du fait de l'attribution du prix Nobel de littérature, aura pris de court des « non-lecteurs » (*idem*: 13) qui, comme nous, se sont senti le devoir et la « culpabilité » (*idem*: 15) d'entrer dans la biobibliographie modianienne au-delà de l'anthologie et des commentaires de circonstance sur un nouveau lauréat de langue française. Toutefois, notre démarche ici, dans un cénacle de spécialistes, se veut modeste et chancelante, mais marquée par le plaisir de la découverte dans le texte au risque de la redite et du déjà lu.

Quoi qu'il en soit, Patrick Modiano apparaissait déjà bien avant le Nobel comme incontournable dans le panorama de la littérature française contemporaine, tant et si bien que les différentes anthologies officielles des services culturels, à charge de critiques et universitaires autorisés comme Jean-Pierre Salgas, Alain Nadaud, Joël Schmidt (Salgas *et alii.*, 1997) ou Dominique Viart (Braudeau *et alii.*, 2002) n'hésitaient pas à le signaler et l'encenser dans la mouvante plurielle des mutations en cours dans la fiction française au tournant des années quatre-vingt ; lui qui ne s'est pas plié aux modes scripturales en vogue dans les années septante, ou encore aux constellations plus ou moins cohérentes qui s'imposeront dans la critique et



à l'Université à partir du règne mitterrandien, même s'il est vain de penser, comme le rappelle Hélène Maurud Müller, que le Nouveau Roman n'ait pas influencé le travail scriptural modianien (cf. Müller, 2009: 24)

Mais il conviendrait de s'attarder sur le *discours de Stockholm* de Modiano, à maints égards fort distinct dans la substance de ceux de Claude Simon ou de Jean-Marie Gustave Le Clézio, en tous cas plus introspectif et personnel. Il s'y définit comme « intermédiaire » entre les classiques, qui prenaient le temps d'écrire, et les contemporains, pris de court par l'accélération du temps¹. Aussi pourrait-on voir chez Modiano une transition à même de se passer du purement *textuel*, de rendre la fable, de s'y dépeindre dans les conventions du romanesque, mais dans un souci de prise de parole fondé sur la mesure et la perception du temps, étranger à la logique bibliométrique et commerciale éditoriale ; ce qui en fait, comme l'a bien vu l'Académie Nobel, « un Proust de son temps »² ; ce que l'écrivain ne dément pas³ dans son discours, et surtout dans son œuvre, véritable « à la recherche d'une jeunesse perdue ».

Ainsi, Jean-Pierre Salgas parle de Modiano comme du « *centre de gravité* de la prose française (Salgas, 1997: 47), et le placera plus tard dans le cadre multiple du « pacte autobiographique » (Salgas, 2002: 85) en tant qu'« auteur de cet autre *Recherche du temps perdu* qui va de *La Place de l'Étoile* (1968) à *Dora Bruder* (1997) (...) » (*idem*: 105) ; alors que Dominique Viart l'inscrit dans le souci d'une écriture de « travail de mémoire », car « L'évolution des romans de Modiano (...) est le signe de cette conscience interrogeante à l'œuvre » (Viart, 2002: 149).

¹ http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#v2xqWbecb4xIOIwj.99 (consulté le 15-02-2015).

² <http://www.lanouvellerepublique.fr/France-Monde/Loisirs/Livres-cd-dvd/n/Contenus/Articles/2014/10/10/Nobel-de-litterature-2014-Patrick-Modiano-le-Proust-de-notre-temps-2075762> (consulté le 15-02-2015).

³ http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#v2xqWbecb4xIOIwj.99 (consulté le 15-02-2015).



Ce qui ressort de ces appréciations critiques, c'est la place rapidement et définitivement acquise par l'écriture de Patrick Modiano dans l'institution littéraire française, que de nombreux prix, dont le Goncourt en 1978, sont venus certifier. De fait, très spontanément, la fiction modianienne ne s'est pas contentée de s'inscrire dans les nomenclatures et les nouvelles taxinomies littéraires dégagées par la critique pour cerner les mutations en cours dans la fiction française à côté, ou après le nouveau roman et la textualité. Elle a fini par s'imposer comme repère et chef de file de mouvances ou de tendances pour d'autres romanciers.

Dans son « Que sais-je ? » sur le roman français depuis 1900, Dominique Rabaté inscrit Modiano dans la rubrique de la « quête » puisque « Le charme de tous ses romans, à l'atmosphère en demi-teinte, baignée de la nostalgie d'un passé idéalisé [qu'il faut quand même nuancer], tient à l'incertitude des identités » (Rabaté, 1998: 95) ; alors que la poétique modianienne ponctue décisivement l'essai de Dominique Viart et Bruno Vercier sur le présent de la littérature hexagonale, notamment pour son attachement à une certaine approche affranchie du l'écriture autobiographique (Viart & Vercier, 2005).

À ce propos, force est de reconnaître l'importance de l'étude de Thierry Laurent (1997) sur la portée et les implications romanesques de l'autofiction dans le roman modanien ; notion qu'il faut prendre comme dérogation au pacte autobiographique canonique mis en orbite par Philippe Lejeune ; lequel implique le principe absolument nécessaire et explicite de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal ; ce que Lejeune désigne par « l'identité assumée » ou le « protocole nominal » (Lejeune, 1975: 14s). Contrairement à ce pacte contraignant, l'autofiction, - dans laquelle la critique inscrit Modiano, en vertu de l'écart qu'il se permet à maintes reprises par rapport au matériau mémoriel et biographique -, pointe un « pacte romanesque », reconnu et glosé dans les travaux de Serge Doubrovsky et de Vincent Colonna quant au dégagement d'une « identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué par l'écriture » (Robin, 1992:



232ss) ; c'est-à-dire « la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance » (Colonna *apud* Lejeune, 1991: 48). Bruno Blanckeman y voit l'émergence de « L'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité [qui] se met en scène (...) » (2000: 21).

Mais la spécificité thématique et narrative de l'œuvre modianienne se réfère aussi à son traitement particulier et tout à fait concomitant de l'Occupation dans ce que l'on a pu définir comme « Mémoire et enquête : la Seconde guerre mondiale » (Viart & Vercier, 2005: 158). À cet égard, si Jean Bessière ne s'attarde curieusement pas beaucoup sur Modiano, il ne lui attribue pas moins, avec des écrivains tels que Philip Roth ou Cynthia Ozick, la capacité de revisiter la shoah dans une démarche fictionnelle que Bessière nomme « l'archéologie du contemporain » (Bessière, 2010: 136) ; celle-là même qui chapeaute notre rendez-vous d'aujourd'hui, et qu'il y a lieu de rapprocher de ce que Marianne Hirsch désigne comme « génération de la post-mémoire » (*cf.* Hirsch, 2012).

En fait, chez Patrick Modiano, les démarches autofictionnelle et inquisitive vont de pair ; histoire personnelle et Histoire de l'Occupation s'enchevêtrent, impossibles de démêler dans la trame narrative. Raison pour laquelle on détecte un souci diffus et multiple des origines dans deux textes, séparés de quelque trente ans (*Livret de famille*, 1977) et (*Un pedigree*, 2005), mais qui établissent entre eux un intense dialogue intertextuel et autofictionnel.

Dans *Livret de famille*, il est question d'une juxtaposition assez libre de plusieurs séquences narratives, proche du recueil de nouvelles, et qui n'assume pas explicitement un propos biographique par rapport au narrateur, même si les coïncidences ou les clins d'œil ne manquent pas. Dans *Un pedigree*, l'attention biographique est plus ouvertement affichée, avec un narrateur nommé Patrick Modiano : « 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 » (Modiano, 2005: 7), la séquence narrative apparaît plus nettement chronologique et le retour

fictionnel sur un vécu, parfois douloureux, autorise une mise en parallèle contrastive avec les données biographiques en périphrase sur l'écrivain et l'homme Patrick Modiano.

À ce propos, rappelons que Patrick Modiano lui-même conseille explicitement son lectorat à prendre ces données pour grille de lecture valable pour entrer dans la fiction : « Seule la lecture de ses livres nous fait entrer dans l'intimité d'un écrivain et c'est là qu'il est au meilleur de lui-même et qu'il nous parle à voix basse sans que sa voix soit brouillée par le moindre parasite »⁴. Ou encore, de façon plus personnelle : « (...) je crois que certains épisodes de mon enfance ont servi de matrice à mes livres, plus tard » (*ibidem*).

Aussi, le lecteur modianien peut-il escompter un intense dialogue intertextuel interne entre tous les romans, et entre ces deux retenus ici en particulier. Lors de son *discours*, Modiano évoquait la raison d'être de cette pratique : « (...) souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l'un à l'autre, comme dans un demi-sommeil. Un demi-sommeil ou bien un rêve éveillé » (*ibidem*). Et de fait, *Livret de famille* et *Un pedigree*, à quelques années d'intervalle jouent sur des renvois *onomastiques* (le personnage Koromindé de *Livret* n'est pas sans rappeler « un certain Jean Koporindé » (*idem*: 17), - un des nombreux personnages louches à avoir orbité autour du père, lui-même aux affaires douteuses) -, et *diégétiques* (la chasse à courre à laquelle aurait participé contre son gré le petit Patrick, et qui fait l'objet d'un retour narratif dans les deux textes (Modiano, 1977: 58-85 à confronter avec Modiano, 2005: 93), mais surtout concourent à traduire un souci commun des origines de l'auteur-narrateur-personnage.

D'emblée, force est de reconnaître l'attachement identitaire de l'écriture romanesque. Un « livret de famille » est bien un document officiel administratif de l'état civil alors que le « pedigree » revoie à la généalogie

⁴ http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#v2xqWbecb4xIOIwj.99 (consulté le 15-02-2015).



et aux racines. Ce terme ponctue d'ailleurs le récit des deux romans (cf. Modiano, 1977: 134, 184), et le narrateur d'*Un pedigree*, - roman sur la couverture duquel la collection Folio de Gallimard a choisi de faire figurer un chien inoffensif et bâtard, mais soi-disant « méchant » -, se rapporte au souvenir de sa mère et résume sa jeunesse de la sorte : « Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation puérile d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir (...) » (Modiano, 2005: 90 ; cf. *idem*: 11). Alors que, dans la première nouvelle, le narrateur, jeune papa, observe le livret de famille qui vient de lui être attribué à l'hôpital, et ce document engage une profonde réflexion : « Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigree... » (Modiano, 1977: 12).

Et, de fait, ces deux romans se trouvent étayés par une recherche et une consultation documentaires affichées qui fondent et orientent la quête identitaire. Férus d'« arbres généalogiques » (Modiano, 2005: 39), comme son homonyme et son frère dans *Un pedigree*, le personnage modianien interroge des documents qu'il fait revivre au gré de la mémoire. Ainsi, la quatrième nouvelle de *Livret* se penche sur le passé de la mère, comédienne flamande engagée dans plusieurs revues et films de l'époque de l'Occupation : « J'ai retrouvé le contrat qu'elle signa à cette occasion. Deux pages d'un papier bleu ciel, très épais et filigrané, à l'en-tête d'Openfeld-Films » (Modiano, 1977: 49), tandis que la huitième revient sur le baptême des deux frères Modiano à Biarritz. Là encore, la source documentaire s'avère d'une extrême importance : « J'aurais voulu consulter le registre des baptêmes (...) » (*idem*: 110).

De même, dans *Un pedigree*, alors qu'il s'enquiert du passé de son père, le narrateur, *alias* Patrick Modiano, s'empresse d'exposer l'existence atypique d'un certain Alberto, - « mais on l'appelle Aldo », que l'intertextualité interne réfère dans le *Livret* : « Vous êtes content, Aldo, que votre fils participe à une chasse à courre ? » (Modiano, 1977: 68) -, et fonde sa démarche sur une recherche documentée : « J'ai gardé plusieurs



de ses passeports dont l'un lui avait été délivré par le consulat d'Espagne à Alexandrie » (Modiano, 2005: 12). C'est également « au hasard de [s]es recherches » (*idem*: 21) que le narrateur se penche de façon plus précise sur les déboires de son père aux origines juives pendant l'Occupation allemande de Paris, « (...) comme le montre une lettre de la direction du statut des personnes du Commissariat général aux Questions juives au directeur d'une 'Section d'enquête et de contrôle' » (*idem*: 26, mais voir aussi *idem*: 14).

La quête d'une jeunesse perdue et solitaire : « Ce soir-là [1973], j'ai senti que quelque chose touchait à sa fin. Ma jeunesse ? » (Modiano, 1977: 86) ; l'incompréhension face à l'abandon inexplicable et inexplicé des parents se trouvent, au dire même de Patrick Modiano, à la base de l'écriture romanesque :

(...) je crois que certains épisodes de mon enfance ont servi de matrice à mes livres, plus tard. Je me trouvais le plus souvent loin de mes parents, chez des amis auxquels ils me confiaient et dont je ne savais rien, et dans des lieux et des maisons qui se succédaient. Sur le moment, un enfant ne s'étonne de rien, et même s'il se trouve dans des situations insolites, cela lui semble parfaitement naturel. C'est beaucoup plus tard que mon enfance m'a paru énigmatique et que j'ai essayé d'en savoir plus sur ces différentes personnes auxquelles mes parents m'avaient confié et ces différents lieux qui changeaient sans cesse. Mais je n'ai pas réussi à identifier la plupart de ces gens ni à situer avec une précision topographique tous ces lieux et ces maisons du passé. Cette volonté de résoudre des énigmes sans y réussir vraiment et de tenter de percer un mystère m'a donné l'envie d'écrire, comme si l'écriture et l'imaginaire pourraient m'aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères. (*ibidem*).

On comprend mieux dès lors le ton foncièrement incompréhensif, inquisitif, voire incrédule ou dubitatif qui régit à plusieurs moments le récit modianien. Le doute et le soupçon corrodent le souvenir et le travail analeptique, et les parenthèses (auto)interrogatives sont nombreuses qui s'inscrivent dans une démarche plus générale du souci des origines. Dans le

Livret de famille, souvenirs et documents divers et juxtaposés dessinent un puzzle identitaire insoluble : « Et mon père, avant qu'il ne s'appelât 'Jaspaard' et qu'il n'eût ajouté 'de Jonghe' à ce nom ? Et ma mère ? Et tous les autres ? Et moi ? » (*idem*: 25), tout comme la nébuleuse autour du mariage et ses parents, mise en fiction presque comme incipit à ce même « livret » : « Que faisaient mon père et ma mère en février 1944 à Megève ? » (*idem*: 13). Ce doute presque « méthodique » s'il n'était douloureux, contamine la redécouverte de toute la famille et des proches des parents. C'est le cas de la grand-mère du narrateur de la troisième nouvelle du *Livret* : « Ma grand-mère a habité cette rue Léon-Vaudoyer. À quelle époque ? Au cours des années trente, je crois. À quel numéro ? » (*idem*: 43). Le principe d'incertitude régit également *Un pedigree*. Un certain M. Facon aurait été un « ami » du père, mais « En quelles circonstances [mon père] l'avait-il connu ? » (Modiano, 2005: 52) ; ou un peu plus loin dans le récit, cette fois à propos d'un certain Léon Grunwald : « D'après ce que j'avais lu, Grunwald était mort entre-temps. De fatigue ? » (*ibidem*, cf. aussi *idem*: 49).

La quête identitaire se trouve explicitement posée. Il est ici question de recherche désespérée de repères, de racines. Dans la deuxième nouvelle du *Livret*, alors que le narrateur rêve d'un voyage en Chine parrainé par un certain Henri Marignan, « l'une des multiples incarnations de mon père » (*idem*: 28), il finit par avouer que « Je me persuadais que là se trouvaient mes racines, mon foyer, mon terroir, toutes ces choses qui me manquaient » (*idem*: 41).

En quelque sorte, l'écriture vient combler ce vide et procurer des racines à un narrateur désemparé. À cet égard, le conseil de l'oncle Alex, dans la onzième nouvelle, s'avère prémonitoire : « Il faut essayer de trouver des racines, comprends-tu ? – Oui. – On ne peut pas toujours être un homme de nulle part » (*idem*: 156).

Or, le souci des origines se décline avant tout chez Modiano par le traitement narratif de la figure du père et de la mère ; par la tentative de

greffer son existence dans celle, douteuse, bancale, et si peu affective, des parents, le « terreau (...) ou le fumier – d'où je suis issu » (*idem*: 19). Et tout d'abord, celle du père, dont Denise Cima suit les traits oscillatoires dans la poétique modianienne : figure plutôt « consensuelle » dans la plupart des romans, mais particulièrement autoritaire dans *Un pedigree* (Cima *apud* Müller, 2009: 80ss). En tout cas, comme le souligne Thierry Laurent, « Il y a une ressemblance frappante entre le père stéréotypé des romans et le père véritable de Modiano » (Laurent, 1997: 84). Hélène Maurud Müller en brosse le portrait, presque robot, lequel rejoint de près les données biographiques accessibles : « Juif malheureux et apatride, trafiquant plus ou moins malhonnête, timoré, voire carrément lâche, mauvais père qui délaisse son enfant » (Müller, 2009: 91).

Il n'est certes pas sans à-propos que *Livret de famille* soit construit de façon circulaire entre la naissance de la famille du narrateur : « J'observais ma fille, à travers l'écran vitré » (Modiano, 1977: 11), la démarche administrative du registre d'état civil : « Vous désirez ? dit l'une des femmes. (...) – C'est pour un état civil. » (*idem*: 19) ; la compagnie tout à fait impromptue et métonymique d'un ancien ami du père, Koromindé, - retrouvé par hasard à la sortie de l'hôpital comme pour rappel de la filiation problématique et incomplète du narrateur -, l'évocation dubitative et inquisitive de la figure du père (et des parents) à travers de ce témoin inopiné : « Père, c'est quelque chose, hein ? » (*idem*: 14) ; les interrogations douloureuses sur la personnalité et l'identité des parents (*cf. idem*: 25) et la projection, à la fin de première nouvelle, de la fille comme promesse salutaire de récupération et réparation historique de l'identité du narrateur, sa rédemption d'un vide intolérable : « En somme, nous venions de participer au début de quelque chose. Cette petite fille serait un peu notre déléguée dans l'avenir. Et elle avait obtenu du premier coup le bien mystérieux qui s'était toujours dérobé devant nous : un état civil » (*idem*: 27) ; relayée sur un ton édénique et mythique à la toute dernière page de la dernière nouvelle : « J'avais pris ma fille dans mes bras et elle dormait, la tête renversée sur mon épaule. Rien ne troublait son sommeil. Elle n'avait pas encore de mémoire » (*idem*: 215).

Or, *Un pedigree* est aux prises avec ce passé douloureux où la figure du père apparaît tantôt démissionnaire et absente, tantôt autoritaire. Un épisode autobiographique du père (l'arrestation par le Commissariat général aux Questions juives en 1943) semble ponctuer de façon intertextuelle le récit modianien. Il s'agit du motif du fameux « panier à salade », dont Hélène Maurud Müller affirme qu'il s'avère un « carrefour narratif » (Müller, 2009: 74) dans l'économie diégétique du texte modianien. La neuvième nouvelle de *Livret* évoque à partir du décor suisse, le passé tourmenté du père du narrateur : « De nouveau, le passé me submergeait (...). C'était mon père (...). Les policiers français le poussent dans le panier à salade avec une dizaine d'autres personnes pour une vérification minutieuse rue Greffulhe, au siège de la Police des Questions juives » (Modiano, 1077: 127).

Mais dans *Un pedigree*, cet épisode se trouve au point de bascule entre la tentative de communication avec le fils et le repli sur un passé incompréhensible et dans le conflit ouvert : « Ce soir-là, j'avais senti qu'il aurait voulu me confier quelque chose mais les mots ne venaient pas. Il m'avait dit simplement que le panier à salade faisait le tour des commissariats avant de rejoindre le Dépôt » (Modiano, 2005: 27). Mais c'est le côté conflictuel qui l'emportera définitivement dans ce récit, tant et si bien que, « le jeudi 8 avril 1965 » (*idem*: 104), la mère de Patrick, toujours sans le sou, et qui se sert de son fils pour soustraire des moyens de subsistance au père, à l'autre étage du quai de Conti, provoque la colère d'Aldo Modiano. La police intervient. Père et fils se retrouvent dans le panier à salade : « Pour la première fois de ma vie, je me trouve dans un panier à salade, et le hasard veut que j'y sois avec mon père. Lui, il a déjà connu cette expérience en février 1942 et au cours de l'hiver 1943, quand il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des Questions juives » (*idem*: 104s).

Incompréhension, rébellion et tension jusqu'à la rupture finale d'avec le père rythment les souvenirs de cette époque. Pour Patrick Modiano,



Albert Modiano devient officiellement « cher Monsieur » (*idem*: 124), et ses conseils ou décisions ne sont plus observés. Et Patrick de s'émanciper par une prise de parole : « (...) Je prends acte de ta décision [de ne pas être incorporé]. ALBERT MODIANO.' Je ne l'ai plus jamais revu » (*ibidem*).

Cette intrépide prise de parole passant par l'écriture d'un premier roman, - elle aussi salutaire, rédemptrice et éthique (*cf. idem*: 118) -, installe une mise en abyme de l'avènement de l'écriture romanesque : « L'automne à Paris. Je continue d'écrire mon roman (...) » (*idem*: 124), mais incomprise par le père : « Tu m'expliques (...) que tu as besoin de t'exprimer en écrivant des livres ou des pièces de théâtre et que tu voudrais te consacrer entièrement à cela » (*idem*: 79), bien que préparée par l'habitude de la lecture (*cf. idem*: 69).

Le lauréat Patrick Modiano évoquera à Stockholm son accès à la parole littéraire, lequel n'est pas sans rappeler sa jeunesse perdue : « Un écrivain (...) a souvent des rapports difficiles avec la parole (...). Il a une parole hésitante à cause de son habitude de raturer ses écrits » (*ibidem*). Et l'écrivain primé de bien rapprocher sa vision singulière de l'écriture de son expérience personnelle à laquelle *Un pedigree* fait écho : « Et puis j'appartiens à une génération où on ne laissait pas parler les enfants, sauf en certaines occasions assez rares et s'ils en demandaient la permission. Mais on ne les écoutait pas et bien souvent on leur coupait la parole » (*ibidem*).

D'autre part, le souci des origines passe également par une tentative de compréhension de l'existence maternelle, et du rejet dont l'auteur a été victime. La mère, c'est la girl flamande, comédienne à ses heures dans le Paris de l'Occupation et de la collaboration, délaissée par Albert Modiano pour « une fausse Mylène Demongeot » (*idem*: 73), toujours sans argent, mais habitant un autre appartement du quai de Conti. Si les questions identitaires concernant la mère s'amoncellent tout autant dans la tête du narrateur, aussi bien de *Livret de famille* que d'*Un pedigree*, c'est pour mieux signaler l'abandon auquel elle l'a toujours voué. Dans la quatrième



nouvelle de *Livret*, le jeune narrateur se remémore son enfance dans les coulisses des spectacles de sa mère, une seule fois nommée « maman » (Modiano, 1977: 47), alors que dans *Un pedigree*, il compare son sort à celui du chien que la mère avait reçu d'un admirateur : « 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 fera plus tard avec moi » (Modiano, 2005: 9 ; cf. aussi *idem*: 76).

En fait, il regrette, lui aussi, l'absence affective de la mère : « Je ne me souviens pas d'un geste de vraie tendresse ou de protection de sa part » (*idem*: 34), laquelle est renforcée par les racines incertaines de cette femme distante et froide dont les origines nordiques alliées à celles, juives, égyptiennes et sud-américaines du père, dessinent une identité instable, de partout et de nulle part.

On pourrait également souligner dans cette quête le statut subliminal et latéral des espaces médians de la Belgique et de la Suisse / Savoie dans la complexification identitaire et dans la multiplication des repères. Ces pays, - francophonies latérales symétriques à plus d'un titre -, s'avèrent de puissants réservoirs symboliques et de substituts ancillaires à une France parcourue en souffrance et en abandon. Ils procurent des personnages affectivement compensatoires, comme la doctoresse de Savoie qui, après le retour de Patrick de Flandre, le soigne d'une grave maladie, et remarque son chagrin d'enfant abandonné à son sort : « Elle me demande : 'Vous avez des parents ?' Devant sa sollicitude et sa douceur maternelle, je dois me retenir pour ne pas fondre en larmes » (*idem*: 76).

Par ailleurs, le grand-père maternel continue à soutenir généreusement le jeune Modiano : « Mais je me souviens de l'[la mère] avoir vue à la fin des années cinquante, complètement 'raide', au point de m'emprunter les mille francs anciens que m'envoyait parfois mon grand-père de Belgique sur sa retraite d'ouvrier. Je me sentais plus proche de lui que de mes parents » (*idem*: 89).

Dans *Livret de famille*, l'une des nouvelles a pour décor la Belgique et la carrière débutante de la mère. Mais les producteurs finissent par fuir ce pays dont la neutralité vient d'être violée par les Allemands (*cf.* Modiano, 1977: 53). En outre, la neuvième nouvelle place le narrateur dans le Vaud. Or, il affirme « J'étais heureux. Je n'avais plus de mémoire (...). J'avais atteint cet état que j'appelais : 'la Suisse au cœur' » (*idem*: 118).

En fait, les deux textes modianiens retenus ici illustrent, comme l'a bien relevé Hélène Maurud Müller, l'élaboration d'un « roman familial ». Celui-ci « (...) est d'ordre psychique, il ne se réduit pas à la biographie ou à l'histoire de la famille, ni ne s'incarne totalement dans tel ou tel texte précis. Il nous apparaît plutôt comme une représentation fantasmée d'une réalité biographique (...) » (Müller, 2009: 64). La quête des origines et de l'identité s'apparente, selon elle, à un récit de « filiation », « Sans tomber dans la naïveté qui consisterait à considérer l'œuvre romanesque comme un simple décalquage de la biographie » (*idem*: 69). Il y a en tout cas des « préoccupations générationnelles » (*idem*: 49) et un désir inavoué d'auto-catharsis (*idem*: 54).

Mais laissons plutôt le prix Nobel de littérature se prononcer lui-même sur son projet : « J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne » (Modiano, 2005: 44s).

Bibliographie

BAYART, Pierre (2007). *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. Paris: Minuit.

BESSIÈRE, Jean (2010). *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France.



- BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- BRAUDEAU, Michel et alii. (2002). *Le Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- LAURENT, Thierry (1997). *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1991). « Qu'est-ce qui ne va pas ? », *Entre l'Histoire et le Roman*, actes du séminaire de Bruxelles: ULB.
- MODIANO, Patrick (1977). *Livret de famille*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- MODIANO, Patrick (2005). *Un pedigree*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- MÜLLER, MAURUD, Hélène (2009). *Filiation et écriture de l'histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*. Thèse de Doctorat (inédite).
- RABATÉ, Dominique (1998). *Le Roman français depuis 1900*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».
- ROBIN, Régine (1992). « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6.
- SALGAS, Jean-Pierre (1997). *Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères.
- VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.



Modiano ou l'art de la mémoire
Une perspective post-mémorielle de l'Occupation allemande

Ana Maria ALVES

IP Bragança -ESE – CLLC Un. Aveiro

amalves@ipb.pt

*Vous avez raison de croire que dans la
vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le
passé.*

(Modiano, 1978: 175)

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, et même des années qui l'ont précédée, bon nombre d'intellectuels - écrivains, historiens, philosophes, sociologues, politiques, entre autres - éprouvant une claire répugnance à l'égard de la montée du nazisme et, après coup, des agressions de l'occupant, partiront vers l'exil. Situés « d'emblée ou par choix volontaire dans un contexte extérieur à la métropole », [ils] ont restitué dans une perspective planétaire la défaite nationale et reporté leurs espoirs » (Ory, Sirinelli, 1986: 138). La volonté de témoigner se trouve dans plusieurs ouvrages couvrant les différents domaines de ces intellectuels. Cette bibliographie tente d'interrompre, comme le souligne Pierre Laborie, une trop longue « mémoire du silence » (Laborie, 2003: 57).

Ces hommes n'ont pas hésité à témoigner, avec profondeur et lucidité, leur expérience. C'est le cas des écrivains rescapés, les écrivains-témoins comme Jean Améry, Paul Celan, Primo Levi déportés à cause de leur judéité, ou bien ceux qui, à cause de leur engagement politique, - tout particulièrement, Robert Antelme-,



David Rousset ou Eugen Kogon, ont pu revenir des camps nazis. À propos de leur témoignage, Maurice Blanchot soutient qu'il ne s'agit pas :

seulement [d'] un témoignage sur la réalité d'un camp, ni une relation historique, ni un récit autobiographique. Il est clair que Robert Antelme, et sans doute pour beaucoup d'autres, se raconter, témoigner, ce n'est pas de cela qu'il s'est agi, mais essentiellement parler: en donnant expression à quelle parole? Précisément cette parole juste où « Autrui », empêché de se révéler pendant tout le séjour des camps, pouvait seul à la fin être accueilli et entrer dans l'entente humaine. (Blanchot, 1992: 197)

En fait, la volonté des témoins est celle de dépasser le simple témoignage au profit d'une réflexion sur l'homme et sur ses capacités, comme le défend Antelme, dans les premières pages de son récit *L'Espèce humaine* : « Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée et presque toujours elle-même solitaire, de rester jusqu'au bout des hommes » (Antelme, 1978: 11).

Primo Levi affirme à son tour dans *Si c'est un homme*, que « le besoin de raconter aux 'autres' avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre, c'est avant tout une libération intérieure » (Levi, 1999: 8).

Dans *L'Écriture ou la vie*, Georges Semprun donne voix à son narrateur qui atteste que « raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art! » (Semprun, 1994: 167). Cette intervention du narrateur est suivie par celle d'un autre personnage, prisonnier, qui :



imagine qu'il y aura quantité de témoignages. (...) Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omni-compréhensive qu'elle soit... (...). L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... ou plutôt elle ne l'est que par l'écriture littéraire (...) Par l'artifice de l'œuvre d'art » (*ibidem*).

Puis, il annonce la noblesse du projet affirmant que « l'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal... Il nous faudra [dit-il] un Dostoïevski! » (*idem*: 170).

Modiano serait-il se Dostoïevski? Est-il légitime d'accepter un témoignage de ce trauma que fut la Shoah par quelqu'un qui ne l'a pas vécu, qui n'est pas un « revenant » (terme que nous empruntons à Primo Levi)? Est-il possible d'accepter le récit de quelqu'un qui est né à la fin de ce massacre et qui n'a donc pas ressenti l'horreur concentrationnaire, l'Occupation allemande? Comment peut-on considérer Modiano un témoin à part entière si ce n'est pas un survivant? Comment vouloir mettre à l'écrit la reconstruction d'une identité blessée si la sienne n'a souffert aucune violence directe?

Notre propos est de répondre à toutes ces questions, partant du principe qu'à travers l'écriture, Modiano réussit à se positionner, à prendre les contours de cette histoire collective, à rassembler les informations, à prendre ses distances et à réécrire les faits.

Dans *La Place de l'Étoile*, roman centré sur le problème juif, mais aussi premier ouvrage qui questionne le passé des français sous l'Occupation, Modiano découvre que son centre d'intérêt est plus large, ce qu'il témoigne d'ailleurs à Bernard Pivot lors d'un entretien:



D'habitude, les souvenirs d'enfance se suffisent à eux-mêmes. On se souvient de choses très simples. Les miens étaient toujours entachés de quelque chose d'énigmatique, que je n'arrivais pas à comprendre, et je pense que c'est ça qui a favorisé mon envie d'écrire. Ma propre naissance est liée à ce chaos (l'Occupation), parce que des gens comme mes parents ne se seraient jamais rencontrés, ces rencontres de hasard ne se seraient jamais faites à une époque harmonieuse. C'est pour ça que j'ai parlé d'un terreau de l'Occupation. J'étais le fruit de cette époque. Quand j'écrivais mon premier livre (*La Place de l'étoile*) qui était axé sur le problème juif, je me suis aperçu que c'était quelque chose de beaucoup plus général que je voulais exprimer : des thèmes qui me hantaient comme l'absence, la perte d'identité, qui n'étaient pas forcément liés au problème juif. (Modiano, 2007)

Issu d'une famille juive, Modiano cherche, à travers son narrateur Schlemilovitch, à découvrir son identité en s'emparant de l'histoire que son peuple a vécue sous les bottes des allemands durant l'Occupation en France. En se questionnant sur sa propre identité, il contraint le lecteur à s'interroger sur la représentation du Juif, victime des horreurs de la guerre. Schlemilovitch évoque l'héritage du trauma vécu par son peuple au long des temps et réveillé par la tragédie que fut la Shoah.

Il nous fait savoir que ses souvenirs d'enfance sont troubles, mais il a cependant la sensation que sa mémoire va au-delà de sa naissance. Cela dit, il se sent complice, et cherche à se rattacher à la communauté juive :

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. (Modiano, 1977: 116s)



Ressentant un immense malaise face à la mort de millions d'hommes marqués d'une étoile, poursuivis sans relâche, marqués par la violence de l'antisémitisme et vivant le traumatisme concentrationnaire, Modiano s'interroge sur son identité de Juif ; Juif qui n'a pas vécu l'holocauste : « Il est si malade (...) de ce qu'il n'a pas vécu, qu'il a lu tout, absolument tous les témoignages sur l'occupation, et qu'il va hanter la rue Lauriston, siège de la Gestapo, attiré qu'il est par l'horreur, fasciné par le cauchemar qu'il a la sensation chaque fois de vivre un peu, de 'revivre' » (Pivot, 1968: 16). Le thème de l'acceptation des origines, la liaison au judaïsme est un aspect important de la quête identitaire pour l'auteur. D'après Baptiste Roux, « les romans de Modiano peuvent être considérés comme les jalons d'un parcours houleux avec le judaïsme et l'identité juive. Dès les premières œuvres – qui font état de l'impossibilité d'effectuer un choix entre l'identité française et l'héritage juif » (Roux, 1999: 284).

Toujours à propos de la question identitaire, Thierry Laurent, dans *L'Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, défend que le rôle de la judéité est secondaire. Il note que « la judaïté restera assez étrangère au quotidien de ce cosmopolite. On ne trouve aucune allusion dans l'œuvre à la religion et aux coutumes juives, simplement des évocations du juif comme personnage bizarre, marginal ou mal dans sa peau » (Laurent, 1997: 67s). Dans *La Place de L'étoile*, qui annonce par son titre le traitement de la question juive, Modiano, sous un ton d'un certain humour noir, évoque le juif par le biais créatif du personnage Raphaël Schlemilovitch, dont le portrait est tracé à partir d'un pastiche des pamphlets antisémites de Louis-Ferdinand Céline : « Schlemilovitch?... Ah! la moisissure de ghettos terriblement puante!... pâmoison chiotte!... Foutriquet prépuce!... arsouille libano-ganaque!... rantanplan... Vlan ». (Modiano, 1968: 14)



Il s'agit d'un personnage caricatural, bouffon, à la fois juif et antisémite qui incarne tous les juifs :

un juif collabo, un juif normalien, un juif des champs, (...) un juif snob (Modiano, 1968: 124).

Après avoir été un juif collabo, comme Joanovici-Sachs, Raphaël Schlemilovitch joue la comédie du « retour à la terre » comme Barrès-Pétain. À quand l'immonde comédie du juif militariste, comme le capitaine Dreyfus-Stroheim? Celle du juif honteux comme Simone Weil-Céline? Celle du juif distingué comme Proust-Daniel Halévy-Maurois? Nous voudrions que Raphaël Schlemilovitch se contente d'être un juif tout court. (*idem*: 114s)

Ce personnage halluciné interprète nombreuses identités contradictoires où le Juif est présenté comme martyr, victime, paria rejeté par la France ou bien comme roi répondant aux écrivains collaborationnistes qu'il met en œuvre dans son roman. Écrivains qu'il avait découverts, alors qu'il avait 13 ans, dans la bibliothèque de son père Albert Modiano et que ce dernier s'était procurés « sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient » (Modiano, 1997: 70), comme il le souligne dans *Dora Bruder*. Modiano prend alors le relais et cherche lui-même à saisir ce que ces écrivains antisémites défendaient :

je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessées à cause de mon père. (Modiano, 1997: 70s)

Je voulais leur donner une réponse qui les désoriente venant d'un juif. Non pas une réaction d'indignation, typiquement institutionnelle mais quelque chose qui les mine de l'intérieur¹.

Ces écrivains l'inspirent dans la construction des personnages de la *Place de L'Étoile*. Écrivains tels que Pierre Drieu La Rochelle, Robert Brasillach, Lucien Rebatet, Louis-Ferdinand Céline tous défilent et

¹ Patrick Modiano. *Un siècle d'écrivains*. Livret de l'émission de FR3.



s'entrecroisent dans un monde fictif, néanmoins leur identité est parfois dissimulée comme celle du docteur Louis-Ferdinand Bardamu le seul que Schlemilovitch, le narrateur, « accepte (...) pour médecin traitant (...). Bardamu Louis-Ferdinand... Juif comme lui [dit-il] » (Modiano, 1968: 210).

La référence aux auteurs collaborationnistes nous rapporte d'emblée dans le contexte de la deuxième guerre mondiale, de l'Occupation. Les personnages historiques cités au long du roman, donc plongés dans un univers fictionnel, tel Hitler ou bien Otto Abetz, Goering, Heydrich et Himmler créent un repère historique qui nous permet de « constituer le point de suture entre univers historique et univers fictif » comme le souligne d'ailleurs Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction* (1999: 140). Modiano crée, de la sorte, à travers cet univers fictionnel, une reconstruction d'une époque, il stimule la mémoire à travers la fiction. Il nous lance dans une tornade d'épisodes qui s'entrelacent sans chronologie et à partir de laquelle il révèle les expériences humaines vécues par ceux qui ont traversé cet événement historique, dévoilant une présentation mémorielle de la guerre.

Ces expériences sont racontées à partir du parcours de vie de Raphaël Schlemilovitch qui, non seulement se projette dans le passé de l'Occupation à Paris où il fait toute sorte de rencontre, mais il nous fait également voyager à Bordeaux où il s'inscrit en Lettres, en haute Savoie et en Normandie vu qu'il avait été chargé par un aristocrate juif proxénète de lui ramener des jeunes beautés de ces régions. Il se déplacera encore à Genève, à Tel-Aviv et se réfugiera finalement à Vienne dans le cabinet du docteur Freud qui lui propose « une guérison rapide » (Modiano, 1968: 210).

Affecté par un délire verbal, ce personnage retrace ces événements passant rapidement d'un thème à l'autre. Il est donc bizarrement décrit



comme endossant les identités les plus improbables, tantôt comme juif, tantôt comme collaborateur passant ainsi d'une identité à l'autre. Par ce moyen, Modiano essaie de montrer combien les juifs n'ont pas été tous victimes du nazisme vu que certains y ont participé. Dans le déroulé de l'histoire on le prend pour « un juif antisémite » (*idem*: 25), le « juif officiel du IIIe Reich » (*idem*: 151), « l'amant d'Eva Braun » (*ibidem*), « le plus grand proxénète du IIIe Reich » (*idem*: 148), ou encore le « confident d'Hitler » (*idem*: 151). Schlemilovitch « répète aux journalistes qu'[il est] JUIF. Par conséquent, seuls l'argent et la luxure [l'] intéressent » (*idem*: 47), il ajoute, par la suite qu'il « dirige le complot juif à coup de partouzes et de millions (...). Oui je suis une sorte de Barbe-Bleue, un anthropophage qui dévore les petites Aryennes après les avoir violées » (*idem*: 48). Le clin d'œil antisémite se retrouve dans la caractérisation grotesque que l'auteur fait des juifs, ainsi il rend ridicule les stéréotypes antisémites.

Les extraits de parodie illustrés par Schlemilovitch sont marqués par une critique absolument implacable au gouvernement français, plus précisément à la Collaboration, à la coopération française avec l'occupant, mais aussi à sa complicité face à la tragédie que fut la Shoah. Dans *La Place de l'étoile*, la participation française au génocide juif est évoquée par le narrateur quand ce dernier fait référence à l'organisation par police française de l'épisode du vélodrome d'Hiver, la grande rafle des 16-17 juillet 1942. Par la suite, Schlemilovitch rappelle également les sévices infligés par la Gestapo :

On me plonge la tête dans l'eau glacée. Mes poumons éclateraient d'un moment à l'autre. (*idem*: 178)

Ils m'allongèrent à même le sol. Isaac sorti de sa poche un canif suisse et me fit de profondes coupures à la plante des pieds. Ensuite il m'ordonna de marcher sur un tas de sel. Ensuite Saül m'arracha consciencieusement trois ongles. Ensuite Isaïe me lima les dents. (*idem*: 180)



En faisant ce rappel de mémoire, l'intention de Modiano est d'affaiblir l'identité française et de mettre en évidence sa condamnable collaboration et de redonner une vraie lecture des faits qui avaient été dissimulés dans l'après-guerre.

Par le biais de Schlemilovitch, Modiano fait allusion à la façon dont les juifs ont été traités. Il souligne, à cet égard, que les Juifs français étaient vus comme des individus de seconde catégorie. Il l'exprime d'ailleurs quand il affirme : « je ne suis pas tout à fait Français amiral, je suis JUIF français, JUIF Français » (*idem*: 171). Sa qualité de Juif français est condamnée par le général Cohen « commissaire à la jeunesse et au Relèvement moral » (*idem*: 183), qui en évoquant l'État d'Israël et la nouvelle image des juifs affirme :

Et vous comptiez ensuite REVENIR en Europe, n'est-ce pas? Recommencer vos simagrées, votre guignol? Inutile de me répondre, je connais la chanson : l'inquiétude juive, le lamento juif, l'angoisse juive, le désespoir juif... On se vautre dans le malheur, on en redemande, on voudrait retrouver la douce atmosphère des ghettos et la volupté des pogroms! De deux choses l'une, Schlemilovitch : ou vous m'écoutez et vous suivez mes instructions : alors, c'est parfait! Ou bien vous continuez à faire la forte tête, le juif errant, le persécuté, et dans ce cas je vous remets entre les mains du commandant Elias Bloch [des « autorités policières »] Vous savez ce qu'il fera de vous, Elias Bloch? (*idem*: 184)

Par cet extrait, nous comprenons que l'identité de la communauté juive a été complètement renversée. Non seulement ils ont été dépouillés, écrasés par le régime nazi, mais ils ont également perdu leur repère identitaire.

La tragédie vécue par le peuple juif est ressenti par Modiano qui sent le besoin de faire un retour au passé en utilisant Schlemilovitch, en

quelque sorte, pour prolonger ses préoccupations et ses angoisses afin de comprendre la souffrance qui a touché la communauté juive à laquelle il appartient. Ainsi, l'auteur lui fait fréquenter les bas-fonds de l'Occupation pour accentuer la lâche et raciste collaboration française en l'entraînant dans un climat halluciné des méandres de la corruption, du trafic, du marché noir : « On y peut faire du trafic de l'or, louer des appartements dont on vend ensuite le mobilier, échanger dix kilos de beurre contre un saphir, convertir le saphir en ferraille, etc. La nuit et le brouillard évitent de rendre des comptes ». (*idem*: 29s)

L'auteur lui fait également revivre l'horreur concentrationnaire en lui faisant admettre « je tentais de m'approprier la mort d'un autre comme j'avais voulu m'approprier les stylos de Proust et de Céline » (*idem*: 164). Il l'entraîne alors dans cette expérience illustrée par une représentation caricaturale des camps de concentration qu'il compare aux foires qui l'impressionnent :

Vous voyez Hilda, lui expliquai-je, les foires sont horriblement tristes. La rivière enchantée par exemple : vous montez sur une barque avec quelques camarades, vous vous laissez emporter par le flot, à l'arrivée vous recevez une balle dans la nuque. Il y a aussi la galerie des glaces, les montagnes russes, le manège, les tirs à l'arc. Vous vous plantez devant les glaces déformantes et votre visage décharné, votre poitrine squelettique vous terrifient. Les bennes des montagnes russes déraillent systématiquement et vous vous fracassez la colonne vertébrale. Autour du manège, les archers forment une ronde et vous transpercent l'épine dorsale au moyen de petites fléchettes empoisonnées. Le manège ne s'arrête pas de tourner, les victimes tombent des chevaux de bois. De temps en temps le manège se bloque à cause des cadavres. Alors les archers font place nette pour les nouveaux venus. (*idem*: 155s)

Il s'agit pour l'auteur de souligner combien ce portrait grotesque ne sera jamais semblable à l'horreur de la tragédie que ce peuple a réellement vécu. Modiano accentue la distance évidente entre le juif



déporté qui est témoin de toute la dimension de l'horreur tandis que Schlemilovitch est à peine un pantin errant qui n'arrive pas à trouver un sens à son existence, il est banni du monde.

Épuisé après ce long parcours de recherche identitaire voué à l'échec, il se retrouve dans le cabinet du docteur Freud qui l'exhorte d'accepter un traitement psychanalytique et lui révèle qu'il n'est pas juif que « le juif n'existe pas » et essaie de le libérer de ces « délires hallucinatoires » (*idem*: 210), de sa « névrose judaïque » (*ibidem*), de sa « yiddish paranoïa » (*ibidem*). Le docteur ajoute par ailleurs :

Vous deviendrez un jeune homme sain, optimiste, sportif, c'est promis. Tenez [lui dit-il], je veux que vous lisiez le pénétrant essai de votre compatriote Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe: *Réflexions sur la question juive*. Il faut à tout prix que vous compreniez ceci: LE JUIF N'EXISTE PAS, comme le dit très pertinemment Schweitzer de la Sarthe. Vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout. Vous n'êtes pas juif, je vous le répète, vous avez simplement des délires hallucinatoires, des fantasmes, rien de plus, une très légère paranoïa... Personne ne vous veut du mal, mon petit, on ne demande qu'à être gentil avec vous. Nous vivons actuellement dans un monde pacifié. Himmler est mort, comment se fait-il que vous vous rappeliez de tout cela, vous n'étiez pas né, allons, soyez raisonnable, je vous en supplie, je vous en conjure. (*ibidem*)

Malheureusement l'exhortation du docteur Freud n'aboutit pas, car Schlemilovitch ne l'écoute plus. Il se « glisse furtivement derrière le psychanalyste et lui tapote le crâne » (*idem*: 211) en lui disant « je suis bien fatigué (...) bien fatigué » (*ibidem*). La question identitaire reste alors sans réponse parce qu'insaisissable. Dans *La Place de l'étoile*, par le biais de Schlemilovitch, Modiano rapporte un moment de l'histoire - l'occupation - qui tourmente encore les consciences et qui constitue à l'époque de la publication du livre un tabou pour les Français :



[Modiano] a mis le doigt d'emblée sur un problème essentiel, apportant une contribution réelle et courageuse à l'éveil des Français à la complexité et à l'envergure de la question juive en France, éveil sans lequel la collectivité serait condamnée à rester prisonnière d'une identité dépassée et mensongère. (Nettelbeck et Hueston, 1986: 20)

Le devoir de mémoire qui est d'après Paul Ricoeur « un devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi » (Ricoeur, 2000: 108). est ici transmis non par la mémoire du vécu car elle n'existe pas chez Modiano vu qu'il est né de ce cauchemar qu'a été la seconde guerre mondiale, mais par le regard qu'il porte sur le passé et le projette dans la fiction témoignant de la sorte une époque.

Pour Modiano, « il ne s'agit pas de devoir de mémoire: La mémoire (...) est la condition même de possibilité de [son] écriture. Donc non un devoir imposé, mais le cadre de perception qui [lui] rend possible l'existence. C'est ce cadre qui va [le] pousser à élaborer un mixte entre fiction et vérité » (Kahan, 2008: 403).

Modiano ne se présente pas comme un historien « spectateur engagé » (Aron, 2005) qui a clairement une « responsabilité à l'égard du passé » (Ricoeur, 2000: 337) car il « n'est ni historien ni prophète », mais comme le souligne si bien Kundera comme « explorateur de l'existence » (Kundera, 1987: 63).

Bibliographie

ANTELME, Robert (1978). *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard, coll. « Tel ».

ARON, Raymond (2005). *Le Spectateur engagé*. Paris: Le Livre de Poche.

BLANCHOT, Maurice (1992). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.

KAHN, Robert (2008). « Les lambeaux de la mémoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W.G. Sebald », in Carola HÄHNEL-MESNARD, Marie



- LIÉNARD-YETERIAN et Cristina MARINAS (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*. Paris: Les éditions de l'École Polytechnique.
- KUNDERA, Milan (1987). *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, coll. Nouvelle Revue Française.
- LABORI, Pierre (2003). « Silences de la mémoire, mémoires du silence », *Les Français des années troubles*. Paris: Seuil.
- LAURENT, Thierry (1997). *L'Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- LEVI, Primo (1999). *Si c'est un homme*. Préface. Paris: Pocket.
- MODIANO, Patrick. *Un siècle d'écrivains*. Livret de l'émission de FR3.
- MODIANO, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- MODIANO, Patrick (1977). *Livret de famille*. Paris: Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1978). *Rue des boutiques obscures*. Paris: Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2007). *Empreintes - « je me souviens de tout »*. Un film écrit par Bernard Pivot. Réalisé par Antoine de Meaux. Production : France 5 / Equipage.
- NETTELBECK, Colin et HUESTON, Penelope (1986). *Patrick Modiano pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris: Lettres modernes.
- ORY, Pascal & SIRINELLI, Jean-François (1986). *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin.
- PIVOT, Bernard (1968). « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : 'Céline était un véritable écrivain juif' » in *Le Figaro littéraire*, n° 1150, 29 avri1-5 mai, p. 16.
- ROUX, Baptiste (1999). *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris: L'Harmattan.
- SEMPRUN, Jorge (1994). *L'Écriture et la vie*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction*, Paris: Editions du seuil.
- RICŒUR, Paul (2000). *Histoire et Vérité*. Paris: Edition du Seuil.
- RICŒUR, Paul (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.



Éphéméride de Patrick Modiano
Clichés de la mémoire sur un fond d'oubli¹

Ana Paula COUTINHO

Université de Porto / ILC ML

amendes@letras.up.pt

*Les souvenirs véridiques doivent donc, plutôt que de
procéder à un compte rendu, désigner avec précision
le lieu où le chercheur s'en est emparé.*

Walter Benjamin

Éphéméride : symbolisme d'un échantillon

Le 30 juin 2001 est sorti *Éphéméride*, le premier numéro d'une série de dix nouvelles d'auteurs contemporains, en supplément du journal *Le Monde* et en coédition avec Gallimard². Si je commence par faire allusion à cette circonstance extratextuelle, c'est parce que je la vois comme une sorte d'indice de temporalité ambivalente, liée à une expérience, ou plutôt, à une intériorisation significativement double du temps qui demeure inscrite dans le titre de ce petit livre. En fait, *éphéméride* qui signifie aussi bien « journal ou registre quotidien » que « mémoires historiques ou militaires », est une dérivation de l'adjectif grec « éphemerous », dont le sens littéral est « qui dure un jour ». Cette première édition accompagnant un quotidien, c'est-à-dire, une publication par définition éphémère, était donc tout à fait appropriée au récit personnel de Patrick Modiano présentant des

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique UID/ELT/00500/2013.

² Ce supplément était illustré de 5 photographies de Paris, prises entre 1944 et 1953, par les photographes Robert Doisneau et Louis Stettner.



caractéristiques particulièrement floues. Et pourtant, il faut noter que tous deux – et le journal et le texte modianesque – misent sur le registre ou la mémoire en tant que résistance à cette condition *éphémère*. Or, de son côté et suivant la lignée thémistocle-nietzschéenne de l'indissociabilité entre mémoire et oubli, Patrick Modiano est fort conscient que la mémoire ne se construit que sur fond d'oubli³, et qu'elle a donc besoin des limites spatiotemporelles de l'éphémère.

Ceci dit, je dois préciser que je m'appuierai non pas sur cette 1^{ère} édition d'*Éphéméride* mais sur une deuxième, publiée en 2002 par Mercure de France⁴, déjà un peu plus élargie et où il n'y a pas de photographies. Ce sont juste 37 fragments de récit en prose, aux dimensions irrégulières, mais qui, malgré l'apparence éparse, laissent percevoir un fil conducteur, une certaine articulation interne. Non seulement il y a des points de liaison avec d'autres livres de Modiano, comme il est d'usage dans la fiction de cet auteur, mais il y a aussi le fait qu'*Éphéméride* fonctionne comme une espèce d'échantillon, une « mise en abyme » de son mode d'écriture épurée et qui est aussi plus que déambulatoire, une écriture toujours en marche, toujours en proie aux spectres d'un certain passé, voire en quête des origines.

Dans un de ses fragments d'*Images de pensée*, Walter Benjamin écrivait que celui qui veut s'approcher de son passé, doit faire comme celui qui fouille; Patrick Modiano pourrait, lui aussi écrire un fragment réflexif à l'image de celui du philosophe allemand, mais au lieu de « fouille et souvenir », le titre modianesque serait certainement « marcher et se

³ À propos de l'importance que Modiano accorde à l'oubli, rappelons ce bref passage d'un de ses entretiens : « C'est l'oubli qui est le fond du problème, pas la mémoire. On peut avoir été très intime avec quelqu'un, et, des années après, cette personne apparaît comme rongée, avec des pans entiers manquant dans votre mémoire. Ce sont ces fragments d'oubli qui me fascinent. »

<http://www.lesinrocks.com/2012/09/30/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien-11307847/>

⁴ Les citations seront faites à partir de cette édition, signalées avec le numéro de la page correspondante.

souvenir », tant les mémoires modianesques semblent découler de l'exactitude de certains de ses parcours à pied, des trajets parisiens surtout.

Il est vrai, par ailleurs, que Patrick Modiano n'a choisi ni *Éphéméride*, ni *La petite bijou* - publié aussi en 2001 - pour intégrer « l'épine dorsale » de son œuvre romanesque en un seul volume, édité en 2013. Rien de très surprenant chez un auteur qui a déjà comparé la succession de ses livres à une course de vélo de son enfance, qui durait six jours mais avec plusieurs pauses, pour justifier une sélection de « morceaux choisis » qui donneraient la forme du livre définitif. Pourtant, à lui d'ajouter tout de suite après: « Mais c'est impossible, c'est une illusion. Le vrai livre n'arrive jamais. Et je n'arrive jamais à écrire un livre complètement autonome des autres. (...) Tous ces déblayages vers un livre principal donnent une direction mais pas une architecture, ce qui fait qu'on continue d'écrire. On reprend sous un autre angle, c'est comme un contrechamp »⁵.

En ce qui concerne l'angle privilégié dans *Éphéméride*, que l'on dirait donc une petite étape, mais très suggestive, du trajet de ce romancier, il me semble essentiel de s'attarder un peu sur un détail tout à fait symbolique du point de vue de la filiation, aussi bien biologique que littéraire⁶. Il s'agit de la référence initiale au titre d'un livre - *L'Assassinat de Pierre Bosmans* - remarqué par hasard lors d'une promenade dans les rues du Ve arrondissement. Le lecteur de Modiano, habitué à ses effets de télescopage (Blanckeman, 2009: 156) ne s'étonnera pas de constater que ce livre n'a jamais été publié et que son auteur n'est même pas nommé. Il n'empêche que le narrateur-écrivain d'*Éphéméride* raconte être revenu rue Gay-Lussac pour acheter ce livre et pour apprendre, finalement, que le meurtre avait été commis par P., un jeune de dix-huit ans, comme par hasard avec la même initiale du prénom « Patrick ». On sera donc tenté de

⁵Libération du 24/06/01. Cité in *Au Temps, Dictionnaire Patrick Modiano* par Bernard Obadia, http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_e.htm [consulté le 22 février 2015]

⁶ Notons qu'il n'y a pas que des références au père biologique (mais dont le nom ne sera jamais révélé) ; plusieurs allusions sont aussi faites à Raymond Queneau, celui qui a introduit Modiano dans la vie littéraire parisienne.

penser que, loin d'être un « effet de réel » de la déambulation d'un intellectuel à Paris, les références à cet ouvrage et à ce meurtre fonctionnent comme un *incipit* romanesque, puisqu'ils créent un cadre énonciatif et, partant, assument une fonction matricielle de « retour sur le passé » comme sur le lieu d'un crime⁷.

Bien que séparé, tant par le temps évoqué que par l'espace graphique de l'écriture, le fragment mémoriel suivant est subrepticement lié au premier par le fait que le sujet narratif s'y souvient vaguement de ses dix-sept ans, de ses camarades de lycée et de pensionnat. De même pour le troisième fragment, où surgit la figure paternelle qui marquera présence dans beaucoup de passages du récit, mais qui tout au début est évoqué sous la forme d'une silhouette symboliquement décapitée, « sans tête » (13). A la fin du livre, l'auteur reviendra non seulement sur le temps présent de l'écriture (« Aujourd'hui, 26 mai 2001 »), comme sur l'espace initial du Ve arrondissement de Paris, au Val de Grâce, cette fois-ci du côté du « Quartier calme des Feuillantines », où, dira-t-il alors, il a l'impression qu'il s'est libéré de « quelqu'un » et d'une vie antérieure. Donc, au lieu d'accompagner une simple flânerie parisienne, le lecteur d'*Éphéméride* devient le témoin d'un processus, présenté sous forme d'ébauche ou d'un concentré de parcours de libération à plusieurs niveaux, passant par différents endroits et convoquant aussi différentes temporalités.

L'allusion, au début, d'un fait divers impliquant un assassinat se transforme vers la fin en un détachement symbolique de quelqu'un qui peut être aussi bien « le père » que l'autre du sujet narratif lui-même, hanté par des figures ou des traces fantasmatiques du passé. Cette réfraction narrative de fond autobiographique sera reprise quelques années après dans le roman *Un Pedigree* (2005), où Modiano reprend, intègre et remanie quelques passages d'*Éphéméride* concernant les figures et du père et de Raymond Queneau.

⁷ « Revenir sur le passé, c'est toujours un peu comme retourner sur les lieux d'un crime » peut-on lire au cours d'une condensation d'entretiens de Patrick Modiano (Busnel, 2014: 54).

Sur *Un pedigree*, que l'on considère habituellement comme son autobiographie ou, du moins, son roman le plus autobiographique, Modiano viendra aussi à déclarer :

Bien sûr, il s'agissait de mes parents. Mais ces choses m'avaient été imposées par eux et étaient presque comme des corps étrangers. J'ai écrit ce livre pour me débarrasser de ces éléments étrangers, pas pour raconter ma vie. Le pedigree, comme pour les chiens ou les chevaux, renvoie aux choses dont nous ne sommes pas responsables, nos parents, par exemple (Busnel, 2014: 57).

Ce sont là des propos très significatifs, car ils montrent bien qu'il lui a fallu passer en quelque sorte par l'autobiographie pour revenir sur la fiction. D'ailleurs, dans l'« Avant-Propos » de la récente réunion de ses romans, Patrick Modiano tient à signaler que dans l'album présenté au début, accompagné de quelques extraits puisés surtout de *Un pedigree*, les photos de ses parents «sont devenues des photos de personnages imaginaires. [Et à lui d'ajouter aussi] »Seuls mon frère, ma femme et mes filles sont réels » (Modiano, 2013: 9s). Hors ce que cela peut signifier du point de vue psychologique ou même carrément psychanalytique, ce qui m'intéresse ici, c'est cette façon aussi ambivalente de faire appel à la photographie, c'est-à-dire de nous la faire voir non pas seulement dans son double versant iconique et indicielle, comme document mémoriel de certains référents – personnes, espaces, maisons, événements – mais aussi comme une image qui dépasse ou qui se détourne de ce qu'elle semble représenter. C'est justement sur les photos de ceux qui ont vécu avant lui, qui sont à son origine même, que Modiano est soucieux d'intervenir, et il le fait non par exclusion tout court, ou par effet de manipulation technique de l'image, mais par la transformation aux yeux des lecteurs/spectateurs du statut même de celui/celle qui est sur la photo, brouillant aussi par le biais de la lecture/interprétation de la photographie les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction... Voilà pourquoi il me semble intéressant de se pencher davantage sur les rapports entre Modiano et la photographie, en gardant *Éphéméride* comme horizon d'interprétation.

Patrick Modiano et la photographie : le romancier et le photographe

On sait le rapport assez étroit de Modiano au cinéma : fils d'actrice, scénariste, romancier habitée par de multiples références cinématographiques, ayant des ouvrages adaptés au cinéma/télévision (*Villa Triste*, *Un cirque passe*), et même ponctuellement acteur. On connaît, en outre, sa liaison à la musique, du moins par le biais de l'écriture de chansons. Par contre, sauf quelques exceptions⁸, la photographie dans l'œuvre modianesque n'a pas retenu beaucoup d'attention critique. Et pourtant, Patrick Modiano a déjà été amené à écrire plusieurs textes pour accompagner des livres de photographie, dont un album de photos prises à Paris par le photographe franco-romain Brassai, qui a fréquenté les cercles artistiques parisiens dans les années 1930-1940 (1990) ; le volume *Mes années 60*, avec des photographies de Jean-Marie Périer (1999), et *Paris Photographie*, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours, un album de Virginie Chardin, photographe et commissaire d'expositions, paru aux éditions Parigramme en 2003. Mais, avant même ces paratextes, l'écrivain a publié, en 1993, un roman – *Chien de Printemps* – centré sur un photographe, Francis Jansen, un personnage inventé mais qui surgira ensuite comme une sorte de double d'un autre photographe, celui-là véridique – Robert Capa – et qui fut un des plus fameux photographes de guerre (Modiano, 2013: 588). Comme il arrive souvent, dans l'univers de Modiano, le narrateur, tel un détective, se lance à la recherche de Jansen, parti au Mexique plusieurs années auparavant, mais dont les photos le narrateur est resté dépositaire. Bien plus que la structure diégétique, il me semble intéressant de relever quelques points de contact entre la photographie et l'écriture, entre le photographe et l'écrivain, en particulier en ce qui concerne le rapport à la mémoire et à la solitude⁹.

⁸ Dont Jérusalem (2006), Labonté (2007) et Dolfi (2010). Pourtant, aucune de ces études ne fait référence ou ne porte une attention particulière à *Ephéméride*.

⁹ Écoutons à ce sujet les propos de l'écrivain, en discours direct : « L'écriture est une activité très solitaire : on est dans une sorte de chambre noire, comme on disait jadis pour parler de la photographie, et tout à coup une lumière vous tombe dessus » (Busnel, 2014: 54).

Déjà aux premières pages de *Chien de Printemps*, on pouvait lire : « Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid » (Modiano, 2013: 590), mais si le narrateur se souvient de Jansen, 28 ans après sa disparition, ce n'est pas parce qu'il est tombé sur un portrait du photographe mais sur une photo de lui-même et d'une amie, au dos de laquelle il y avait un tampon avec l'indication : *Photo Jansen. Reproduction interdite*. Même s'il s'agit là d'un détail tout à fait vraisemblable, je crois qu'il peut aussi suggérer que la photographie n'est pas un simple instrument de la mémoire, mais plutôt, et à la fois, une construction et un objet de mémoire et d'oubli, de présence et d'absence ou d'interdiction. « Photo Jansen » ne veut pas dire que le référent soit le photographe, d'ailleurs disparu, mais c'est la marque d'auteur qui reste écrite concentrée sur elle-même, impossible à reproduire. Ce que la photo montre est en fait celui qui la trouve et l'observe ; tout le reste survit en silence, traverse ce qui n'est pas dit, ou ce qui est juste inter-dit, c'est-à-dire, déclaré entre les lignes, suggéré par les blancs de la page / de la photo. D'ailleurs, à la question que jadis lui avait posée Jansen sur ce qu'il pensait faire de cette photo, le narrateur avait répondu tout simplement « Écrire », ce qui pour Jansen signifiait « la quadrature du cercle » (2013: 591), le signe d'une association désirée quoique impossible : faire coïncider la parole et le silence.

Mais, tandis que Jansen voulait tout oublier, être frappé d'« amnésie » (*idem*: 594), l'auteur-narrateur refuse d'accepter que les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace (*idem*: 599). Pourtant, au fur et à mesure de leur convivialité, le narrateur finira par s'identifier avec le photographe, au point de dire qu'il éprouve le besoin « de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les fixer comme sur une photographie » (*idem*: 615). Au cours d'une promenade nocturne, comme dans un rêve, du côté de l'atelier de Jansen, rue Froidevaux, il se sentira de plus en plus envahi par l'idée qu'il s'appelle aussi Francis Jansen (*idem*: 634) et qu'il se fondera, une fois pour toutes, comme lui et / ou comme son double, le célèbre photographe Robert Capa, « dans le décor » (*idem*: 638).

Il est fort évident que dans l'univers romanesque de Modiano, dans sa façon de concevoir le travail d'écrivain, les références directes ou indirectes à l'univers photographique n'ont rien, ou très peu, à voir avec un souci documentaire ; en tout cas, l'allusion à la photographie n'est pas liée à « la tranche de vie » réaliste-naturaliste, ni à la description objectale du nouveau-roman, même si elle garde une fonction testimoniale et d'attention au détail. Évoqués ou suggérés par certains cadres narratifs, les clichés photographiques représentent une façon de s'approprier d'une réminiscence et de se lancer à la recherche – toujours inachevée, toujours non réussie – de la résolution d'une énigme rencontrée comme par hasard, et qui se révélera être un vertige, lançant aussi bien le narrateur que le lecteur dans l'« entre-deux entre souvenir et fiction » (Labonté, 2007: 8). Parfois, la photo sert à brouiller les pistes et, donc, l'abondance de photographies accentue l'irréalité du récit (*idem*: 38). Si le narrateur modianesque peut bien souvent se confondre avec un photographe, c'est parce que, malgré son origine référentielle et même son processus de production, la photographie – comme l'a très bien remarqué Christiane Vollaire – « concentre la 'panique du réel' qui est au cœur de toute existence humaine : ce qu'elle interroge, c'est le statut même du sujet » (Vollaire, 2003: s/p). En outre, et au contraire de la dynamique cinématographique, la photographie présuppose et impose des arrêts, des hiatus ; elle va donc à la rencontre du réel discontinu, lacunaire, répétitif, à travers lequel errent mélancoliquement ou de manière obsessive les narrateurs modianesques.

Revenant à *Éphéméride*, nous constatons qu'il n'y a presque pas de références à l'univers photographique, mais justement celui-ci émerge et d'une façon de regarder discontinue, et de l'exactitude spatiale, topographique - contrastant avec la nébuleuse, le *sfumato*¹⁰ de quelques autres détails - , tels des gros plans obtenus comme par rapprochement de zoom : « on ne doit jamais négliger les petits détails », c'est le conseil du père dont le narrateur-fils fait mine de se souvenir (2002: 26). Nonobstant, il existe une allusion très concrète, et très symbolique, à des photos, cela

¹⁰ Voir, dans cette même publication, la lecture proposée par Julie Holter.



au cours d'un petit fragment où est aussi évoqué le poème « Zone » d'Apollinaire : « Tu es à Paris, chez le juge d'instruction, comme le disait Apollinaire dans son poème. Et le juge me présente des photos, des documents, des pièces à conviction » (36).

La phrase qui termine cet épisode – souvenir véridique ou inventé, peu importe – est très stricte quant au refus de restreindre le réel, sa vie, à ces soi-disant épreuves de réalité : « Et pourtant, ce n'était pas cela, ma vie » (*ibidem*). C'est à-dire que les photos auront contribué finalement à une déviation du sujet, à sa pleine conscience que la photographie impose une réduction arbitraire du temps de la vie à l'espace de l'image (Vollaire, 2003: s/p). Désormais, l'écrivain-narrateur ne pourra pas se passer de cette « mince pellicule de minces événements », comme il le note à la fin, revenu au présent de l'écriture (38). Apparemment, il s'y attache pour éviter la dilution de cette pellicule, pour écrire contre l'oubli, mais en réalité c'est d'un oubli régénérateur qu'il s'agit.

Nous pouvons donc conclure par-là que cette écriture, tout comme la photographie, fait révéler la ville comme « le lieu du crime », comme le notait déjà Walter Benjamin dans sa *Petite Histoire de la photographie*. Elle fouille des indices pour s'imaginer des (im)possibilités ; elle fait « une mise en image » du sujet et de sa vie, aux dépens d'un autre qui sera par la suite abandonné, oublié, bref, mort.

Ellipse d'un récit en images de « l'après » lecture

Je tiens à souligner tout d'abord que ce qui suit n'est pas une illustration, et surtout pas un recueil de photos-souvenirs ; c'est la recherche d'un récit-essai de pensée visuelle autour d'une mémoire topographique, une sorte de lecture en images comme réponse-prolongement de l'univers modianesque qui est, comme d'aucuns l'ont déjà montré, un univers de « post-mémoire » (Hirsch, 1997, 2012), manifestant donc une grande conscience autocritique, voire une certaine culpabilité. Cette disposition à la fois émotionnelle et intellectuelle est propre à ceux qui sont venus « après » les grandes catastrophes, les grands changements, ou



bien leur ont survécu, et qui ressentent le devoir de participer à la construction-suite de la mémoire, à la fois personnelle et collective.

Loin de prétendre documenter ou de cartographier le Paris de Modiano (d'autres l'ont déjà fait et continueront de le faire, d'une façon bien plus rigoureuse ou esthétique), j'ai tout juste voulu réunir, un peu au hasard de la construction d'une mémoire combinatoire d'ancres spatiales de l'univers propre à Patrick Modiano, des clichés pris au cours d'une journée déambulatoire à Paris, en janvier dernier. Ainsi, sous l'esprit d'un « après », d'une lente reconnaissance de continuité ou de suite, j'ai photographié en passant, comme un lecteur de Modiano - une lectrice en l'occurrence - , qui marche avec aussi bien de brins de phrases de l'auteur dans la tête que des questions autour des innombrables voix sourdes d'une ville, et qui, de temps en temps, ne peut que s'arrêter pour encadrer la lumière sur des faisceaux de mémoire gravés contre l'oubli. Ce genre de mouvement - et de l'écrivain comme photographe implicite et du photographe comme lecteur implicite - ne peut se confondre ni avec la flânerie ni avec le situationnisme, même s'il peut communier avec quelques aspects de l'une et de l'autre. Il s'agit surtout de faire intervenir tout le corps dans la captation de différentes couches de la réalité par sélection et interpénétration de plans, participant ainsi, quasi malgré soi, à un récit anonyme qui croise tous les temps : le passé, le présent et le futur.

Je dois en plus préciser que ces photographies ne prétendent pas rendre compte du déroulement précis d'une marche, que ce soit celle de l'écrivain ou celle de qui les a prises; elles n'enregistrent pas le moment de la déambulation, mais plutôt celui de l'arrêt, de l'immobilité nécessaire pour la prise de vue, à fin de faire cristalliser le temps à travers un procédé technique. Dans ce sens-là, on pourra dire que ce sont des images qui résistent plutôt au mouvement, à la vitesse, à la disparition, comme elles résistent aussi ou vont à l'encontre d'un instantané en photographie... Autrement dit, ce sont des clichés qui donnent corps ou matérialisent l'ambivalence du temps déjà relevée au début de ce texte.



Si la marche ou la déambulation représente une pratique fondatrice pour le romancier ; elle a eu la même fonction pour cette analyse avec des images ou entre les images ; ce fut un geste prémédité, dépassant le mouvement vital et / ou utilitaire du déplacement, essayant de faire émerger un bref récit photographique-réplique à l'univers modianesque qui convoque lui-même déjà un « déplacement comme mobilité au singulier » (Soichet, 2013: 157). Et c'est par ce déplacement à la fois physique et mental que quelques lieux de Paris se sont transformés en un espace de création, pour reprendre la célèbre distinction que Michel Certeau a établi, dans *L'Invention au quotidien*, entre « espace » et « lieu » (Certeau, 1980: 172).

En tant que configurations visuelles de « l'après lecture », ces photographies ne doublent pas le texte modianesque, mais essaient de le (con)fondre avec un paysage intérieur. Elles aspirent à superposer une couche de plus au palimpseste qui l'habite, à provoquer d'autres mots, d'autres mémoires et d'autres perspectives de lecture, ce qui est une condition axiale pour la pérennité de toute œuvre.

Autrement dit, nés d'un simple passage, ces clichés autour de l'univers modianesque répondent aux besoins de l'*éphéméride* qui, elle aussi, suppose toujours, par définition, un intervalle ou des instants d'arrêt. D'autant plus que, malgré l'effroi et l'aversion que Baudelaire consacrait à la photographie il y a de cela plus d'un siècle, il est possible d'y ressaisir quelques traces de l'éternel qui n'est ni au-delà, ni derrière, mais dans l'image photographique même, grâce à son étirement spatiotemporel. Laissons-nous donc conduire par ces clichés.

https://www.dropbox.com/s/nbwmnebr10brax0/Fotos_APC.ppsx?dl=0

(Pour y accéder juste un clic sur ouvrir)

Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno (2009). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin.
BRASSAÏ / MODIANO (1996). *Paris-Tendresse*. Paris: Hoëbeke.



- BUSNEL, François (2014). « L'Entretien », *Lire*, 430, Paris, novembre, pp. 53-59.
- CERTEAU, Michel de (1980). *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*. Paris: UGE, 10-18.
- CHARDIN, Virginie (2013). *Paris et la photographie*. Paris: Parigramme.
- DOLFI, Anne (2010). « La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie », *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Yvonne Julien (dir.). Paris: Hermann, pp. 269-294.
- HIRSH, Marianne (1997). *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- HIRSH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory : Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- JÉRUSALÉM, Christine (2006). « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano » in *Photographie et le Romanesque*, (Danièle Méaux dir.). Paris: Minard.
- LABONTÉ, Stéphanie (2007). *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures: Université de Montréal.
- MODIANO, Patrick (2002). *Éphéméride*. Paris: Mercure de France.
- MODIANO, Patrick (2013). *Romans*. Paris: Gallimard, Coll. Quarto.
- PÉRIER, Jean (1999). *Mes Années 60*. New York, Filipacchi.
- SOICHET, Hortense (2013). *Photographie & Mobilité. Pratiques artistiques contemporaines en déplacement*. Paris: Harmattan.
- VOLLAIRE, Christiane (2003) – «Trancher dans le vif. Sur les fonctions esthétiques de la photographie », *L'École des philosophes*, septembre.



La poétique du décor dans *De si braves garçons*

Julie HAHN

RWTH Université d'Aix-la-Chapelle (Allemagne)

juh@live.fr

Ce roman, paru en 1982, est composé de quatorze chapitres, on notera une particularité quant à sa structure : ces chapitres renfermant des histoires de vie, – des situations ou moments décisifs et emblématiques dans l'existence des personnages –, peuvent être perçus comme des micro-nouvelles. En effet, la parenté au genre narratif bref peut s'expliquer entre autres par le fait que chaque chapitre forme d'une certaine manière une unité en soi, interprétable indépendamment des autres chapitres, et que les situations représentées correspondent à des expériences exemplaires, révélant chacune une ou plusieurs vérités, plurivoques, elles peuvent être lues dans la perspective de la génération d'après-guerre ou bien dans une perspective qui a trait à l'universel et renvoie à l'humanité. Quant à la classification de ce roman au sein de l'œuvre de l'auteur, nous pouvons dire qu'il intègre des éléments propres à l'autofiction et en référence à Bruno Blanckeman que

l'écrivain tente d'investir ce qui, dans le récit de sa propre histoire, échappe à toute certitude logique comme à tout contrôle pragmatique. Ainsi remonte-t-il en amont de sa vie même, mettant en scène (...) les incertitudes liées à son propre passé – (...) adolescence (*De si braves garçons*) (...). (Blanckeman, 2009 : 40)

En ce qui concerne le sujet traité ici, il est question de présenter quelques symboles, métaphores ou mythes se rapportant au décor, compris ici en référence aux représentations de l'espace et des personnages qui l'habitent ou s'y déplacent. Le décor-clé du roman est présenté dans *l'incipit*, le Château, il désigne un pensionnat à proximité de Paris, appelé aussi le Collège Valvert. La majuscule annonce la charge sémantique du



Château, il est communément « un symbole de protection. Mais sa situation même l'isole quelque peu au milieu des champs, des bois, des collines. Ce qu'il enferme est séparé du reste du monde, prend un aspect lointain, aussi inaccessible que désirable » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982 : 216). Les histoires narrées soulignent bien la dualité de ce lieu, le Collège Valvert est ancré dans le passé de chacun des personnages ; rétrospectivement, pour les pensionnaires, enfants, on observe à la fois qu'au cocon familial s'est substituée cette forteresse qui préserve souvent ses jeunes habitants des situations familiales difficiles et que, d'autre part, l'éducation qu'ils reçoivent les stigmatise de sorte que chacun d'eux a un « grain » « selon l'expression de [notre] professeur de chimie, M. Lafaure » (Modiano, 2014 : 53) et que, adultes, ils sont devenus d'une certaine manière inaccessibles à ceux qui les entourent. D'après Blanckeman, « l'institution scolaire (...) est présentée comme une machine à domestiquer » (Blanckeman, 2009 : 98). Le cadre historique du roman est introduit par un décor situé à droite du Château, il s'agit d'un mât au sommet duquel flotte le drapeau français, celui-ci évoque la période de l'après-guerre et rappelle que le territoire et la liberté sont reconquis par les Français. D'autres références à l'Histoire constituent un fil conducteur dans ce roman, telles celles qui se rapportent à l'American way of life et à l'influence des États-Unis en Europe dans de nombreux domaines de la vie. L'auteur entremêle dans ce roman l'Histoire avec les histoires, ceci transparait d'emblée au début du récit par le biais de la référence à une règle de conduite, la discipline (Modiano, 2014 : 11, 18), elle est imposée par les enseignants aux élèves de Valvert et suggère celle imposée aux corps militaires. En revenant au Château, l'*incipit* nous indique qu'il est, conformément à la symbolique générale, situé en hauteur et en retrait de la rue, l'accès est décrit comme suit : « Une large allée de graviers montait en pente douce jusqu'au Château » (*idem* : 11). Ainsi, la large allée évoque en quelque sorte que le Château est une construction imposante, les graviers signalent par transposition d'idée que les chemins de vie sont raboteux et jonchés d'obstacles, d'épreuves et de découvertes. Dans le chapitre IV, en analogie au sport qui est une activité importante au Collège, cet état des choses existentielles est représenté comme suit : « Une sorte de parcours du combattant, semé de divers obstacles » (*idem* : 45). Si le premier



symbole du Château se réfère à la vie intérieure, à l'être, le second symbole se rattache à l'existence, à cet endroit, nous pouvons introduire une notion de Karl Jaspers, les « situations-limites » (*Grenzsituationen*), qui développe cette idée liée aux obstacles et épreuves que tout un chacun doit affronter au cours de sa vie :

(...) il me faut mourir, il me faut souffrir, il me faut lutter ; je suis soumis au hasard, je me trouve pris inévitablement dans les lacets de la culpabilité. Ces situations fondamentales qu'implique notre vie, nous les appelons *situations-limites*. Cela veut dire que nous ne pouvons pas les dépasser, nous ne pouvons pas les transformer. En prendre conscience, c'est atteindre, après l'étonnement et le doute, l'origine plus profonde de la philosophie. (...) nous réagissons aux situations-limites soit en nous les dissimulant, soit (...) par le désespoir et une sorte de rétablissement (...) une métamorphose de notre conscience de l'être. (Jaspers, 1993 : 18-19)

En ce qui concerne la métamorphose de la conscience de l'être, c'est entre autres le narrateur qui en fait l'expérience en se souvenant du passé des anciens de Valvert, des moments ou situations clés dans la vie de ses camarades, en retraçant le parcours de certains, le devenir. On peut ajouter que ce roman fait partie des « récits d'apprentissage » (Blanckeman, 2009 : 70). Les premières situations-limites remontent à l'enfance-adolescence, aux origines, un âge dont on ne se remet pas ou difficilement, où les hommes sont en proie à une réalité qui inflige de plus ou moins lourdes épreuves, métonymiques pour celles qui seront à surmonter à l'âge adulte. Dans *l'incipit* les enfants de Valvert sont caractérisés comme des « enfants du hasard et de nulle part » (Modiano, 2014 : 11) et « tous perturbés par leur situation familiale... » (*idem* : 26). A titre d'exemple, la situation familiale de Michel Karvé (Chap. III), les rapports entre ses parents et lui sont glaciaux, marqués d'indifférence totale : « ils [ses parents] ne lui adressaient pas la parole et même lui témoignaient une totale indifférence » (*idem* : 34). Les expériences accumulées durant l'enfance et l'adolescence sont à l'origine d'une des situations-limites à laquelle les anciens de Valvert doivent faire face, la tristesse, au chapitre IV, le Je, après avoir retrouvé son ami d'antan Mc Fowles affirme : « Malheureusement, nous, les anciens



de Valvert, des coups de cafards inexplicables nous secouaient, des accès de tristesse que chacun de nous tentait de combattre à sa manière » (*idem* : 53). La situation de Mc Fowles est entre autres comparée à un état de dérive « clinique » (Blanckeman, 2009 : 98). Retournons au Château, deux symboles fondamentaux – l'être et l'existence – ont été repérés jusqu'ici, la symbolique du Château est enrichie par d'autres éléments du décor que nous trouvons déjà réunis dans le premier chapitre et qui ont entre autres une valeur mythique et métaphorique ce qui nous laisse dire que le Château est un lieu polyvalent qui énonce les leitmotifs qui forment le fil rouge du texte.

(...) quand nous aurons quitté le royaume de Valvert dont il [Pedro] était le régent – royaume menacé dans ce monde de plus en plus dur et incompréhensible. (...) Le labyrinthe lui aussi débouchait sur la cour de la Confédération. Elle était entourée, comme la place d'un village, de maisons disparates (...) les dortoirs ou les chambres. (Modiano, 2014 : 14-15)

La royauté perçue à travers le mythe d'Œdipe, le mythe du labyrinthe et la rondeur définie par Gaston Bachelard sont autant d'éléments qui caractérisent l'être et l'existence ; les histoires illustrent le voyage dans le monde intérieur des personnages par le biais des situations-limites qui engagent la quête de soi et d'un sens à donner à l'existence, fondement d'une vision du monde. L'espace reproduit dans la citation nous laisse découvrir l'espace Valvert à l'image d'un microcosme symbolique pour le macrocosme que représente la société. La cour, la place et le verbe « était entourée » suggèrent les figures de la rondeur, en référence à Bachelard et sa poétique de l'espace, nous pouvons affirmer que « les images de la *rondeur pleine* aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond » (Bachelard, 2009 : 210). Les dortoirs et les chambres indiquent la présence des jeunes habitants, vu comme collectivité (dortoirs) et individus (chambres), comme le soulignent les références spatiales distinctes. Quant aux significations mythiques des espaces que constituent le royaume et le labyrinthe, elles peuvent être combinées et nous induisent



à décrire la vie de ceux qui ont quitté Valvert comme suit : une vie marquée par l'errance – errance moderne (Brunel, 1988 : 920) –, par les difficultés qu'ils rencontrent à faire face aux processus de dépendance ou indépendance familiale – « la royauté [qui] représente (...) toutes les qualités assimilables à l'autonomie conquise par l'homme adulte (...) et enfin la dépendance ou l'indépendance familiale » (*idem* : 1062). Souvent, ils sont piégés dans leur existence qui s'est transformée en un labyrinthe symbolisant le monde du mal (cf. *idem* : 889), enfin, ce sont des rois déchus. La situation de vie de Daniel Desoto représentée au chapitre VII illustre tout d'abord l'image du roi : « Daniel et Gunilla Desoto étaient les monarques de ce tennis-club, tous les membres de celui-ci leurs sujets, et le docteur Réoyon leur éminence grise » (Modiano, 2014 : 93). En vérité, Daniel n'est souverain qu'en apparence, en effet, les apparences sont trompeuses comme le montre clairement la fin du chapitre où transparaît l'image du roi déchu, Daniel a perdu son indépendance et vit sous la tutelle du Docteur Réoyon. Le Je découvre cette vérité lors d'une conversation qu'il aura avec le docteur qui lui apprend son diagnostic tragique sur l'état de Daniel, un adulte resté enfant, il lui ôte en définitive la liberté de choix et le condamne à rester prisonnier de soi et des autres, la victime dans la constellation d'un trio infernal auquel participe sa femme Gunilla : « Il [le docteur] me transperçait de son regard de serpent. (...) – En quoi pourrais-je lui faire mal ? (...) Daniel est resté enfant... Voilà bien le problème... (...) Tout ce qui lui rappelle l'enfance ou le collègue ne ferait qu'aggraver son cas... » (*idem* : 97-98).

En rebondissant sur le terme « errance » nous pouvons dire que l'errance est déterminée par des moments dynamiques et statiques, en regardant de plus près ces moments que l'on peut qualifier de « statiques », nous découvrons en premier lieu la récurrence d'un champ lexical relatif à l'immobilité et aux formes qu'elle revêt, parmi celles-ci la raideur qui qualifie l'attitude et le caractère d'un bon nombre de personnages. L'immobilité est inscrite dans *l'incipit* par le biais de la discipline et possède une valeur programmatique : « M. Jeanschmidt eut lancé l'ordre : - Sections, garde-à-vous ! » (*idem* : 11), plus loin, « (...) nous restions



immobiles, au garde-à-vous » (*idem* : 12) et encore « Pedro se tenait immobile sous le porche de sa chaumière » (*idem* : 14). Outre à ce premier sens qui renvoie à la discipline, l'immobilité revêt plusieurs facettes de l'être, différents états tels la détresse, l'égarement ou l'étonnement. Voici deux exemples : « Nous [Michel et le Je] étions restés immobiles (...) » (*idem* : 36), il s'agit d'un jour précis dont se souvient le « Je », les parents de Michel avaient abandonné les deux garçons sur la route. Puis, un autre souvenir relate la peur éprouvée par le Je, le jour où il doit sonner à la porte des Karvé pour avoir voulu rendre un service à son ami Michel, malade : « (...) je restai quelques minutes immobile, appuyé contre la rampe comme un boxeur contre les cordes du ring, juste avant le début du combat » (*idem* : 39). La charge sémantique de l'immobilité est augmentée au chapitre VI, là elle est définie en rapport avec le devenir, en effet, on découvre, d'après le récit de la vie de Philippe Yotlande, un condisciple du Je à Valvert, que, bien que le temps s'écoule, que l'homme ait vécu un bon nombre de situations existentielles et d'expériences humaines, il y a un *éternel* retour (en référence à la terminologie nietzschéenne) aux origines, mais nonobstant ce retour, Philippe, dans le processus du devenir, n'est pas resté le même, il doit se rendre à l'évidence, il a vieilli, le vieillissement compte parmi les situations-limites. Ainsi, le devenir correspond à une forme d'immobilité inscrite dans la mobilité, Yotlande désire rester « le modèle des adolescents de sa génération : les Américains sportifs du début des années cinquante » (*idem* : 85), poursuivre les centaines de soirées de sa jeunesse et fréquenter les rallyes. Cependant, ce désir restera en définitive inassouvi : « Et pourquoi certaines personnes restent-elles, jusque dans leur vieillesse, prisonnières d'une époque, d'une seule année de leur vie, et deviennent-elles peu à peu la caricature décrépite de ce qu'elles furent à leur zénith ? » (*idem* : 87). L'éphémère et la chute sont des thèmes existentiels récurrents dans le texte, la figure de l'artiste – un acteur dans ce cas – introduite au chapitre II met en évidence ce processus universalisant : « Hélas, avec l'âge qui vient peu à peu, il faut bien admettre qu'on ne jouera pas les personnages importants mais les comparses, les silhouettes » (*idem* : 27). Quant à l'éternel retour, le chapitre IX s'y réfère par une métaphore, Pedro en pensant aux feuilles



d'automne à ratisser : « C'est comme les élèves (...) Les anciens partent, les nouveaux viennent. Les nouveaux deviennent des anciens et ainsi de suite... Exactement comme les feuilles... » (*idem* : 117). En d'autres mots : *Perpetuum mobile*, mais, en définitive, *perpetuum immobile*. En revenant sur l'immobilité poursuivons avec l'une des formes qu'elle revêt, la raideur, celle-ci est entre autres introduite par d'autres figures artistiques, la figure du clown et celle du Pierrot, par leur intermédiaire, la raideur recouvre un double sens, le tragique et le comique existentiels. La posture du professeur de chimie, Lafaure, que retrouve le Je à l'occasion d'un spectacle, livre une première représentation de la raideur, en outre, le surnom qu'on lui attribuait autrefois « le Mort » et un autre attribut, « squelette », suggèrent aussi la rigidité et ont pour effet d'amplifier un trait caractéristique du portrait du professeur au point d'en faire la caricature : « Il se tenait devant moi, les cheveux blancs en brosse, raide et intimidé dans un costume bleu marine (...) » (*idem* : 20). Plus loin, on lit : « (...) Lafaure me précédant d'une démarche d'automate, son pardessus plié soigneusement sur son bras raide » (*idem* : 29). Sa démarche est encore rendue dans une comparaison tirée du métier artistique : « Son pas s'allongeait comme celui d'un pantin mécanique que l'on vient de remonter (...) » (*idem* : 22). Ces illustrations de la raideur et, en particulier, la comparaison mécanique suscitent toutes diversement le rire, soulignent le risible. D'après Henri Bergson, on peut énoncer le principe suivant : « Les attitudes, gestes, mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique » (Bergson, 1900 : 20). Risible semble le comportement de Lafaure qui entretient une relation ambiguë avec un jeune serveur d'un restaurant, il est pris en flagrant délit par le Je lorsque, parmi les spectateurs lors d'une représentation, il cherche des enfants avec lesquels engager une conversation. Comme annoncé la raideur suggère également le tragique comme le met en lumière la phrase suivante où la raideur fait l'objet d'une comparaison mortuaire : « (...) il [Michel Karvé] suivait le surveillant d'une démarche raide, comme quelqu'un que l'on emmène au poteau d'exécution » (Modiano, 2014 : 36). L'élève Michel adopte cette position au moment où un surveillant lui annonce la visite de son père chez le directeur. La raideur détermine également le portrait de

Petite Bijou, une enfant dont un ancien raconte l'histoire tragique au Je, une histoire où le monde des apparences prévaut sur celui des valeurs, une fille abandonnée par la mère et exploitée plus tard, contrainte à réaliser les espoirs déçus des adultes, elle doit travailler « dans le spectacle » (*idem* : 73) : « (...) je tirais la luge sur laquelle Bijou était assise, un peu raide et rêveuse, comme d'habitude » (*idem* : 69).

Nous passons à présent à une métaphore récurrente dans le roman, un élément naturel, l'eau, en effet, on trouve de nombreux décors aquatiques dans ce texte. Ils renforcent diversement la symbolique générale du Château, l'être et l'existence, et participent de la représentation de la double dimension du bien et du mal. Au chapitre IV, le Je se retrouve en compagnie de son ami d'antan, Robert Mc Fowles et sa femme Anne-Marie dans un hôtel à Versailles. Ils se retrouvent au bord de la piscine avec d'autres amis venus en visite, Robert a la nostalgie de la mer, cette nostalgie évolue jusqu'au point où la piscine de l'hôtel est métamorphosée en mer dans son imagination. Cette métamorphose est réalisée à travers des rêveries de Robert Mc Fowles, renforcées par la participation de ses amis qui se prêtent au jeu de l'imagination qui prend cependant des tournures à caractère effrayant. En référence à Gaston Bachelard, on affirme que c'est le « monde d'une âme » (Bachelard, 1968 : 14) qui nous est donné par ces rêveries de Robert, une âme en proie à la souffrance et en quête d'un équilibre, ses rêveries portent vers l'enfance. Concernant l'eau, l'élément clé de ces rêveries, elle est, d'après Bachelard, « l'élément transitoire » (Bachelard, 1964 : 8) et « l'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule » (*idem* : 9). La représentation de la piscine du collègue Valvert indique une eau sombre qui devient une eau claire, celle de la mer méditerranéenne : « étrange piscine aux eaux noires et croupies que nous colorions au bleu de méthylène pour lui donner un aspect méditerranéen » (Modiano, 2014 : 46). Robert attend avec impatience la mer, de la plaisanterie il passe à la rage : « Est-ce que tu crois qu'on va attendre longtemps cette putain de mer ? (...) Je veux bien mais à condition qu'il y ait la mer » (*idem* : 52). Il tente de surmonter la tristesse, déjà identifiée



comme l'une des situations-limites. Selon Bachelard, cette mer que Robert qualifie encore de « mirage. Plus tu avances et plus la mer recule » (*idem* : 53) est « un milieu dynamique qui répond à la dynamique de nos offenses » (Bachelard, 1942 : 225). Dans le chapitre V, on découvre une eau douce (Modiano, 2014 : 70), une eau fluviale, décor d'un moment de bonheur vécu par l'ancien de Valvert qui, lorsqu'il était étudiant, s'occupait avec tendresse de la Petite Bijou, délaissée par sa mère. L'eau douce est celle qui « adoucit une douleur » (Bachelard, 1942 : 212) et qui triomphe sur les âcretés (cf. *ibidem*). D'autres décors suggèrent le monde aquatique et le monde marin en particulier, comme l'appartement de la femme que fréquente Johnny : « (...) il sentit un léger parfum de naufrage dans cet appartement (...) » (Modiano, 2014 : 120). Le naufrage évoque la chute existentielle et donc aussi l'idée du roi déchu. Au chapitre X, la chambre de Christian, qui vit au rez-de-chaussée tandis que sa mère vit à l'étage et mène une vie de débauche, est de la « taille d'une cabine de bateau » (*idem*, 134). Cette cabine de bateau symbolise un huis clos renfermant la tristesse de Christian, un lieu étroit à l'image d'une cellule de prison. Christian est captif de cette enfance douloureuse dont sa mère est responsable. L'existence de celle-ci connaît un renversement, en effet, elle est contrainte à vivre avec un homme vingt ans plus âgé qu'elle, elle a perdu son indépendance et est devenue sa gouvernante, elle est une reine déchu, l'image du naufrage vient souligner cet état des choses : « Voilà ce que j'ai pu sauver du naufrage... » (*idem* : 148). Au chapitre II ce sont les professeurs de Valvert qui sont représentés comme des capitaines (*idem* : 18), ce sont les officiers commandant le collège. Enfin, au chapitre XI, une salle d'attente dans la Garde du Nord à Paris est représentée comme un aquarium, à sa vitre, le Je reconnaît un ancien, Charell : « Un visage. Le front était appuyé à la vitre de l'aquarium et le regard anxieux et las » (*idem* : 151). L'aquarium peut symboliser la prison de Charell, en effet, le Je découvre qu'il est captif tout comme sa compagne, le lecteur peut soupçonner que l'un et l'autre sont captifs de la drogue et mêlés à des trafics illégaux.



Les personnages sont tous entrés au Château, adultes, ils l'ont quitté, mais le récit de leur histoire indique que les attaches au Château sont éternelles dans le bien et dans le mal. En dernière analyse, cet espace mythique est le présage de leur existence.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.

BACHELARD, Gaston (1968). *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France.

BACHELARD, Gaston (2009). *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF.

BERGSON, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.

BLANCKEMAN, Bruno (2009). *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin.

BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Editions du Rocher.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Editions Robert Laffont.

JASPERS, Karl (1993). *Introduction à la philosophie*. Paris : Librairie Plon.

MODIANO, Patrick (2014). *De si braves garçons*. Barcelone : Editions Gallimard. Collection Folio.



***Sfumato* de la mémoire**

Julia Holter

ITEM, CNRS/ENS

julia.holter@ens.fr

Le héros modianien se fond dans une grisaille quasi permanente, qui fait tout de suite penser à l'effet de *sfumato* de Léonard de Vinci. *Sfumato* est une technique picturale du *chiaroscuro* (clair-obscur) où l'ombre se mêle plus étroitement à la lumière, présentant la matière comme à travers un voile. L'oscillation entre la clarté et l'obscurité s'y fait à un niveau quasi microscopique.

Chez Modiano, l'ombre et la lumière se superposent dans le tableau d'un monde légèrement décalé, lent et enfermé. Le héros, quelque peu amnésique, mène une (en)quête tout au long de laquelle il parvient à éclairer (mais jamais complètement) quelques pans de son passé brumeux. Qu'il s'agisse des années 40, des années 60 ou, finalement, du présent, on relève une unité d'atmosphère de pénombre dans ces images mémorielles, claires-obscurées comme les lieux de mémoire eux-mêmes. L'identité des personnages, la (psycho)géographie de leur habitus (l'image claire-obscurée de la ville) et la cyclicité de leur vie (le principe de l'éternel retour, plutôt qu'une disparition totale, appliqué à l'Histoire et au passé ¹) constituent pour moi trois champs opératoires de la quête mémorielle du narrateur.

Cette quête mémorielle, nous la retrouvons évidemment dans le dernier roman en date *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, dont le titre même suggère les contours flous de l'habitus des personnages, contours qui demandent un effort constant pour les sceller dans la mémoire :

¹ Analysé comme figure du cercle, une des figures du clair-obscur, dans ma thèse *Le Clair-Obscur extrême-contemporain : Pascal Quignard, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Patrick Modiano*. A paraître dans la collection Chiasma, Amsterdam/New-York: Rodopi-Brill, 2016.



(...) ce passé était devenu si translucide avec le temps... une buée qui se dissipait sous le soleil. (...) ces souvenirs se dérobaient à lui au fur et à mesure, comme des bulles de savon ou les lambeaux d'un rêve qui se volatilisent au réveil. Sa mémoire aurait été plus vivace dans le café rue des Mathurins, devant le théâtre, là où il attendait sa mère, ou aux alentours de la gare Saint-Lazare, une zone qu'il avait beaucoup fréquentée autrefois. Mais non. Certainement pas. Ce n'était plus la même ville. (Modiano, 2014 : 15).

Paris reste pour Modiano une ville envahie de fantômes, une ville sous l'Occupation qu'il se remémore comme si lui, né en 1945, l'avait lui-même connue— une ville finalement méconnaissable ; étranger à sa ville natale, d'où vient-il donc ? D'un roman à l'autre, Modiano cherche à percer le mystère d'un roman familial complexe autour d'un père—dont le comportement durant l'Occupation apparaît particulièrement trouble. L'auteur raconte des scènes réelles auxquelles son père assiste véritablement, en les mêlant avec des épisodes imaginaires de ses enquêtes. L'image est en mouvement, comme dans un film noir. Il surnomme son père « baron » à cause de ses prétentions et de ses trafics d'identités et d'objets précieux de provenance invouable :

Avez-vous remarqué, baron, comme Paris est silencieux cette nuit ? Nous glissons le long des avenues vides. (...) Je me perdrai dans le dédale des rues, à la recherche de votre ombre. Jusqu'à me confondre avec elle. (Modiano, 1972 : p. 179).

Cette ombre mémorielle est galvanisée, chargée d'une émotion lancinante liée à la perte et à l'angoisse. Le lecteur avance à tâtons dans ce brouillard et si sa rationalité le permet, il se laisse finalement glisser dans les contours indéfinis du récit, en lâchant ses prises rationnelles. On peut aller jusqu'à dire que se remémorer avec Modiano nous met au seuil de notre propre inconscient et que c'est bien ce contact augmenté avec l'inconscient qui semble être responsable d'un léger vertige éprouvé



pendant la lecture. Le *sfumato* y fait appel à la déraison en frôlant, légèrement, la folie.

Faire du sfumato avec les mots

Comment fait-on du *sfumato* avec les mots ? Dans l'imaginaire modianien distillé en brouillard, ce qui doit normalement apparaître clair (le nom de la personne, sa date de naissance, son état civil, ses immatriculations, etc.) est obscurci, tandis que les gestes sans importance, anodins, par exemple, les rentrées et les sorties des clients d'un café (*Dans le café de la jeunesse perdue*), se voient enregistrés, classés, analysés, bref, valorisés comme seuls capables d'éclairer et de préciser l'identité des personnages. Faire du *sfumato* avec les mots—c'est faire du flou avec du précis et du précis avec du flou.

Une analyse effectuée en 2010 a divulgué le fait que Vinci avait déposé à la surface de sa peinture une superposition de glacis (des microcouches de un à trois microns), lui permettant d'ombrer subtilement sa composition et d'obtenir à la fois une représentation réaliste et le fameux effet vaporeux (Viguerie, 2010 : 6125-6128). Je vois la démarche de Modiano aussi comme réaliste et comme acte d'obscurcissement par une « vaporisation » de détails. Ainsi Martine Guyot-Bender peut-elle écrire : « Modiano propose un réalisme qui remet en question la structure hégélienne de la raison, du passage de l'ombre à la lumière, de l'ignorance à la connaissance » (Guyot-Bender, 1999 : 12). Effectivement, le réalisme modianien ressemble plus au « floutage » qu'à l'éclaircissement ; il s'agit d'une hypotypose pleine d'effacements et d'ellipses où la précision se perd et le flou apparaît—un processus très anti-Zola.

Je vois cette technique comme cela : chaque fois l'auteur repasse son « pinceau » sur les personnages de son roman, il dépose sur eux une « microcouche » de grisaille en fournissant les détails qui ne rendent ces

personnages ni plus nets ni plus clairs (*ibidem*)² (au contraire de menus détails des tableaux de Bruegel, par exemple). Puis, comme Léonard, il laisse le temps de « séchage ». A l'occurrence suivante, c'est l'heure d'une nouvelle microcouche de brouillard, nouvelle « vaporisation » les détails. Mais plus on avance dans la lecture, plus subtiles (j'ai presque envie de dire « plus clairs ») deviennent les personnages sous le brouillard qui s'épaissit. Nous apprenons, par exemple, leur constance d'habitus : ils arrivent toujours du brouillard et disparaissent toujours dans le brouillard. Ils effectuent sans cesse un vaste travail de mémoire—qui butte contre l'amnésie. Ils sont en quête d'identité fixe, tout en éprouvant un incontrôlable besoin d'errance : en effet, ils sont souvent « en croisière » (Modiano, 1992 : 46)³, toujours de passage⁴. Attirés instinctivement par l'identité juive, ces personnages tournent en rond voulant à la fois appartenir et partir, mais sans pouvoir faire ni l'un ni l'autre de façon définitive.

Avec ces fantômes très réels, nous sommes dans l'échelle beaucoup plus petite que les personnages des « vies minuscules » de Pierre Michon. Les personnages de Modiano sont vaporisés, en gouttelettes d'eau, pulvérisés en presque néant – et ceci pour un but très précis : pour que leur secret subsiste, pour que leur angoisse, leur errance et leur identité (leur errance *comme* identité) soient fixées. De menus détails de leurs vies ne seront pas perdus mais déposées en paradoxal *souvenir*, susceptible de revenir comme « un effet d'écho qui, tout en enregistrant l'éloignement, garantit la

² Martine Guyot-Bender quant à elle a relevé une démarche similaire : le narrateur fournit des détails qui semblent « précis » mais qui ne définissent pas, par exemple, la place des personnages dans la société. Qu'est-ce qu'ils font pour vivre ? demande-t-elle, si « ils n'ont que des projets vagues et ne se sentent attirés par rien de précis ». On ne sait pas quelle vie professionnelle mène Chmara (*Villa triste*) ou le narrateur quand il décrit son métier ainsi : « Moi aussi je travaille dans la région. Rien d'intéressant » (Modiano, 1986 : 12).

³ « Nous avons voulu (...) que notre appartement nous donnât toujours l'illusion d'être en croisière ».

⁴ Martine Guyot-Bender a souligné que les personnages de Modiano « savent que leur trace s'efface aussitôt qu'ils ont passé (...), tel ce mystérieux « homme des plages » de *Rues des boutiques obscures* : « Cet homme [qui] avait passé quarante ans de la vie sur des plages ou au bord de piscine, à deviser aimablement avec des estivants et de riches oisifs. Dans les coins et à l'arrière-plan de milliers de photos des vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom ou pourquoi il se trouvait là. (...) J'ai cru que l'homme des plages c'était moi. » (Guyot-Bender, 1999 : 15).



permanence », dit Anna Dolfi (Dolfi, 2010 : 273). Car, l'objectif de la mémoire – Modiano l'annonce dans *Dora Bruder* –, c'est « de fixer son esprit sur le point de détail, et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil » (Modiano, 1997 : 54).

Souvenirs : revenance de fantômes

Une *revenance* obsessionnelle sur le point de détail définit la quête mémorielle chez Modiano : *revenir* sur les choses pour *les faire revenir*, comme par hasard, en tant que souvenirs involontaires, ou rencontres involontaires. Pour faire revenir Louki, par exemple (*Dans le café de la jeunesse perdu*), le narrateur fréquente les lieux qu'il partageait avec elle, en répétant les gestes habituels de cette époque :

J'ai eu un moment l'illusion qu'au-delà du cimetière je te retrouverais. Là-bas, ce serait l'Éternel Retour, le même geste qu'avant pour prendre à la réception la clé de ta chambre. Le même escalier raide. La même porte blanche avec son numéro: 11. La même attente. Et puis les mêmes lèvres, le même parfum et la même chevelure qui se dénoue en cascade (Modiano, 2007 : 138).

Modiano opte pour l'Éternel retour, plutôt qu'une disparition, appliqué à l'Histoire et au passé personnel. Jean-François Hamel a parlé de la *revenance* de l'histoire (ce terme de provenance québécoise me semble convenir aux personnages-fantômes, aux *revenants* chez Modiano) (Hamel, 2006). Selon Hamel, la résurgence des représentations cycliques dans la philosophie et la littérature depuis le XIX^{ème} siècle caractérise une modernité redécouvrant l'éternel retour qui a été largement nié en faveur du temps linéaire du progrès illimité. Modiano, hanté par les revenants de l'Histoire et ses pages obscures (*l'Occupation*), s'applique, en principe, à conjurer ces revenants, mais le passage de l'obscurité vers l'éclaircissement ou de l'oubli vers la remémoration se fait en doutant de cette action de l'éclaircissement et de la remémoration – jusqu'à la palinodie, c'est-à-dire le retour à l'obscurité comme source ultime de vérité et de complexité.



Modiano ne reconnaît pas le progrès linéaire ; le moteur de l'écriture tourne en rond dans la démarche de la création continue – comme la course cycliste sur piste qui s'appelle *les Six jours* où chaque boucle est juste « un autre angle » du même :

J'ai toujours l'impression d'écrire le même livre. Chaque fois que j'en commence un, j'oublie, comme frappé d'amnésie, les précédents et les mêmes scènes reviennent. C'est comme un ressac, des vagues (...) sans arrêt... (Payot, 2010).

« Les lecteurs de Patrick Modiano le savent, l'éprouvent : on entre dans ses romans comme dans un cercle invisible », écrit Patrick Kéchichian (Kéchichian, 2003). De fait, on est happé par le sentiment d'un temps cyclique d'un *passé-présent* rythmé « comme un ressac » de l'oubli et des souvenirs. « Je n'ai aucune culture philosophique, explique Modiano, mais cette notion d'« Éternel Retour » m'a frappé parce qu'elle donne une impression d'intemporalité. » (Modiano, 2008) Ce qui se répète éternellement, ce ne sont pas les causes (historiques) mais les effets, les impacts. L'expérience du présent est l'instant *entre* la cause et l'effet, entre le passé et le présent. « Ce qui se répète dans l'éternel retour, depuis les profondeurs du passé jusqu'au plus lointain avenir, c'est l'instant lui-même, l'unicité de l'événement et son irréversibilité », précise Jean-François Hamel (Hamel, 2006 ; 95). Dans ce sens, cet instant est intemporel, puisqu'il s'agit de tout moment donné. Le but de la mémoire, nous l'avons déjà dit, c'est « de fixer [l'] esprit sur le point de détail, et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil. » C'est comme si chaque menus détail, chaque gouttelette du *sfumato* mémoriel modianien, confondait et condensait en elle le passé, le présent et l'avenir, pénétrait et coulait à la profondeur, créant ce fil temporel qu'il ne faut pas perdre.

Papillon qui fuit la lumière crue de l'amnésie

Dans les trois premiers romans de Modiano, les impacts de l'enfermement circulaire se font sentir avec une force particulière – et ce n'est pas un agréable ressac des souvenirs mais un étouffement qui s'y fait



ressentir. Le cercle se ferme déjà dans leurs titres : *La Place de l'Etoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*. Les quartiers parisiens dans lesquels le jeune Modiano vécut se ferment sur soi et sur le narrateur. D'une ville enserrée par les boulevards (Sault, Masséna, Davout, Kellermann), on ne sort jamais vainqueur. Le titre du roman *La Ronde de nuit* suggère le lien direct entre le cercle étouffant et le clair-obscur. Nous sommes dans le tableau de Rembrandt ou presque, dans les souvenirs du Paris de l'Occupation, une ville livrée au black-out, au Marché noir, aux rafles des Juifs et aux interrogatoires de la Gestapo. Le peu de lumière que Modiano fait pénétrer dans son tableau sombre de la capitale donne à voir de petits cercles qui résistent à l'abîme : les lieux de danse, de slow-fox et de fox-trot d'un Paris pré-existentialiste, et les cercles de la Résistance. A l'atmosphère crépusculaire du roman répond l'ambivalence d'une ville, d'un peuple qui oscille entre la Résistance et la Collaboration – une sorte de mauvais *sfumato* moral, plutôt qu'une noirceur de l'Histoire.

N'oublions pas le cercle le plus mortel qui est le Vel'd'Hiv' à l'époque des rafles de Juifs. *Livret de Famille* en témoigne en évoquant la vie des parents de Modiano :

Lui et ma mère, deux déracinés, sans la moindre attache d'aucune sorte, deux papillons dans cette nuit de l'Occupation où l'on passait si facilement de l'ombre à une lumière trop crue et de la lumière à l'ombre (Modiano, 1977 : 208).

Nous reconnaissons dans ce passage une image fréquente d'un papillon fragile. Le souvenir des parents, ces deux déracinés, s'incarne dans l'image de deux papillons qui se brûlent les ailes dans la lumière trop forte – lumière des lampes des interrogatoires, des phares des paniers à salade, aveuglantes dans la nuit.

L'attraction par la lumière que l'on attribue aux papillons nocturnes s'explique par la qualité trop puissante et trompeuse de la lumière électrique. Contrairement à l'idée reçue, les papillons ne foncent pas vers la



lumière mais tournent autour et sont trompés par sa source qu'ils prennent pour naturelle, c'est-à-dire pour la Lune. Pour s'orienter, l'insecte se déplace de façon à garder un angle constant avec la lumière ; ainsi il est sûr de se déplacer en ligne droite. Lorsqu'il arrive à proximité d'une ampoule il va donc commencer à tourner pour garder le même angle et petit à petit il s'approche de l'ampoule et se brûle.

C'est précisément ce qui se passe avec les personnages de Modiano qui essaient de fuir le cercle étouffant, fuir la convention ou le passé douloureux : ils *prennent la tangente*. Le cogito modianien « je fuis donc je suis » trouve ici sa belle et triste illustration : les papillons cherchent « l'air libre » et la ligne droite, mais se font attraper dans un cercle autour d'une lumière trompeuse.

Préserver ces papillons de la lumière crue, préserver les revenants, juste avant que l'amnésie ne les engloutisse tous, tel est le but de cette écriture. Pour cela, il faut soigner les traces mnésiques (matérielles et psychiques) – témoignages fragiles de leurs vies, seuls capables de résister à l'érosion du temps, de survivre à travers les palimpsestes de la mémoire. Il semble que le seul fait d'avoir survécu à l'amnésie les rend précieuses dans cette écriture où un futur redouble le passé, tend vers lui une main nostalgique.

Vivre ne serait-il donc qu'osciller entre le sentiment (ou le souvenir) du « papillon ébloui et englué dans la lumière, avant une rafle », et le sentiment (ou le souvenir) de la sortie « à l'air libre », de l'échappement « à l'attraction et à la brûlure de la lampe » (Modiano, 2007 : 33) – entre la captivité et la liberté ?

Seuls résistent au temps le sentiment (son effet, son impact) et le *sfumato* de la mémoire.

L'autre nuit, je traversais Paris en voiture et j'étais ému par ces lumières et ces ombres, par ces différentes sortes de réverbères ou de lampadaires



dont j'avais le sentiment, le long d'une avenue ou au coin d'une rue, qu'ils me lançaient des signaux. 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 allumée. Il n'y a jamais eu pour moi ni présent ni passé. Tout se confond, comme dans cette chambre vide où brille une lampe, toutes les nuits. (*idem* : 56)

Bibliographie

DOLFI, Anna (2010). « La nuit, le noir, les marges : entre la littérature et la photographie », in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, dir. Anne-Yvonne Julien. Paris: Hermann.

HAMEL, Jean-François (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris: Minuit.

GUYOT-BENDER, Martine (1999). *Mémoire en dérive Poétique et politique de l'ambiguïté chez Modiano*. Paris-Caen: Lettres modernes Minard.

MODIANO, Patrick (1977). *Livret de Famille*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1972). *Les boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1986). *Dimanche d'août*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1992). *Voyage de noces*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (24/01/2008). Rencontre avec Patrick Modiano à l'occasion de la sortie de *Dans le café de la jeunesse perdue*, MK2.

MODIANO, Patrick (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard.

PAYOT Marianne, et al. (2010). Entretien "Je suis devenu comme un bruit de fond", *L'Express*, le 4 mars.

KECHICHIAN, Patrick (2003). « Patrick Modiano, géographe des nuits de Paris », *le Monde*, le 3 octobre.



VIGUERIE Laurence de, et al (2010). «Revealing the sfumato technique of Leonardo da Vinci by X-ray Fluorescence Spectroscopy», *Angewandte Chemie International Edition*, Volume 49, Issue 35, August, pp. 6125-6128.



***Catherine Certitude* ou les incertitudes de l'écriture
modianesque**

Fanny MAHY

Université de Porto

fmahy@letras.up.pt

La récente attribution du Prix Nobel de littérature à Patrick Modiano s'avère l'occasion de réfléchir à l'apport singulier de cette écriture romanesque au panorama de la fiction narrative contemporaine. Il s'agit dès lors de relire et d'interroger un corpus fictionnel varié, au nombre duquel *Catherine Certitude*, petit récit jeunesse paru vingt ans après *La Place de l'Étoile*. Bizarre. C'est l'adjectif employé par Modiano réagissant à l'attribution de son prix. Pour que s'amenuise l'opacité de ce voile d'étrangeté, l'écrivain a manifesté sa hâte de connaître les raisons du choix de l'académie suédoise. L'auteur s'est vu récompensé « pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation » (citation extraite de la présentation de l'auteur par l'éditeur, ouvrage *Catherine Certitude*, 1998). Le prix accroît la popularité désormais internationale de l'écrivain et dès lors, ainsi que le constate Bruno Blanckeman dans *Lire Patrick Modiano*, « on loue abondamment la petite musique et les atmosphères d'antan sans toujours insister sur ce que l'une et les autres recouvrent » (Blanckeman, 2014: introduction). Fort de ce constat, le critique s'emploiera à cerner les particularités de cette écriture en recourant à la figure opérante du déplacement.

Notre projet s'inscrit dans cette même visée heuristique mais puisqu'il s'agit, en l'occurrence, de questionner un corpus diversifié, nous avons choisi de mettre à l'honneur un petit ouvrage qui ne se range pas dans la catégorie dominante des « romans et récits » mais dans celle, plus fragile et en quête d'identité, de « littérature d'enfance et de jeunesse ». Cette rubrique comporte, à l'actif de Modiano, trois albums ; en 86-87,

paraissent d'abord *Une aventure de Choura* (Modiano, 1986) et *Une fiancée pour Choura* (Modiano, 1987), qui retracent les aventures d'un labrador optimiste, et qui sont illustrées par Dominique Zehrfuss, l'épouse de l'écrivain. L'année suivante paraît *Catherine Certitude* (Modiano, 1998), l'histoire d'une petite fille qui vit à Paris avec son père, et rêve de devenir une grande danseuse, comme sa mère, une Américaine dont la carrière se poursuit à New-York. S'il est convenu de séparer la production romanesque destinée aux adultes de celle qui est destinée aux enfants, c'est parce que la littérature jeunesse serait un genre à part entière, et c'est effectivement cette spécificité que Nathalie Prince s'emploie à démontrer dans un ouvrage intitulé *La Littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire* (Prince, 2010). Certes, le petit récit *Catherine Certitude* revêt quelques caractéristiques spécifiques du fait même qu'il se destine à un public jeunesse, et N. Prince nomme des contraintes génériques importantes telles que la nécessité de produire des œuvres relativement simples, souvent illustrées, conçues à partir d'un fonds archipoétique limité, le tout ficelé aux fins de plaisir et d'instruction, mais la critique prend soin de préciser la nature hybride de ces fictions qui s'accompagnent, dans les meilleurs des cas — c'est-à-dire lorsqu'il s'agit véritablement de littérature — d'un travail expérimental fondé sur l'audace, l'imprudence et la création. N. Prince conclut son étude en déclarant que cette littérature n'est pas « alors sans nous rappeler l'acte poétique tel que Nietzsche le concevait, une manière de 'danser dans des chaînes' » -formulation extraite de *Humain, trop humain* - (*idem*: 194).

Mon objectif est donc de replacer *Catherine Certitude* dans l'économie générale de l'œuvre modianesque afin de démontrer que ce petit ouvrage mérite, non subsidiairement, mais bien au même titre que les autres, le compliment reçu par Patrick Modiano à l'occasion de sa consécration. Par ailleurs, et en aparté, notons que Modiano a reçu, pour la publication de *Catherine Certitude*, le Grand Prix de l'Académie Smarties, dont le prestige n'égale sans doute pas le Nobel, mais tout de même... Afin, donc, d'attester que ce petit ouvrage est digne, non seulement du prix Smarties mais aussi du prix Nobel, je me propose d'analyser avec quel « art de la mémoire » Modiano parvient à évoquer l'insaisissable de cinq destinées humaines,



d'abord celles de Catherine et de son père, les personnages de premier plan, et cela, même si Modiano, d'emblée, fait dire à la Catherine Certitude devenue adulte : « En somme, rien à dire sur nous. Des New-Yorkais comme tant d'autres. La seule chose un peu étrange, c'est ceci : avant notre départ pour l'Amérique, j'ai vécu mon enfance dans le Xe arrondissement. Voilà presque trente ans de cela » (Modiano, 1998 : 10). Alors, le rideau de la mémoire s'ouvre sur l'enfance parisienne de la petite Catherine Certitude et de son père. Mais pas seulement. En chemin, trois autres destinées humaines morcelées, celle de Casterade, l'associé de Monsieur Certitude, celle de Madame Dismaïlova, la professeur de danse, et enfin, celle d'Odile, une petite fille amie de Catherine.

Si la littérature jeunesse s'emploie à « danser dans des chaînes », serait-ce à dire que la petite Catherine danse pointes et entrechats dans les chaînes d'une fiction codifiée, voire formatée, et prête à se voir estampillée « jeunesse » ou en fait-elle fi, préférant évoluer en toute liberté sur la formule tant usitée de « petite musique modianesque » ? Mais qu'est-ce, en effet, que cette petite musique modianesque sur laquelle Catherine danse ? Quelle en est donc la teneur ? Quel en est le ton ? Quels en sont les rythmes ? Des souvenirs, de la mélancolie, des alternances, les battements et remous du trouble, du nébuleux, du mystère et de l'incertitude qui s'harmonisent avec les mesures et les cadences des précisions et des certitudes, dont la petite Catherine porte le nom.

Cette petite musique relativise ainsi les contraintes génériques énoncées par Nathalie Prince, contraintes parmi lesquelles figure « une histoire relativement simple » (Prince, 2010: 194). Sans doute pourra-t-on d'emblée noter la limpidité et la fluidité d'une écriture adressée aux « 9 ans et plus » mais ces caractéristiques conviennent également à l'ensemble de l'œuvre modianesque. Quant à la structure générale, elle est facilement repérable, le début correspondant à Catherine Certitude adulte qui vit de son activité de professeur de danse à New York, le milieu étant le déroulé de ses souvenirs d'enfance à Paris et la fin, le retour à la Catherine Certitude adulte, dont la vie se poursuit dans le présent, mais un présent



élargi par les souvenirs du passé qui l'habitent, or, ces souvenirs, qui procèdent d'une mise en œuvre de la mémoire, sont tout sauf simples, précisément de par cette ambivalence entre les certitudes et les incertitudes, lesquelles ne sont pas sans générer certaines questions dont les réponses ne pourront être apportées que sur un mode résolument hypothétique.

Le personnage d'Odile, la petite fille amie de Catherine, est sans doute le plus symptomatique de la complexité d'une histoire dont les éléments ne sont pas convoqués de manière significative aux fins de construction générale d'une intrigue visant à instruire et à plaire mais qui apparaissent justement plus authentiques du fait même qu'ils semblent ne servir aucune autre fonction que celle de la présence, or, paradoxalement, l'élément le plus significatif de cette présence « simple », et j'entends « simple » dans le sens où elle n'est pas mobilisée en vue d'un rebondissement ultérieur mais pour elle-même, c'est la disparition d'Odile. Elle était la seule amie de Catherine et elles se rencontraient régulièrement à l'occasion des cours de danse, et puis un jour, Odile a invité Catherine et son papa à un cocktail de printemps que donnaient ses parents. Après cela, un autre jour. Et,

les semaines suivantes, se souvient Catherine, je n'ai plus revu mon amie au cours de danse. J'étais très triste et j'ai demandé à Madame Dismaïlova si elle savait les raisons de la disparition d'Odile. (...) Dans l'annuaire, nous n'avons pas trouvé un seul Ancorena et le 21 boulevard de la Saussaye n'était pas mentionné. On passait directement du 19 au 23. (*idem*: 71)

Ce passage manifeste la dialectique qui se joue entre certitude et incertitude du fait que le nom et l'adresse constituent, à priori, des données objectives, officielles, bien connues. Par ailleurs, Catherine et son père se sont précédemment rendus au 21 boulevard de la Saussaye, et pourtant, ces données précises du nom et de l'adresse sont soudainement sujettes au doute, dès lors qu'elles sont absentes de l'annuaire. Pourquoi Odile et sa famille ont-ils soudainement disparu ? Et pourquoi la professeur de danse

Madame Dismaïlova, apprend-on plus tard, s'appelait, par le passé, Odette Marchal, et n'était pas russe mais originaire de Saint-Mandé ? Lorsque Catherine, amusée par ce travestissement identitaire, suggère à son père d'appeler ladite Dismaïlova par son vrai prénom, il répond « mais non... Je ne pouvais pas lui faire ça... Il faut la laisser rêver » (*idem*: 80). Et sans doute, aussi, nous laisser rêver à une époque de l'histoire décidément bien trouble... La disparition d'Odile ne sera plus évoquée, laissant Catherine, et les lecteurs avec elle, en proie à des incertitudes, complexes et profondes parce qu'elles touchent à notre existence même, à notre identité, aussi bien sociale qu'ontologique, et puis au temps, au souvenir, au mystère, à la guerre, à ce qui ne nous donne pas de sens mais nous laisse en présence, ici celle de la perte, et de ses béances. À travers cet exemple illustratif, nous aurons mis en évidence un esprit d'écriture fidèle, dans ses thématiques (ici, celle de la disparition, qui n'est pas sans nous rappeler *Dora Bruder* (Modiano, 1999), dans son procédé (inscrire une présence et son absence à cette seule fin de présence), et dans ses effets (les remuements subtils de notre incertitude existentielle), un esprit d'écriture fidèle, donc, à celui qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Modiano, et nous avons dans le même temps voulu manifester une entreprise que l'on trouvera sans doute bien éloignée des chaînes du « faire plaisir » et de l'« instruire ».

Outre des œuvres relativement simples, la littérature jeunesse serait aussi contrainte, le plus souvent, à accompagner ses textes de dessins, plus immédiats et attirants pour les jeunes et les enfants. L'usage du terme « contrainte » apparaît toutefois incongru dans le cas de *Catherine Certitude*, dès lors que c'est Sempé, dessinateur par excellence de la liberté, qui s'est chargé d'illustrer les souvenirs de Catherine. Nous n'aurons pas, dans les limites du présent travail, le loisir d'analyser la complémentarité des univers de Modiano et de Sempé mais nous pourrions toutefois nous arrêter sur l'illustration de ce que je considère être le plus beau passage du récit, et qui nous amène à la dernière contrainte de la littérature jeunesse énoncée par Nathalie Prince, celle d'un fonds archipoétique limité.

Par « fond archipoétique », la critique désigne un « registre d'éléments référents poétiques qui portent avec eux des significations symboliques et des représentations prétextuelles ou intellectuelles, et qui fonctionne comme une sorte de fond mémoriel » (Prince, 2010 : 93). Ces éléments référents poétiques doués de signification symbolique seraient donc limités dans une littérature jeunesse contrainte par son lectorat. Or, il nous semble que ce n'est pas du tout le cas de *Catherine Certitude*, et pour justifier ce point de vue, il s'agira de porter l'attention sur un référent poétique plutôt inattendu, d'abord dans son essence même, mais aussi et surtout dans la fonction particulière qu'il occupe ici. Ce motif, c'est celui de la balance. Voici, d'une part, l'illustration de Sempé et d'autre part, la poésie de Modiano, lorsque Catherine décrit l'endroit où travaille son père ; un travail mystérieux, dont elle ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'il s'agit de s'occuper de paquets :



Il y avait toujours des caisses et des paquets empilés les uns sur les autres. Et une balance, dont le vaste plateau, au ras du sol, était fait pour supporter des poids importants, puisque son cadran indiquait jusqu'à trois cents kilos.

Je n'ai jamais rien vu sur le plateau de cette balance. Sauf papa. Aux rares moments où Monsieur Casterade, son associé, était absent, papa se tenait immobile et silencieux au milieu du plateau de la balance, les mains dans les poches, le visage incliné. Il fixait d'un regard pensif le cadran de la balance, dont l'aiguille marquait -je m'en souviens- soixante-sept kilos. Quelquefois, il me disait :

- Tu viens Catherine ?

Et j'allais le rejoindre sur la balance. Nous restions là, tous les deux, les mains de papa sur mes épaules. Nous ne bougions pas. Nous avions l'air de prendre la pose devant l'objectif d'un photographe. J'avais ôté mes lunettes, et papa avait ôté les siennes. Tout était doux et brumeux autour de nous. Le temps s'était arrêté. Nous étions bien. (Modiano, 1998 : 14)

La balance est ici hautement symbolique et constitutive d'une archéologie modianesque du souvenir. Dans *Le Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, l'on apprend que « d'après Hésiode, la balance est fille d'Ouranos (le ciel) et de Gaia (la terre), et donc de la matière et de l'esprit, du visible et de l'invisible » (1997: 114) et j'ajouterais « de la certitude et de l'incertitude », d'autant qu'elle est aussi, selon l'entrée du dictionnaire, « un symbole du destin, entraînant la notion de temps vécu » et par prolongement, de la « mesure de la vie humaine ». La certitude, la précision du chiffre de la pesée dont se souvient Catherine relève du visible et de la matière, lesquels rassurent face à l'incertitude du temps qui passe, mais plus encore du temps où l'on passe, et qui sur la balance, s'est arrêté. La balance permet une saisie objective et numérique de l'existence du père, une saisie fixée dans l'instant, qui ne se dérobe pas, qui s'arrête, ce que renforce la comparaison de cette pesée avec celle d'une pose devant l'objectif du photographe. Fixer une existence qui échappe. Le nombre de kilos apparaît et demeure, stable, sur l'écran d'une balance que Sempé a dessiné aussi ronde que les instruments de mesure du temps. Cette image de la saisie existentielle du père prend d'autant plus de poids qu'elle est amorcée par un procédé d'enjambement, et plus précisément d'un rejet. Modiano n'a pas écrit « Je n'ai jamais rien vu sur cette balance, sauf papa » mais « Je n'ai jamais rien vu sur cette balance. Sauf papa ».

La figure du père est au centre de ce passage et plus largement, de cette petite autofiction de jeunesse, puisqu'il est vrai que Modiano joue avec les genres, et nous avançons alors une interprétation de ce passage dans une perspective psychanalytique en nous appuyant sur un article paru dans *Imaginaire et Inconscient*. Claude Barthélémy se demandait si « au-delà des



éléments factuels d'une autobiographie, on pourrait repérer chez certains écrivains les liens qui nouent la construction de leur roman familial imaginaire avec l'acte d'écriture lui-même et l'œuvre qui en résulte » (2006/2: 55). C'est certainement avéré dans le cas de Modiano, dès lors que l'imaginaire fantasmatique et symbolique de la scène de la balance lui permettrait, par le processus d'identification à la petite Catherine, de reconstruire ses liens avec un père inatteignable, défaillant, douloureusement distant, fuyant, indifférent. Un père qui s'appelle Albert, tout comme celui de Catherine. « Qu'est-ce que vous faites là ? » (Modiano, 1998: 15) demande Monsieur Casterade alors qu'il surprend son associé et Catherine sur la balance. « Le charme était rompu » (*ibidem*) ; la simple présence n'est plus possible, il faut justifier sa raison d'être, sa raison d'exister, revenir à notre dimension fonctionnelle au monde, parce que Casterade est le personnage le plus normatif, si pétri de règles et de certitudes qu'il en devient un automate glissant sur le sol tout tracé de la vie.

Le personnage de Casterade favorise ainsi, au sein du récit, une émergence harmonieusement contrastée entre les certitudes qu'il vient incarner et les incertitudes des autres personnages. Dichotomie affleurant au cœur de toute vie. Ainsi, conscients de la singularité de cette écriture destinée à la jeunesse, nous aimerions affirmer, au terme de ce bref travail, que les apports de l'écriture de Modiano au panorama de la fiction contemporaine ne sont pas seulement manifestes au sein de ses romans et récits mais également — et pleinement — dans une production rattachée à la littérature jeunesse, elle aussi digne de la consécration du Nobel. Les deux exemples illustratifs mobilisés dans notre étude sont exemplaires d'une matière dont le compte-rendu n'a été ici qu'esquissé. En effet, il y aurait bien d'autres incertitudes et rêveries poétiques à mettre au jour, et je pense notamment au motif des lunettes, qui court, et joue tout au long du récit, de nos visions du monde. Toutefois, cette première prise, même succincte, aura fait naître chez nous une certitude : non, Catherine ne danse pas dans des chaînes, elle virevolte, libre, sur la partition d'une petite



musique à la fois envoutante et inquiétante, que nous pourrions, à présent, qualifier un peu plus substantiellement de l'adjectif « modianesque »...

Bibliographie

BARTHÉLÉMY, Claude & DEMANGEAT, Michel (2006/2). « Le roman familial et son expression littéraire. René Crevel », *Imaginaire et Inconscient*, n°18, pp. 55-70.

BLANCKEMAN, Bruno (2014). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (1997). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont.

MODIANO, Patrick (1986). *Une aventure de Choura*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1987). *Une fiancée pour Choura*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1998). *Catherine Certitude*. Paris: Gallimard.

MODIANO, Patrick (1999). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.

PRINCE, Nathalie (2010). *La Littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire*. Paris: Armand Colin.



**« Un détail me revient » ou la revisitation de la mémoire :
analyse déictique de *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick
Modiano**

Isabelle Simões MARQUES

Universidade Aberta

CLUNL, DL, FCSH-UNL

isimoesmarques@fcsch.unl.pt

Le roman publié en 2007 par Patrick Modiano *Dans le café de la jeunesse perdue* est traversé par le thème de l'absence et de la survie des personnes disparues, tout comme l'indique en exergue la citation de Guy Debord : « À la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue ».

Ainsi, ce roman est construit par le récit de plusieurs personnages qui dressent, chacun leur tour et sous de multiples points de vue, le portrait de l'héroïne: un étudiant de l'école supérieure des mines qui reste anonyme, Pierre Caisley - un détective privé, l'héroïne elle-même, et son amant - Roland, un apprenti-écrivain. L'héroïne, Jacqueline Delanque, épouse Choureau est plus connue sous le nom de Louki dans le café Condé. Femme fantomatique, ayant disparu du domicile conjugal, elle erre dans Paris et laisse derrière elle son passé marqué par un mariage insipide avec un patron d'agence immobilière qui la vouvoie, une enfance triste dans le quartier de Pigalle marquée par la fugue et la drogue. Le lieu principal de l'action est le café Condé à Paris, au cœur du VI^e arrondissement, près de l'Odéon où ont l'habitude de se retrouver les membres d'une bande de bohémiens, vivant au jour le jour sans projets ni repères.



Les différents récits couvrent des périodes différentes, en effet, les récits du détective privé et de Louki couvrent les années avant et durant l'époque où ils fréquentaient le Condé, ceux de l'étudiant et de Roland datent du début des années soixante et sont en partie rétrospectifs. Le détective privé, qui est plus âgé que les trois autres personnages, remémore parfois les années de la guerre et de l'immédiat après-guerre.

La superposition de différentes périodes confère à ce roman l'épaisseur temporelle particulière que l'on retrouve dans d'autres ouvrages de Patrick Modiano. En essayant de reconstituer une sorte de biographie de l'héroïne, les différents personnages sillonnent la ville en tous sens. Et comme dans les romans antérieurs de l'auteur, la précision topographique contraste avec le bloc d'inconnu et de silence que restera finalement la vie de l'héroïne.

Le propos de notre article est donc de déterminer dans quelle mesure le mode énonciatif de l'exposition est susceptible de construire des mondes avec des textes ou d'envisager les textes « comme moyen de configuration qui le(s) rende(nt) capable de projeter un monde » (Fonseca, 1994: 108), et ce à travers la notion de deixis. Pour ce faire, nous présenterons, tout d'abord, les notions théoriques fondamentales, mettant l'accent sur la contribution spécifique de Karl Bühler (2009 [1934]) et de Fernanda Irene Fonseca (1992, 1994), qui, en se concentrant sur le cas de la narration, envisage une théorie énonciative de la fiction, présentant la notion fondamentale de deixis fictive (ou deixis narrative). Dans ce sillage, nous nous proposons de nous concentrer sur la construction énonciative de l'exposition du passé dans le roman de Patrick Modiano.

La notion de deixis

L'utilisation déictique se trouve d'abord dans le lien entre le sens grec de « deixis / δείξις » (« souligner », « désigner ») et sa traduction latine : « demonstratio ». La racine étymologique du mot « deixis » renvoie ainsi aux notions de « démonstration », « ostension », « indication » ou « nomination ». Différentes catégories grammaticales sont considérées



comme déictiques, nous pensons notamment aux pronoms, aux déterminants, aux flexions verbales, aux vocatifs et aux adverbes de lieu, de temps et de manière.

Si la condition essentielle de l'exercice linguistique est la polarité entre deux personnes, il est facile de comprendre que les interlocuteurs ne partent pas d'un vide conceptuel ou expérientiel. La co-activité discursive présentifie des connaissances communes, ou qui deviennent communes, mettant à disposition un ensemble de connaissances rappelé par évocation mentale. L'énonciation peut être enracinée dans le temps et l'espace dans lequel le sujet dit « je » à travers l'utilisation de la deixis primaire - ou deixis du plan d'énonciation actuel - ou peut être ancrée dans un espace-temps qui ne sont pas les siens mais ceux d'une réalité qui est instaurée à mesure que (et parce qu'elle) est dite à travers l'activation de la deixis secondaire - ou deixis du plan inactuel ou absent.

De cette façon, dans des oppositions comme ici / là, maintenant / alors, aujourd'hui / ce jour-là, hier / la veille, j'ai été / j'étais, la particularité distinctive est le genre de marque de référence : les premiers termes présupposent comme marque de référence les coordonnées-zéro de l'énonciation, les seconds une marque de référence alternative, transposée à une situation différente de la situation d'énonciation actuelle. Cette projection des coordonnées de référence est une opération qui conditionne la possibilité de référence à des mondes alternatifs.

Dans ce cas précis, la deixis transposée, projetée ou « am phantasma » traduite en français comme « deixis à l'imaginaire » (Bühler, 2009 [1934]) n'engage aucune preuve réelle qui permet l'acte de montrer ; sa possibilité est basée sur une preuve mentale partagée par le locuteur et l'interlocuteur : à partir des données présentes dans sa mémoire (immédiate ou à long terme) et qui suppose qu'ils sont constitutifs de la mémoire commune qu'il partage avec l'interlocuteur, le locuteur (re)produit ou imagine une situation différente de celle dans laquelle il s'inscrit, en proposant à l'interlocuteur la transposition dans cette situation imaginée. Le



contexte partagé qui est utilisé, dans ce cas, est la mémoire commune. La démonstration a ainsi lieu dans un espace évoqué mentalement par le locuteur qui suppose ou sait que l'interlocuteur connaît l'endroit en question et qu'il peut aussi s'y transposer mentalement. Ceci est une monstration « in absentia », donc, une monstration fictive étant donné que c'est l'acte qui induit l'évocation d'un champ perceptif. Nous voyons bien que ce type de deixis illustre la possibilité de créer, par le langage, et dans la narration en particulier, un contexte référentiel propre que Fonseca (1992) propose de désigner comme deixis « fictive » ou « narrative ». L'auteure justifie le fait de considérer comme équivalents ces deux expressions, en affirmant que « la viabilité de la narration et de la fiction reposent sur les mêmes infrastructures linguistiques, c'est-à-dire, présupposent toutes deux la possibilité de projection de coordonnées énonciatives » (1992: 155s, c'est nous qui traduisons).

Nous pouvons dire que l'une des principales caractéristiques de la deixis fictive est la suivante : les morphèmes verbaux du présent n'expriment pas le temps présent mais représentent un moment suspendu dans la dérive temporelle, dont la durée et la validité ne font face à aucune contrainte. La deixis fictive est présente dans le fonctionnement discursif d'un grand nombre de textes tels que les journaux intimes, les registres épistolaires, les reportages, certains récits de voyage, certains registres de conversation, les jeux d'enfants et, bien sûr, les romans. Dans tous ces genres la deixis fictive permet que les évocations soient traitées à travers la réactualisation, la réapparition simulée de contextes situationnels ou de situations discursives absentes, où le locuteur simule un monde en présence. Elle remplace l'impression des choses passées par une expérience actuelle - ou égale à l'actuelle - de sorte que les événements passés existent à travers le discours. Mais c'est comme si elles avaient toujours existé, en concomitance avec le plan actuel. De cette façon, la succession, ou l'ordre logico-temporel, et le mimétisme des relations d'antériorité, simultanéité, postérité, entre les points de référence et les événements sont suspendus. La deixis fictive est donc à la fois une étude et un résultat, une méthode d'approche du texte de fiction romanesque et le produit même de



la fiction. En effet, il y a indexation du réel par le sujet dans son rapport à l'objet dans la fiction.

Analyse du roman

Monde du souvenir / monde possible

Prenons le discours du roman *Dans le café de la jeunesse perdue*, compris, à un niveau d'expression endogène, comme un discours composé par les élocutions des différents personnages. Le monde présenté au lecteur est composé de mondes interconnectés appartenant aux différents personnages dont les mots sont suspendus dans leur isolement passé et présent. Chaque personnage, dont le discours remplit des chapitres entiers en alternance avec d'autres personnages, fait entrecroiser, de façon désordonnée, l'auto-évidentiation de sa réalité actuelle avec l'évocation d'un passé qui s'impose dans la narration. Chacun parle ainsi de lui-même et/ou des autres, tout en choisissant un allocutaire réel ou fictif - en l'occurrence le lecteur. De plus, le roman ne comprend pas de dates précises et la narration se situe dans un « alors » à la marcation imprécise et floue. Nous sommes face à des énoncés qui présentent une particularité : s'ils assument un marquage de référence égocentrique, il est vrai que ce marquage est décalé par rapport à la situation d'énonciation actuelle, réelle. Le personnage, selon une stratégie d'orientation harmonique, propose au lecteur non plus l'enracinement dans la preuve matérielle partagée, mais précisément l'aliénation de celle-ci et l'incursion des deux dans une évidence mentale, dans un espace imaginaire auquel le lecteur a la capacité d'accéder, en particulier par l'activation de la mémoire à long terme.

Le personnage et le lecteur atteignent un champ de monstration absent (remémoré ou configuré par la fantaisie), et le personnage utilise les mêmes déictiques comme si les objets qui s'y trouvent pouvaient être perçus de façon visuelle :

(1) Un certain Béraud-Bedoin habitait dans le pâté de maisons de mon hôtel. Exactement au numéro 8 de la rue de Saïgon. (p.131)



(2) Nous sommes allés dans le restaurant au coin de la rue François-Ier et de la rue Marbeuf. On avait installé des tables sur le trottoir. (p.134)

(3) Il m'a guidé vers ce que l'on pouvait appeler la salle de séjour sans dire un mot. Il m'a désigné un canapé, derrière une table basse, et nous nous y sommes assis côte à côte. (p.43)

De cette façon, les trois premiers extraits que nous présentons montrent comment est établi le décor imaginaire où l'action a eu lieu, marquant l'ancrage du roman dans le monde du souvenir ou le monde possible.

Intemporalité

Le présent de l'indicatif, en tant que déictique indicatif fictif exprime une durée qui ne se confronte avec aucune contrainte : le tableau est conservé dans la mémoire en cours, le système de la langue met en forme véritablement ce désir d'évocation. Ainsi, le présent, déictique indicatif fictif, ignore les fonctions sémantico-morphologiques du présent, déictique primaire, et joue le rôle de présentification fidèle de l'absent total doté d'intemporalité :

(4) Je me demande, avec le temps, si ce n'était pas sa seule présence qui donnait à ce lieu et à ces gens leur étrangeté, comme si elle les avait imprégnés tous de son parfum. (p.9-10)

(5) Il faut préciser ceci : le prénom de Louki lui a été donné à partir du moment où elle a fréquenté Le Condé. (p.11)

Dans ces deux extraits l'instance discursive référence et crée, comme si elle explicitait, la coordonnée temporelle (« avec le temps», « à partir du moment »), et, dans une attitude d'élocution éminemment dramatique, se montre à elle-même le geste en tant que « je » textuel, dans un instant qui chevauche le présent de l'énonciation, phénomène renforcé par l'utilisation du présent « je me demande », « il faut préciser ».



Voyons comment s'effectue la reprise et le séquençage de microstructures dans le discours du roman. Les unités microstructurelles sont segmentées par des coupures brusques et inespérées dans le thème et dans le temps, de dimension régulière. L'articulation anaphorique est étrangère à un schéma discursif harmonieux et la détection d'isotopies est un processus sinueux. Mais, au-delà de la nature transparente des blocs énonciatifs, à la connectivité reconnue comme fragile, nous rencontrons une intention communicative globale qui imprègne les énoncés et finit par être explicitée à certains moments :

(6) Ce n'est qu'aujourd'hui, après tout ce temps, que j'éprouve un regret : j'aurais voulu que Bowing soit plus précis dans son cahier, et qu'il ait consacré à chacun une petite notice biographique. (p.21)

(7) Aux heures creuses de la journée, au retour du bureau, et souvent dans la solitude des dimanches soir, un détail me revient. De toute mon attention, j'essaye d'en rassembler d'autres et de les noter à la fin du cahier de Bowing sur les pages qui sont demeurées blanches. (p.27)

(8) J'ose à peine avouer à quel genre de travail je me livrais de mon côté. Mais pourquoi cacher la vérité ? (p.131)

La consistance des ramifications référentielles que ces trois énoncés présentent se trouve au-dessus de la réflexion d'évocations fragmentées. Les multiples incursions dans le passé ont une portée variée et se trouvent réduites à de courtes séquences réparties au fil du texte. D'autre part, la récurrence d'unités responsables d'une connectivité linéaire est bien présente. L'insistance dans l'activation d'un paradigme limité de conjonctions, de particules et d'expressions comparatives cherche à mettre en évidence un lien entre énoncés, a priori, temporellement et sémantiquement désordonnés. Ces unités locales assument la fonction d'indices ordonnant des alternances de plans temporels. Elles introduisent de brèves invocations, constamment coupées par des reprises du présent d'énonciation. Elles naturalisent le glissement de d'une expérience



temporelle vers l'autre et dénoncent la perception de la réalité faite par les personnages, basée sur la construction d'une temporalité plus itérative que cursive, à partir de cadres temporellement dispersés, linéarisable en fonction de la mise en ordre d'une logique d'affects. Nous en détachons certains cas :

(9) Mais cela, je n'y ai jamais réfléchi sur le moment. Je vivais au présent sans me poser de questions.

(10) J'ai poussé la grille et je me suis dit que je n'avais aucune chance de le rencontrer après tout ce temps. Plus de librairie Véga boulevard Saint-Germain et plus de Guy de Vere à Paris.

(11) 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 achètent des appartements... À l'époque, j'y trouvais encore des vestiges de mon enfance : les hôtels délabrés de la rue Dauphine, le hangar du catéchisme, le café du carrefour de l'Odéon où trafiquaient quelques déserteurs des bases américaines, l'escalier obscur du Vert-Galant, et cette inscription sur le mur crasseux de la rue Mazarine, que je lisais chaque fois que j'allais à l'école : NE TRAVAILLEZ JAMAIS. (p.129s)

Nous constatons l'instauration d'un cours temporel continu, qui efface les lacunes temporelles, permettant le glissement du plan actuel vers le plan inactuel, établissant une relation de contiguïté. La reprise constante du présent de l'énonciation est donc considérée comme un phénomène naturel : au passé d'il y a x années se suit le présent de l'énonciation comme si les univers temporels se produisaient selon une succession immédiate, comme si l'ordre textuel suivait le cours chronologique naturel.

De plus, les lexèmes verbaux à la nature évocatrice sont également responsables du marquage des opérations de transposition de plans temporels. Des verbes comme « (se) souvenir », « (se) rappeler »,



« oublier » assument le rôle de marqueurs transpositifs explicites et permettent la transition d'univers temporellement distants :

(12) Nous sommes nés la même année. Et je lui ai rappelé que nous nous étions rencontré jadis, dans ce même bar, quand le quartier brillait encore de tout son éclat. (p.33)

(13) Je me souviens avec une si grande netteté de ce matin-là, de cette rue et du ciel tout au bout... (p.103)

(14) Non, moi non plus je n'arrive pas à comprendre... Surtout lorsque je me souviens des dernières semaines. (p.149s)

(15) Je me souviens du soir où elle a décidé de ne plus retourner chez son mari. (p.120)

(16) Parfois, nous nous rappelons certains épisodes de notre vie et nous avons besoin de preuves pour être bien sûr que nous n'avons pas rêvé. (p.131s)

(17) J'étais touché qu'il se souvienne encore de moi et de mon prénom de l'époque. (p.141)

(18) « Vous êtes toujours le même, Roland... Vous répondez à une question par une autre question... »

Cela non plus il ne l'avait pas oublié. Il me plaisait souvent là-dessus. (p.141)

(19) Mon dieu, quelle mémoire... J'avais oublié que je lui avais fait lire ce texte. (p.143)



Système déictique primaire et secondaire coactivés

Le phénomène d'actualisation d'expériences temporelles simultanées, géré par le mélange de déictiques de référence temporelle primaire et secondaire se trouve dispersé dans de nombreux monologues :

(20) Lui-même quelque temps plus tard avait dû quitter la France et m'avait laissé le cahier, comme s'il voulait que je reprenne sa recherche. Mais il est trop tard, aujourd'hui. Et puis si toute cette période est parfois vivace dans mon souvenir, c'est à cause des questions restées sans réponse. (p.27)

(21) Eh bien, je l'ai dit aujourd'hui. Rien n'a changé. Toutes ces années sont abolies. (p.33)

Il est possible de considérer que ces monologues, situés initialement dans un temps passé, soient à nouveau en cours dans le moment de l'énonciation. Dans ces cas, il est difficile de savoir quel est le cadre de référence de l'énoncé :

(22) En effet, plus j'y réfléchis, plus je retrouve mon impression du début : elle se réfugiait ici, au Condé, comme si elle voulait fuir quelque chose, échapper à un danger. Cette idée m'était venue en la voyant seule, tout au fond, dans cet endroit où personne ne pouvait la remarquer. (p.12)

(23) Elle m'a dit :

« tu ne veux pas qu'on prenne un peu de neige ? »

Je n'ai pas compris le sens exact de cette phrase, mais le mot « neige » m'a frappée. (p.97)

Nous pouvons interpréter ces énoncés comme : « c'est ce que j'ai pensé à ce moment-là » ou comme « c'est ce que je pense maintenant ». Les termes dont la signification explorent la notion de référence déictique cumulative, et qui primordialement, commentent le propre phénomène de monstration déictique fictive, sont des verbes de signification sensitive.



Nous rencontrons, dans ce sens, de nombreux termes liés au temps, à la mémoire et aux souvenirs :

(27) À cette époque, je travaillais pour Blémant. (p.36)

(28) Mais cela, je n'y ai jamais réfléchi sur le moment. (p.74)

(29) À mesure que passaient les stations, je remontais le temps. (p.63)

(30) Des trous noirs. Et puis des détails qui me sautent à la mémoire, des détails aussi précis qu'ils sont insignifiants. (p.91)

(31) Moi aussi, je traînais encore les mauvais souvenirs et les figures de cauchemar de mon enfance auxquels je comptais faire une fois pour toutes un bras d'honneur. (p.127-128)

(32) « Mais oui, m'a-t-il dit. Paris a beaucoup changé ces dernières années ». (p.142)

(33) Le même geste qu'avant pour prendre à la réception la clé de ta chambre. (p.149)

Dans ce croisement de personnages, nous nous rendons compte qu'ils ne racontent pas vraiment une histoire mais qu'ils décrivent plutôt des images et des moments épars. Ces images renferment des processus de transition, (dis)continus, assimilables à des états. La constellation de ressources linguistiques (qui ne rentrent pas toutes dans cet article) est la pierre angulaire dans la configuration de tableaux fictionnels qui assument des valeurs de passé achevé. L'effet de mémoire est ainsi combiné avec l'effet de suspension du réel. De cette façon, les actions sont capturées en tant que phénomènes infiniment répétables, finis ou sans cesse présentifiés. Nous nous apercevons du besoin urgent que ces personnages ont à s'exprimer, à exposer des événements passés qui se sont accumulés. L'acte



de référence – transposé ou non - est une opération cognitive dans laquelle le premier plan de la conceptualisation du « je » est assumé. La composante adjacente à l'acte d'auto-désignation, dans le cadre effectué par l'individu pour signifier le monde, est le passé, héritage fixe et inaltérable.

C'est dans l'essence de l'intrigue que nous trouvons une alchimie fondamentale : la transformation de l'hétérogénéité, de l'accidentel en une histoire, c'est-à-dire, en un système de signification intelligible totalisant. Il est facile alors de comprendre que de l'unification et de l'intégralité d'une histoire de vie dépend l'identité du sujet qui la rapporte. Il s'assume comme un individu ontologiquement singulier parce qu'il exerce et subit des actions finies, disposées dans le temps de façon conforme. Nous voyons que, dans le défilé des différentes histoires constitutives du roman, les personnages sont conduits à se situer dans des univers parallèles, dans l'espoir d'y trouver une connexion équilibrée entre les éléments de leur existence. C'est dans le passé que tous les personnages recherchent le confort d'une identité.

Mais le passé s'étend au présent, formant avec ce dernier une continuité homogène. Chaque fois que les personnages évoquent le passé, c'est comme s'ils le vivaient encore, sans jamais atteindre, par la distance temporelle nécessaire, une unité globale significative. De cette façon, nous sommes confrontés à des évocations sans véritable intrigue, avec des souvenirs sans réelle narration. En fait, les personnages sont étrangers à cette composition d'éléments hétérogènes et sont prisonniers de l'expérience temporelle réelle. Au niveau de la communication exogène, nous assistons à la mise de côté de l'action en faveur des personnages. En effet, le roman se compose essentiellement des remémorations des personnages et des rapports qui se sont établis entre eux. Nous sommes les témoins de l'effort réalisé par les personnages de donner un sens à leur vie – suspendue (au souvenir) au café Condé. Page à page, nous sommes plongés dans la même monotonie, banalité, réalité incohérente, qui finira d'ailleurs par être tragique pour Louki, l'héroïne. C'est la monstration de



cette jeunesse perdue – non seulement pour elle-même mais également perdue dans le temps – qui fait de cette œuvre un roman extrêmement déconcertant, poignant et nostalgique.

Bibliographie

BÜHLER, Karl (2009 [1934]). *Sprachtheorie*, trad. en français, *Théorie du langage*. Marseille: Agone.

BLANCKEMAN, Bruno (2009). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin.

COSNARD, Denis (2011). *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard.

COUTINHO, Maria Antónia (2008). « A Deixis Fictiva na Prosa Poética », in Fátima Oliveira, Isabel Margarida Duarte (orgs.), *O Fascínio da Linguagem, Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 297-308.

FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

FONSECA, Fernanda Irene (1994). *Gramática e Pragmática, Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*. Porto: Porto Editora.

FONSECA, Fernanda Irene (1995). « Deixis e Poesia », *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, Vol. XII, pp.75-89.

HAMBURGER, Kate (1986 [1957]). *Die Logik der Dichtung*, trad. en français, *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.

JULIEN, Anne-Yvonne (2010). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann.

LEVINSON, Stephen C. (2006). « Deixis ». In Laurence R. Horn, Gregory L. Ward (eds.) *The Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 978-120.

LOPES, Óscar (1985). *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Caminho.

MARTINS, Ana Cristina Sousa (2000). « O lugar da deixis na descrição da língua », *Forum Media 2 Revista do Curso de Comunicação Social*, pp.86-95.



MODIANO, Patrick (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard.

SIMONIN-GRUMBACH, J. (1975). « Pour une typologie des discours », in Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet (dirs). *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris: Seuil, pp. 85-121.



Fantaisie de P. Modiano

Chantal MICHEL

Université Lyon 2

chantal.michel@univ-lyon2.fr

L'œuvre de P. Modiano peut être placée sous le signe du bizarre, de l'étrange, voire de l'incongru, terme que Pierre Jourde définit comme une contradiction par rapport à une norme ou à des usages, comme une discordance, qui se traduit soit par des notations inconvenantes ou saugrenues, soit par des détails superflus ou insignifiants (Jourde, 1999). En effet, outre les ruptures de la logique du récit, la multiplication de noms de lieux ou de personnages, les listes d'objets hétéroclites, on trouve dans les romans de P. Modiano des expressions et des phrases apparemment dépourvues de sens, qui constituent autant d'anomalies, souvent amusantes. Nous verrons que ces formulations déconcertantes et fantaisistes rendent compte de l'étrangeté du monde dans lequel évoluent les personnages de P. Modiano et de leur difficulté à donner du sens à leur vie.

Des esprits troublés

Il faut tout d'abord noter que la plupart des personnages de P. Modiano souffrent, à des degrés divers, de confusion ou de troubles mentaux. Sans repères, rongés par la solitude, en proie à des souvenirs douloureux, ils s'interrogent souvent sur leurs perceptions et se demandent s'ils sont les jouets de leurs fantasmes. Leur imagination ou leur angoisse fait surgir devant leurs yeux des doubles, des revenants, des « vieillards en plâtre » (Modiano, 1978 : 31-34), autant d'apparitions qui jettent le doute sur la réalité. Dans *De si braves garçons*, plusieurs jeunes gens ont d'ailleurs un « grain », comme Suicide James, qui s'obstine à voir la mer à



Versailles et s'amuse à faire le saut de l'ange sur une pelouse comme s'il s'agissait d'une piscine (Modiano, 1982 : 51-53).

Mais dans les perceptions confuses des personnages, comment démêler ce qui s'explique par leur fragilité mentale et ce qui peut être imputé à la réalité ?

Dans *La place de l'étoile*, Raphaël Schlemilovitch souffre certes de bouffées délirantes et de paranoïa. Mais ceci n'invalide pas sa colère contre la France de l'Occupation. *La Place de l'étoile* nous introduit en effet dans un monde gangrené par l'antisémitisme, un univers de cauchemar où les notions de normalité et de convenances n'ont plus cours : ce qui paraîtrait incongru en d'autres circonstances y semble naturel.

Inconvenance des comportements

Après *La Place de l'étoile*, la violence du ton disparaît peu à peu de l'œuvre de P. Modiano, mais la réalité décrite continue de choquer par son inconvenance : dans tous les romans, on rencontre des individus au comportement scandaleux ou choquant, le plus récurrent étant celui des parents qui vont jusqu'à oublier leurs enfants dans des gares, comme des paquets laissés à la consigne (Modiano, 2005 : 47), ou au bord d'une pelouse (Modiano, 1990 : 79). Leur conduite déplacée, rapportée sans aucune explication, se traduit par exemple par la formule de salutation que Mathilde adresse quotidiennement à Patoche enfant, dans *Remise de peine* : « Bonjour, imbécile heureux » (Modiano, 1988 : 17). De même, dans *Les Boulevards de ceinture*, les mots « Je suis votre papa » » (Modiano, 1972 : 78), dénotent l'embarras d'un père qui doit se présenter à son fils, comme à un étranger.

Quand les enfants ne sont pas totalement abandonnés, leurs parents les négligent. C'est ce que révèle Mme Karvé, la mère de Michel par ces quelques mots qui n'appellent pas de commentaire : « Nous sortons ce soir, Michel (...) Je t'ai laissé une tranche de jambon dans le frigidaire (...) ça suffira » ? (Modiano, 1982 : 34 ; voir aussi Modiano, 2001 : 121).



Cet exemple le montre, entre les premiers romans de P. Modiano et les suivants, la manière dont le scandale est appréhendé a changé : l'humour noir et dévastateur est peu à peu abandonné, à quelques exceptions près. On rencontre parfois des scènes burlesques, comme celle de *Villa triste* où, excédé par le rôle d'homme distingué qu'Yvonne l'incite à jouer devant son oncle, Victor Chmara fait tomber son monocle dans les petits pois (Modiano, 1975 : 145). Mais la plupart du temps, au lieu d'attirer ouvertement l'attention sur l'indécence ou la bêtise des comportements pour les fustiger, comme dans ses premiers livres, P. Modiano semble au contraire mettre une sourdine à la dénonciation, et la dérision qu'il distille par petites touches à peine marquées peut passer inaperçue. L'incongruité de certaines formules réside justement dans leur discrétion, sans commune mesure avec ce qu'elles dénoncent. C'est le cas pour la mention de la « tranche de jambon », qui, comme les autres exemples d'incongruités cités, épingle un comportement choquant en quelques mots anodins, sans insistance.

Une réalité déconcertante

Dans l'œuvre de Modiano, nombre d'événements, d'attitudes demeurent inexplicables.

C'est souvent l'aspect saugrenu d'une scène ou d'une réplique qui requiert malgré lui l'attention de celui qui en est témoin. Dans *Vestiaire de l'enfance*, Jimmy Sarano se souvient avoir entendu cette phrase, prononcée par une femme accablant de reproches un homme qui se tait : « Tu prends mon cul pour un bal masqué »? Ces mots qu'il avait enregistrés à son insu resteront pour toujours gravés dans son esprit, et des années plus tard, pour lui, ils « gardent [...leur] mystère » (Modiano, 1989 : 63).

Comme Jimmy Sarano, les enfants surprennent parfois des conversations dont le sens leur échappe et dont ils ne retiennent que des bribes. C'est sans doute ce qui conduit Michel Karvé, dans *De si braves garçons*, à attribuer ingénument à ses parents, en remplissant un



questionnaire, cette profession loufoque : « trafic d'influences » (Modiano, 1982 : 33).

De même, dans *Remise de peine*, Patoche entend des propos d'adultes, qui, bien sûr, ne lui sont pas destinés, et il est ensuite hanté par ces messages étranges : « Annie a pleuré toute la nuit au Carroll's », « Andrée fréquentait la bande de la rue Lauriston » (Modiano, 1988 : 30, 87). Ces phrases incompréhensibles deviennent pour lui des énigmes, leur caractère sibyllin les assimile à des messages codés chargés de secret.

La difficulté qu'éprouvent les personnages à appréhender la réalité tient aussi à son instabilité. Le monde et les individus changent et évoluent, et une personne ordinaire peut aussi bien se transformer en héros qu'en « gestapiste » : « Tel notaire de la place Monceau, vous le surprenez à Pigalle en perruque blonde et robe de satin. J'ai vu des êtres insignifiants se transformer d'un instant à l'autre en créatures de cauchemar ou héros de tragédie » (Modiano, 1972 : 152).

Dans un univers qui n'offre aucun repère stable, en particulier aux enfants, seuls les chiens semblent parés de solides qualités. Si des chiens appelés Paul ou Jacques (Modiano, 2005 : 108) et dotés d'une sensibilité humaine peuvent paraître incongrus dans le monde habituel, en revanche, ils ne sont pas déplacés dans l'univers de P. Modiano, où, comme les enfants, ils vivent invariablement le manque d'amour et la solitude, en supportant patiemment des adultes au comportement infantile.

Le monde déconcerte aussi parce qu'il est soumis à la contingence. Les accidents, les événements fortuits (par exemple, dans le film *Lacombe Lucien*, la crevaison qui conduira le personnage éponyme à collaborer avec les Allemands), les disparitions, les rencontres donnent l'impression que ce qui arrive aurait tout aussi bien pu ne pas arriver ou se passer autrement.



Le fonctionnement aléatoire de la mémoire offre un exemple de cette contingence : non seulement, comme on l'a vu avec le souvenir mystérieux de Jimmy Sarano, elle enregistre parfois des détails insignifiants, au double sens du terme, c'est-à-dire qui n'ont ni sens ni importance, mais elle les fait aussi resurgir quand on s'y attend le moins. C'est ainsi qu'une question banale, entendue par hasard, « Vous n'avez pas oublié les recharges? » (Modiano, 2002 : 48), dont il n'avait pas compris le sens faute de connaissance du contexte, et qui, pour cette raison, lui avait paru mystérieuse, revient ensuite à l'esprit du narrateur d'*Accident nocturne* de manière inopinée et totalement incongrue.

Impropiété du langage

Enfin, l'incongruité se manifeste dans le langage. De manière récurrente, les personnages de P. Modiano remarquent l'impropiété des mots dont ils disposent. Comble d'ironie, pour dire le désir de changement de Louki, c'est une expression usée, figée, devenue un cliché, qui vient à l'esprit de l'un de ses admirateurs : « elle voulait faire ce qu'on appelle dans les romans : PEAU NEUVE » (Modiano, 2007 : 24). Dans *La petite Bijou*, c'est un souvenir inconscient, une citation de *Macbeth*, « le lait de la tendresse humaine », c'est-à-dire les mots les moins propres à évoquer ses relations avec sa mère, qui s'imposent à la Petite Bijou quand elle pense à ces relations. D'où, sans doute, cette formule embarrassée : « les circonstances avaient fait qu'entre nous il n'y avait pas eu ce qu'on appelle le lait de la tendresse humaine » (Modiano, 2001 : 20). Les simples mots « ce qu'on appelle », récurrents dans les romans de P. Modiano, disent l'inaptitude d'un langage lourdement connoté à rendre compte d'une réalité singulière.

Si, comme dans ces deux exemples emblématiques, la signification et les connotations des mots interpellent les personnages, à l'inverse, c'est parfois leur absence de sens qui retient leur attention. Les mots se réduisent alors à d'étranges sonorités. Ainsi, quand l'étudiant à l'École des Mines de *Dans le café de la jeunesse perdue* remet en question ses études, les termes « ÉCOLE SUPÉRIEURE DES MINES » (Modiano, 2007 : 31) se



mettent à résonner de manière insolite à ses oreilles, comme s'ils ne lui évoquaient plus rien ou comme s'ils se paraient de mystère. On peut donc retenir que le langage participe de la confusion qui habite les personnages de P. Modiano, puisque les mots s'avèrent inadéquats, soit parce qu'ils ont trop de sens, soit au contraire parce qu'ils en manquent.

En résumé, l'univers dans lequel évoluent les personnages de P. Modiano est indécemment, surprenant, instable, contingent, incompréhensible, et il ne peut que déstabiliser des êtres dont les perceptions se révèlent lacunaires, encombrées de souvenirs, soumises aux aléas de la mémoire et aux représentations imposées par le langage. Les formulations fantaisistes qui émaillent les romans de P. Modiano sont donc en parfaite adéquation avec l'étrangeté du monde qu'ils évoquent.

Écrire, déchiffrer : des tâches de Sisyphe

Les formulations fantaisistes de P. Modiano sont aussi congruentes avec l'expérience de l'absurde. En effet, l'existence humaine apparaît chez P. Modiano comme privée de sens. Hutte le répète dans *Rue des boutiques obscures*, « nous sommes tous des 'hommes des plages' » (Modiano, 1978 : 72), et les vies humaines laissent aussi peu de traces que des pas sur le sable.

En témoignent les rares indices dont disposent les enquêteurs de P. Modiano pour reconstituer une vie : quelques objets dérisoires retrouvés par hasard, des photos, des adresses et des numéros de téléphone sur un agenda. Ces éléments hétéroclites n'ont à première vue aucun sens ni aucun lien entre eux. C'est justement ce à quoi les protagonistes de P. Modiano ne cessent de faire allusion : ils mentionnent souvent le fil fragile et artificiel qu'ils tissent pour unir les épisodes d'une vie et leur attribuer un « sens ». Ce faisant, ils dévoilent et même exhibent le fait que toutes les histoires de vie, y compris la leur, sont « cousues de fil blanc » :



Il arrive aussi qu'un soir, à cause du regard attentif de quelqu'un, on éprouve le besoin de lui 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 vie (Modiano, 1990 : 117-18).

Comment mieux dire que « le cours d'une vie », le sens d'une vie, tient littéralement à un fil, celui du téléphone par exemple, à une rencontre, à un regard, ou au fil d'un récit ? C'est le cas pour la vie de Louki, de la petite Bijou et des autres personnages des romans de P. Modiano. La métaphore du fil ou du lien, utilisée pour évoquer le sens d'une vie, rend compte du tissage patient, digne de Sisyphe, auquel se livrent l'écrivain désireux de reconstituer des vies passées et les personnages de P. Modiano qui manifestent des velléités d'écriture, comme le protagoniste de *Du plus loin de l'oubli* :

Tout se limitait donc pour moi, en ce moment, à une vingtaine de noms et d'adresses disparates dont je n'étais que le seul lien? Et pourquoi ceux-là plutôt que d'autres ? (...) Si je le décidais, je quittais cette table et tout se déliait, tout disparaissait dans le néant. Il ne resterait plus qu'une valise de fer-blanc et quelques bouts de papier où étaient griffonnés des noms et des lieux qui n'auraient plus aucun sens pour personne (Modiano, 1996:80)

Ces lignes soulignent la contingence et la fragilité des liens tissés par le récit, liens si ténus qu'il suffit d'un moment d'impatience pour que, tel Orphée, l'auteur du récit mette fin à son entreprise et y renonce. Ce personnage d'écrivain semble tiraillé entre son désir de donner du sens à sa vie et à la vie de ses personnages (qui sont inexorablement liées) et sa conscience aiguë du caractère absurde de cette tâche. Il oscille donc entre ces deux pôles, dont l'un le tire vers le sens et vers l'achèvement du récit d'une vie, l'autre vers le non-sens et vers le néant.

Sens et non-sens

Certaines des formulations loufoques dont P. Modiano a le secret et qui laissent le lecteur perplexe traduisent bien cette tension entre sens et non-sens. Drôles, contradictoires, elles minent ce qu'elles prétendent dire, comme cette esquisse d'autoportrait subvertie par les évidences, les banalités et les précisions incongrues : « Moi, j'étais un type assez banal qui avais le goût du bonheur et des jardins à la française. Souvent des idées noires me traversaient, mais bien contre mon gré. » (Modiano, 2002 : 86)

Parfois, ces formulations adoptent la brièveté d'une maxime et en affectent le ton sérieux pour se terminer sur une pirouette : « Le pathétique, moi, je le trouve dans les chaussures. » (Modiano, 1969 : 25)

Ces mots de *La Ronde de nuit* reflètent les préoccupations d'un personnage qui marche beaucoup, comme c'est souvent le cas chez P. Modiano, et, qui, toujours prêt à fuir, se tient sur le qui-vive et focalise son attention sur ses chaussures, dont la qualité et l'état revêtent à ses yeux une signification et une extrême importance. Cette remarque en apparence saugrenue est donc néanmoins, en l'occurrence, tout à fait sensée.

Très sensible dans tous les dialogues et plus généralement dans les conversations rapportées, la banalité de propos convenus frise souvent le non-sens :

Le fils du pharmacien était l'un de mes camarades de classe, et une nuit, son père s'est tué en se pendant à une corde qu'il avait attachée à la galerie. Il paraît que les gens se pendent en été. Les autres saisons, ils préfèrent se tuer en se noyant dans les rivières. C'était le maire du village qui l'avait dit au marchand de journaux (Modiano, 1988 : 14)

Ici, la parataxe gomme toute hiérarchie entre le suicide et les échos qu'il suscite ; elle souligne l'inconvenance et l'ineptie des commentaires au regard de la mort. Ces phrases constatent l'inexorable besoin humain de se

détourner de la mort, de donner du sens à ce qui en manque, et l'absurdité à laquelle est vouée cette entreprise.

Ce passage est aussi emblématique de l'indéfectible empathie des protagonistes des romans de P. Modiano, à qui rien de ce qui est humain ne semble étranger : si étonnantes soient-elles, ils n'essaient pas d'expliquer les attitudes singulières, bizarres, incompréhensibles ou contradictoires de leurs semblables. Ils se contentent de les noter, sans insistance aucune, comme en passant.

Un passage de *Du plus loin de l'oubli* semble faire exception à l'absence d'explication qui caractérise l'écriture de P. Modiano, puisque le personnage tente de justifier un phénomène insolite. Pourquoi tant de gens viennent-ils se perdre près de la gare Saint Lazare ? se demande le jeune ami de Jacqueline. Sa réponse est qu'ils se sont simplement laissé glisser dans les rues qui descendent en pente vers la gare, zone la plus basse de Paris (Modiano, 1996 :78). Avec cette explication loufoque, il discrédite sa tentative de donner sens au monde et il renvoie dos-à-dos absence et excès d'explication. Là encore, en plaçant sur le même plan un fait et des justifications saugrenues, P. Modiano met en évidence le manque de sens de la réalité pour la donner à voir telle qu'il est, dans son aspect irréductible.

Ainsi les passages farfelus dont P. Modiano parsème ses romans ne font qu'accentuer les effets de son style, qui, notamment avec la parataxe, bannit les explications et juxtapose les notations plutôt que de les hiérarchiser. On peut dire qu'avec les éléments incongrus, P. Modiano exacerbe et met en évidence une pratique qui consiste à défaire et à mettre en question les liens et le sens tissés par le récit et par le langage. Comme l'écrit C. Rosset, ce qui ne veut rien dire ne cesse de se parer de la promesse d'un sens (Rosset, 1997 : 29-40), et c'est exactement cette expérience constante de la recherche d'un sens que vivent les personnages de P. Modiano, la promesse de sens étant toujours déçue.

Promesse de sens

Les bizarreries que le lecteur de P. Modiano relève dans ses romans peuvent le conduire sur le même chemin déceptif que celui des personnages d'enquêteurs : quand il découvre les manies ou le comportement étonnant de certains personnages, le lecteur s'attend à y trouver des explications. Dans *Villa triste* Meinthe crie : « Je suis la reine Astrid, la REINE DES BELGES » (Modiano, 1975:20) ; dans *Chien de printemps* et dans *Vestiaire de l'enfance*, le père semble soudain pris d'une envie irrépressible de se peser » (Modiano, 1993 : 96 ; 1989 :115). Dans *Des inconnues*, Lucien, le père de la deuxième inconnue, serre la main de ses interlocuteurs en leur demandant : « toujours cinq doigts ? » (Modiano, 1999 : 79, 112). Quant à Jansen, dans *Chien de printemps*, il ne cesse de photographier ses chaussures (Modiano, 1993 : 99). Ces idiosyncrasies demeurant inexplicables, le lecteur, perplexe, se demande si des éléments d'explication ont échappé à son attention.

Certains titres de romans de P. Modiano éveillent la curiosité, comme l'expression « chien de printemps » qui s'éclaire inopinément quand on apprend, à un moment où on a oublié sa curiosité initiale, que Jansen emploie ces mots comme une sorte de variante de « chienne de vie ». Cette « explication » qu'il n'attendait plus peut générer chez le lecteur de nouvelles interrogations, par exemple sur l'étrangeté de cette expression figée ; elle peut aussi le confronter à son inconséquence, s'il avait bel et bien totalement oublié ses propres interrogations sur le titre du roman, ou encore l'amener à douter de son attention, à s'interroger sur l'importance d'éléments du texte qui lui ont paru à la première lecture insignifiants.

L'important et l'insignifiant

La hiérarchie entre l'important et l'insignifiant et la notion de détail font justement l'objet d'une constante mise en question dans l'œuvre de P. Modiano.



Il suffit de rappeler les allusions abondantes à des objets apparemment anodins, comme les chaussures ; de plus, l'importance des détails est explicitement et ironiquement rappelée à plusieurs reprises (Modiano, 2005 : 54). Enfin, la répétition de ces détails et la reprise de la plupart des mêmes formules étranges, dans un même roman et d'un roman à l'autre, mettent en question leur caractère insignifiant.

Dans *La place de l'étoile*, les descriptions répétées de l'accoutrement du père parodient les caricatures antisémites qui, comme toutes les caricatures, accusent le trait pour gonfler la signification : « Rue Sainte Catherine, les gens se retournaient sur notre passage. Sans doute à cause du complet mauve de mon père, de sa chemise vert Kentucky, et de ses éternelles chaussures à guêtres d'astrakan » (Modiano, 1868 :68). Les « guêtres en astrakan », allusion à la judéité du père, parodient l'excès de signification dont les détails sont chargés dans les caricatures, tout en rappelant la sinistre importance que peuvent revêtir de tels détails.

Certaines incongruités dispersées dans l'œuvre de P. Modiano interrogent donc la notion même de détail. On peut aller plus loin et suggérer que, comme des emblèmes, qui surreprésentent un motif, les détails et formulations incongrus attirent l'attention sur le rapport inextricable entre l'important et l'insignifiant.

En conclusion, on retiendra que, comme les objets dérisoires qui peuvent pourtant symboliser toute une vie, les phrases ou formules étranges semées par P. Modiano dans ses romans apparaissent souvent comme des éléments insignifiants et si discrets qu'ils passent inaperçus. Mais ces formulations bizarres ont leur importance, notamment parce qu'elles introduisent une dose non négligeable de fantaisie et d'humour dans des récits trop souvent lus comme exclusivement empreints de tristesse et de mélancolie : en effet, si elles exacerbent la tristesse de vies privées de sens, dans le même mouvement, elles la mettent à distance.



Bibliographie

Jourde, Pierre (1999). *Empailler le toréador ; L'incongru dans la littérature de Charles Nodier à Eric Chevillard*. Paris : José Corti.

Modiano, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1969). *La ronde de nuit*. Paris: Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1972). *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1975). *Villa triste*, Paris : Gallimard, « coll.Folio ».

Modiano, Patrick (1978). *Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1982). *De si braves garçons*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1988). *Remise de peine*. Paris : Seuil, « coll. Points »

Modiano, Patrick (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1990). *Voyage de nocces*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1993). *Chien de printemps*, Paris : Seuil, « coll. Points »

Modiano, Patrick (1996). *Du plus loin de l'oubli*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (1999). *Des inconnues*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (2001). *La petite Bijou*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (2002). *Accident nocturne*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (2005). *Un pedigree*. Paris : Gallimard, « coll. Folio ».

Modiano, Patrick (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.

Rosset, Clément (1997). *Le réel : Traité de l'idiotie*. Paris : Minuit



Revisitation du déplacement à partir de Patrick Modiano¹

Fátima OUTEIRINHO

Université de Porto - ILC

outeirinho@letras.up.pt

L'attribution du Prix Nobel de la Littérature 2014 à Patrick Modiano a entraîné la parution, dans les médias, de textes-synthèse sur le parcours créateur de l'écrivain français et sur sa poétique, occasion donnée au lecteur contemporain de prendre ou reprendre contact avec une écriture qui se dérobe, se redit et se met sans cesse à l'épreuve ; la vocation du romancier étant, pour reprendre les mots du discours de Stockholm de Modiano, « (...) devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan. » (Modiano, 2014a)

Rappelons juste deux témoignages de ce discours-guide pour un lecteur plus distrait ou moins connaisseur de Modiano, aux lendemains de ce prix prestigieux. Au Portugal, Maria Eduarda Keating publie dans le périodique littéraire portugais *Jornal de Letras* un article identifiant les traits majeurs de l'écriture modianesque, souvent mis en exergue par la critique académique : une écriture traversée par l'ambigüité, voire recherche identitaire, la culpabilité, la fragilité de la mémoire² ; une écriture donnant à voir un individu aux prises avec l'Histoire et son histoire et une perspective personnelle et interrogative de l'Occupation allemande en France ; une œuvre qui se présente en tant que nouvelle façon d'exercer le devoir de mémoire ; une cartographie d'un espace parisien (Keating, 2014 : 6). Bruno Blanckeman, lui, signe dans le *Huffington Post* un texte où il souligne, chez

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique UID/ELT/00500/2013.

² Cet article a été aussi occasion de rappeler les ouvrages traduits en portugais : *Na rua das lojas obscuras*, *A ronda nocturna*, *Domingos de Agosto*, *Um circo que passa*, *No café da juventude perdida* et *O Horizonte*. La plupart de ces ouvrages ont été réédités à la suite de l'attribution du Nobel.



Modiano, « l'art de raconter des histoires au souci de questionner l'Histoire », la tessiture autofictionnelle ou la centralité de la mémoire, du souvenir, qui fait que « Dans ses romans, les souvenirs sont toujours les signes d'une énigme qui renvoie la personnalité à ses propres incertitudes. L'œuvre s'écrit comme une ronde inquiète. » (Blanckeman, 2014)

De même, les études sur Modiano, et notamment celles qui ont été menées au Portugal, se penchent, et sur une écriture du moi, dans sa variation d'autofiction³, et que différents récits revisitent tout au long de son parcours de création – *Livret de Famille* ou *Pedigree* témoignent de ce procédé –, et sur un itinéraire d'écriture où la mémoire aux prises avec une histoire personnelle et collective est source d'une quête et d'une enquête identitaire. En effet, chez Modiano, ce questionnement autour de blessures individuelles et collectives n'est pas tout simplement une revisitation questionneuse de l'Histoire, son œuvre étant traversée de désarroi et inquiétude comme le soulignent Dominique Viart et Bruno Vercier (2005 :154)⁴.

L'auteur lui-même, dans son discours prononcé à l'Académie de Suède, occasion aussi de bilans, tisse plusieurs réflexions qui nous importent très particulièrement pour ce qui est notre propos et ce au sujet du rôle du créateur littéraire :

J'ai toujours cru que le poète et le romancier donnaient du mystère aux êtres qui semblent submergés par la vie quotidienne, aux choses en apparence banales, – et cela à force de les observer avec une attention soutenue et de façon presque hypnotique. Sous leur regard, la vie courante finit par s'envelopper de mystère et par prendre une sorte de phosphorescence qu'elle n'avait pas à première vue mais qui était cachée

³ V. *Autofiction et espaces pour mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano*, thèse de master en Langue et Littérature Françaises, Université du Minho, 2000, de Maria Manuela Alves de Abreu ou *Extranéité, quête et échec : la fragilité dans l'œuvre de Patrick Modiano*, thèse de master en Littérature Française, faculté des Lettres de Coimbra, 2008, de Michèle Lourenço Felgueiras da Mota Nogueira. V. « Variations autobiographiques » et « Mémoire et 'enquête' : la Seconde Guerre mondiale » (Viart & Vercier, 2005).

⁴ V. « Variations autobiographiques » et « Mémoire et 'enquête' : la Seconde Guerre mondiale » (Viart & Vercier, 2005).



en profondeur. C'est le rôle du poète et du romancier, et du peintre aussi, de dévoiler ce mystère et cette phosphorescence qui se trouvent au fond de chaque personne. (...)

Et je ne serais pas loin de croire que dans le meilleur des cas le romancier est une sorte de voyant et même de visionnaire. Et aussi un sismographe, prêt à enregistrer les mouvements les plus imperceptibles. (Modiano,2014a)

Si la mémoire surgit comme pièce-maîtresse de l'écriture de Modiano, le déplacement est également pierre angulaire de ses récits. En effet, toute son écriture est ancrée sur un sujet déambulatoire aux prises avec la mémoire, presque toujours en espace urbain, ces mouvements d'errance ayant peut-être comme but le repérage, notation ou l'enregistrement de cette « phosphorescence », de ces « mouvements les plus imperceptibles ». Et Patrick Modiano de pointer une clé de lecture quand il affirme :

Les thèmes de la disparition, de l'identité, du temps qui passe sont étroitement liés à la topographie des grandes villes. Voilà pourquoi, depuis le XIX^e siècle, elles ont été souvent le domaine des romanciers et quelques-uns des plus grands d'entre eux sont associés à une ville : Balzac et Paris, Dickens et Londres, Dostoïevski et Saint-Pétersbourg, Tokyo et Nagaï Kafû, Stockholm et Hjalmar Söderberg.

J'appartiens à une génération qui a subi l'influence de ces romanciers et qui a voulu, à son tour, explorer ce que Baudelaire appelait « *les plis sinueux des grandes capitales* ». (*ibidem*)

Et encore, il spécifie :

Et souvent la même rue est liée pour vous à des souvenirs successifs, si bien que grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives, comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste. Et aussi la vie des autres, de ces milliers et milliers d'inconnus, croisés dans les rues ou dans les couloirs du métro aux heures de pointe. (*ibidem*)



De fait, son écriture, souvent ancrée sur l'exploration du déplacement, illustre le récit de soi, « (...) [qui] intervenant en amont de l'existence, donne l'impression d'en anticiper le cours, de l'influer, d'affirmer à la fois l'irréductibilité de la personne au travers d'une écriture auto-observatrice et l'indécision de la personnalité, dans ses turbulences inconscientes. » (Blanckeman, 2000 :20-21)

Face à ces constantes modianesques rappelées ci-dessus, je me propose, moi que ne suis pas spécialiste de Modiano, dans ces quelques bribes de lecture, de revisiter des déclinaisons du déplacement inscrites textuellement sous forme de promenade, flânerie ou dérive, pour mieux approcher l'œuvre du dernier Nobel français, ayant comme objet d'approche *Dans le café de la jeunesse perdue*, roman paru en 2007.

Si le déplacement peut être défini, en toute simplicité, comme « action de se déplacer, aller d'un lieu à un autre », la pratique de la marche survient alors comme procédé qui illustre à perfection ce mouvement et ce passage. Or, la marche et le déplacement qu'elle implique, avec l'inscription du corps dans l'espace, est, également comme la parole et l'écriture, possibilité de constitution de soi et ce n'est donc pas un hasard la convergence au sein de la littérature, et ce dans le fil du temps, d'expériences multiples qui agrègent la déambulation, la prise de la mémoire sur soi et sur l'autre et son enregistrement, car l'errance est occasion de questionnement de l'espace, de l'identité et de la mémoire elle-même. Aussi se fait-il que toute une pratique littéraire axée sur la marche et sur la déambulation qui en résulte, même si liée à des choix esthétiques variés ou à des mutations sociales et urbanistiques diverses, fait son chemin et trouve ses amateurs. Sous des désignations telles que promenade, flânerie, errance ou dérive plusieurs sont les ouvrages érigés sur ces déplacements. Souvenons-nous de *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, les « Tableaux parisiens », dans *Les fleurs du mal*, *Nadja* ou *Le piéton de Paris*.



En ce qui nous concerne, il importe peut-être d'tracer, tout brièvement, un petit abrégé de l'historique de la pratique de l'errance urbaine : la flânerie et l'avènement de la figure du flâneur qui accompagnent les changements urbanistes subis par les grandes villes et notamment le Paris du XIX^e siècle ; les errances entreprises dans le cadre des avant-gardes des premières décennies du XX^e siècle ; ou les dérives des années 50 et 60. Et quant aux conséquences qui en découlent pour le labeur littéraire, comment ne pas signaler la quête et l'enquête face à l'espace urbain, l'expérience physique et psychologique de la déambulation dans cet espace ou une ville lieu des hasards et des rencontres ? En partage, le témoignage d'une errance extérieure et une errance intérieure bien qu'à degrés divers, l'exploration du potentiel poétique de l'espace urbain ou la visibilité d'un sujet – ou de sujets – déambulant.

Pour ce qui est du sujet flâneur, soulignons juste que si le regard du flâneur semble surtout donner à voir l'espace, il est aussi sujet véhiculaire de l'autre :

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. (...) On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. (Baudelaire, 1863)

Ni promenade, ni flânerie, la dérive –considérée ici dans le rapport à la pensée urbaniste du situationnisme –, est, elle aussi, une déclinaison du



déplacement. En effet, parmi les procédés situationnistes les plus connus figurent la « dérive » et le « détournement ». La dérive en tant qu'expérience directe de l'espace surgit comme dispositif d'une culture participative en milieu urbain et, comme Yves Bonard et Vincent Capt l'affirment,

Dériver en ville n'est donc pas une pratique *neutre* pour les situationnistes. Elle constitue d'une part un outil pour mieux connaître des morceaux de ville et y expérimenter des émotions. D'autre part, elle est au cœur d'une critique de la société urbaine et de son ancrage spatial, et constitue à ce titre le fondement d'un projet subversif. (2009)

Selon Guy Debord, dans « Théorie de la dérive »,

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. (Debord, 1956)

Et *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano, ne frôle-t-on pas ces propositions ? Déjà en évoquant Guy Debord dans une épigraphe liminaire ou, par exemple, dans un passage qui intègre les toutes premières pages du roman :

J'ai toujours cru que certains endroits sont des aimants et que vous êtes attiré vers eux si vous marchez dans leurs parages. Et cela de manière imperceptible, sans même vous en douter. (...) Il me semble que le Condé, par son emplacement, avait ce pouvoir magnétique et que si l'on faisait un calcul de probabilités le résultat l'aurait confirmé : dans un périmètre assez étendu, il était inévitable de dériver vers lui. (Modiano, 2014b : 899)

Chez Modiano, et contrairement aux procédés situationnistes, pour ce qui est du déplacement et de la dérive en ville, il n'est ni question de projet politique lié à une critique radical de l'urbanisme contemporain, ni donc



d'adoption des buts des situationnistes. En fait, l'écriture de Patrick Modiano s'inscrit dans une littérature et de l'errance – et de l'errance en espace parisien –, et dans une histoire littéraire de Paris aux figurations déjà considérables. Le déplacement y inscrit n'est plus la flânerie qui approche, saisit et représente l'espace urbain, mais une déambulation du personnage aux prises avec la mémoire et soi-même, l'espace urbain étant possibilité et/ou condition de saisissement du moi.

Illustrant bien ces dynamiques, dans l'ensemble de l'œuvre de Patrick Modiano, prenons le récit polyphonique *Dans le café de la jeunesse perdue*. Érigé sur quatre voix narratives, celle de l'étudiant de l'École Supérieure des Mines, celle du détective Caisley, celle de Louki et celle de Roland, voix qui, tour à tour, prennent le rôle d'un narrateur de première personne, autour de la vie d'une jeune femme, Jacqueline aussi identifié par son petit nom, Louki, le roman nous transporte aux années soixante, en espace parisien, dans une ambiance de mystère, nous amenant dans un café, le Condé, où se retrouve un pêle-mêle de figures connues comme Adamov ou Maurice Raphaël, mais aussi des personnages plutôt anonymes, toutes des figures bohèmes comme le remarque le narrateur : « Personne qui mène une vie vagabonde, sans règles ni souci du lendemain. Voilà une définition qui s'appliquait bien à celles et à ceux qui fréquentaient le Condé. » (Modiano, 2014b : 897)

On peut élire plusieurs approches de *Dans le café de la jeunesse perdue* afin de bien identifier plusieurs couches de signification, et ce à partir d'une cartographie précise de la topographie parisienne. En effet et tel que le souligne Manet Van Montfrans, on pourrait y voir des rémanences d'un temps de l'Occupation avec l'opposition Rive Droite et Rive Gauche – quelques fois à la porosité de frontières –, où le déploiement d'un réseau intertextuel et d'héritage culturel convoquant ouvrages et auteurs aux appartenances temporelles, esthétiques, génériques diverses, pourtant liés à un espace urbain parisien (Montfrans, 2008 : 5). Manet Van Montfrans, elle-même, en n'oubliant pas une référence aux apports des situationnistes dans son étude « Dante chez Modiano : une divine comédie à Paris »,



explore tout particulièrement les rapports intertextuels avec l'ouvrage de Dante, et ce à partir de l'identification des relations du roman de Modiano avec le film de Guy Debord de 1978, *In girum imus nocte et consumimur igni*. Modiano aurait « repris les thèmes et les renvois intertextuels du film de Debord pour en faire des éléments constitutifs d'une histoire où les lecteurs familiers de son œuvre ne tarderont pas à reconnaître ses époques, ses lieux et ses personnages préférés. » (Montfrans, 2008 :3)

Pour ma part, je ne veux que souligner, à partir de ce roman, l'importance des mouvements de déplacement chez Modiano. *Dans le café de la jeunesse perdue* la dérive ne sert pas une réflexion sur l'espace urbain ou l'urbanisme, mais elle sert la possibilité de manifestation de la mémoire et la découverte, ou du moins la quête, d'un sens pour la vie. Ancrée sur une pensée psychogéographique, on mise sur la prégnance de la dérive tel que le propose Guy Debord : « (...) du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisées. »⁵ Non par hasard, l'un des membres du groupe du Condé, Bowling, note dans un cahier tous les départs et arrivés des clients des cafés de Paris car il est hanté par les points fixes :

Dans ce lot ininterrompu de femmes, d'hommes, d'enfants, de chiens, qui passent et qui finissent par se perdre au long des rues, on aimerait retenir un visage de temps en temps. Oui, selon Bowling, il fallait au milieu du maelström des grandes villes trouver quelques points fixes. (Modiano, 2014b : 900)

Et le détective Caisley, quant à lui, trouvait essentiel « [de] déterminer avec le plus d'exactitude possible les itinéraires que suivent les gens, pour mieux les comprendre. » (*idem* : 912), la psychogéographie permettant ainsi de saisir les effets de l'ambiance géographique sur les émotions et les comportements des individus. Et justement Manet Van Montfrans observe que

⁵ V. http://www.larevuedesressources.org/IMG/_article_PDF/article_38.pdf.



La topographie parisienne constitue la trame, le fond même de l'univers romanesque de Modiano. Dans les histoires qu'il construit sur cette trame, les lieux, évoqués par leur seul nom, ne sont pas présentés sur le mode d'endroits à décrire, mais comme des sources d'où le sens peut naître. (Van Montfrans, 2008 : 17)

De l'expérience physique par le biais de la marche dans l'espace urbain une épaisseur sémiologique de la ville semble émerger, et la littérature se fait véhicule de cette marche esthétique et dispositif critique, la psychogéographie exigeant de nouvelles formes de cartographie et de représentation des états de conscience (Bassett, 2004). L'expérience directe et physique de l'espace, expérience subjective et marquée par une temporalité dédoublée, mouvement de va-et-vient entre présent et passé – ce dernier profondément marqué par des flexions verbales au passé et des tournures discursives renvoyant à un temps révolu –, cette expérience est élément déclencheur d'une possible cartographie du sujet, une cartographie individuelle qui le ferait être.

Dans un récit aux résonances du polar, c'est au détective Caisley d'observer que

Dans cette vie qui vous apparaît quelques fois comme un terrain vague sans poteau indicateur, au milieu de toutes les lignes de fuite et les horizons perdus, on aimerait trouver des points de repère, dresser une sorte de cadastre pour n'avoir plus l'impression de naviguer au hasard. (Modiano, 2014b : 919)

Et c'est pourquoi Louki et Roland marchent ; et c'est pourquoi ils n'ont qu'un seul but de voyage : « c'était d'aller au CŒUR DE L'ÉTÉ, là où le temps s'arrête et où les aiguilles de l'horloge marquent pour toujours la mêmes heure : midi. » (*idem* : 966) Tel un parcours d'une eschatologie laïque, Louki marche, car c'est à marcher ou à crever (*idem* : 945), ses pas l'entraînant vers le haut (*idem* : 947), « impatiente d'arriver au bout, là où il n'y avait plus que le bleu du ciel et le vide. » (*idem* : 948)



Bibliographie

BASSETT, Kheith (2004). Walking as an aesthetic practice and a critical tool : some psychogeographic experiments. *Journal of geography in higher education* 28 (3), 397-410.

BAUDELAIRE, Charles de [1863]. « Le peintre de la vie moderne », http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf.

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno (2014). « Modiano et le rapport troublé à la vie », http://www.huffingtonpost.fr/bruno-blanckeman/livres-modiano-critiques-particularites_b_5972432.html.

BONARD, Yves & Capt, Vincent. « Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ? », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2 | 2009, Online since 24 October 2009, connection on 11 March 2015. URL : <http://articulo.revues.org/1111> ; DOI : 10.4000/articulo.1111.

DEBORD, Guy (1956,1958). « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues* n° 9, décembre et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre. http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive_038.html

KEATING, Maria Eduarda (2014). "Patrick Modiano ou a arqueologia da memória". *Jornal de Letras*, 15-28 Outubro, p. 6.

MODIANO, Patrick (2014a). Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano, http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html#xZhFzef4ygk7i7RW.99.

MODIANO, Patrick (2014b). *Dans le café de la jeunesse perdue*. In *Romans*. Paris : Gallimard, Coll. Quarto.

VAN MONTFRANS, Manet (2008). « Dante chez Modiano : une divine comédie à Paris ». *RELIEF* 2 (1), mars, <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.127/>.



VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.



« Marcel Proust de notre temps »

Le temps, l'espace et la mémoire chez Patrick Modiano

Anikó RADVANSZKY

Université Catholique Péter Pázmány

Institut d'Études Littéraires Egyetem u. 1.H – 2087 Piliscsaba Hongrie

radvanszky@gmail.com

*Le génie de Proust, c'est d'arriver à
retrouver le passé, alors que moi, je n'arrive qu'à
retrouver des traces.*

(Modiano, 2003: 151)

« Le grand, l'inévitable sujet romanesque, c'est toujours, de toute manière, le temps. Voir Tolstoï, Proust et tous les autres phares. De toutes les formes d'écriture, la forme romanesque est la plus habilitée à donner l'odeur du temps » (Modiano, 1975: 3), – disait notamment Patrick Modiano dans une interview. Cette idée ne fait que confirmer ce que doivent penser les lecteurs assidus en lisant les romans de cet écrivain, à savoir que l'un des principaux défis qu'il relève, c'est *le temps*, plus exactement la recherche des temps révolus, l'élaboration de la poétique et de l'éthos du temps perdu, la représentation de la question de l'identité.

Nous évoquons l'œuvre romanesque d'un écrivain contemporain qui, à travers sa thématique, son penchant pour l'analyse de traumatismes historiques non suffisamment « élaborés » et grâce à une forme de narration apparemment traditionnelle mais efficace, s'adresse à un public très vaste. En outre, on peut dire que les professionnels de la recherche et de la critique littéraire lui ont, sans difficulté, assigné une place dans l'évolution de la prose du XX^e siècle. (*cf.* Bouju, 2006: 40)



À cet égard, il n'est peut-être pas sans intérêt de citer quelques passages importants d'un texte fréquemment évoqué, à savoir du communiqué publié par l'Académie suédoise à l'occasion de l'attribution du Prix Nobel de littérature à Patrick Modiano. En effet, selon cette déclaration bien connue, l'écrivain français a été récompensé pour « cet art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation de la France par l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale ». Citons à cet égard la petite phrase du secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, Peter Englund qui affirmait par la même occasion que Modiano était le « *Marcel Proust de notre temps* ». Il paraît que depuis la remise du prix cet adjectif qui, par ailleurs, cadre avec l'opinion du public cultivé, colle quasiment à la peau de l'auteur. Citons encore brièvement la déclaration du secrétaire perpétuel qui ajoute quelques précisions au passage cité ci-dessus : « Il s'inscrit dans la tradition de Marcel Proust, disait-il entre autres choses, mais il le fait vraiment à sa manière. Ce n'est pas quelqu'un qui croque dans une madeleine et tout revient à sa mémoire »¹.

Il est évident que pour nous qui avons l'ambition d'étudier les romans de Patrick Modiano de plus près, l'une des questions les plus importantes susceptibles de se poser est de comprendre ce à quoi se réfère réellement, dans ce cas-là, l'expression « *à sa manière* », étant donné que l'art de l'auteur consiste à tisser la trame de ses romans effectivement à partir de fragments de mémoire. Dans ce qui suit, nous avons l'intention d'identifier quelques composantes de cette « manière », composantes qui nous permettront de viser plus juste et peut-être même de trouver une nouvelle approche pour atteindre notre objectif, celui de résoudre l'énigme et de comprendre dans quelle mesure les livres de Modiano s'inscrivent dans la lignée de l'œuvre proustienne remettant en question la nature et les formes de l'art de la narration à travers la problématique particulière de la fuite du temps pour construire un nouveau concept de personnalité.

¹ V. lereseaumodiano.blogspot.hu, 2014.



Sur le plan esthétique, dans les différents procédés et discours autoréflexifs pratiqués au XX^e siècle, la destinée individuelle est de plus en plus étroitement liée à la mémoire (conçue comme comportement et comme objet de l'auto-interprétation). Dans cet ordre d'idées, l'œuvre de Modiano s'inscrit indéniablement dans la lignée des œuvres littéraires instaurant un nouveau type de représentation de notre rapport au passé lesquelles, tout en témoignant du fait que la transformation historique de la mémoire entraîne, en règle générale, une orientation vers la psychologie individuelle, fait apparaître un nouveau système de fonctionnement de la mémoire. Ainsi, cette œuvre est marquée par le rôle central qu'avait assigné à la mémoire Henri Bergson dans la pensée philosophique, Sigmund Freud dans la psychanalyse de la personnalité et Marcel Proust dans la littérature à caractère autobiographique.

Malgré le fait que, tout en reculant dans les coulisses du temps dans les romans de Modiano, ce sont toujours les mêmes fragments d'époque que l'on y rencontre, à savoir la France sous l'Occupation nazie et la France des années 60, il serait exagéré de dire qu'on aurait affaire à un véritable chroniqueur de ces deux périodes.

Certes, l'atmosphère historique y joue *un rôle important*, mais chez lui, la question du passé individuel et social est étroitement liée à celle de l'origine personnelle, voire existentielle, et *l'origine* est prise dans une acception large. Ces textes que leur auteur appelle par ailleurs à plusieurs reprises « rêveries intemporelles »² permettent d'engendrer des procédés de la mémoire très variés et complexes même si l'on ne considère que leur caractère ambivalent quant à leur rapport avec le passé. Il est généralement admis que l'œuvre de Modiano fait un double travail sur le temps, celui d'une mémoire qui redonne réalité au passé et celui d'un oubli qui cherche à s'en débarrasser. Or, ce double caractère n'est pas

² Par exemple en 2001, Modiano déclarait : « Je ne crois pas que mes romans soient figés dans une époque – les années soixante ou quarante. C'est une rêverie tout à fait subjective sur les années soixante ou quarante, mais aussi bien sur des choses courantes; une cabine téléphonique, une chaussure, une rue, un chien... Et la rêverie est intemporelle. » (Modiano *apud* Le Figaro, 2001: 28)

indépendant du fait que ses œuvres créent un amalgame particulier composé des deux formes, volontaire et involontaire, de la mémoire. Notons que le rapprochement des deux types de mémoire n'est pas fortuit, car, grâce à ce procédé, il harmonise pour ainsi dire les deux formes de la mémoire dont l'une est traditionnellement jugée bonne et l'autre mauvaise ; il les met sur le même plan, il leur accorde une importance égale.

Le grand prédécesseur désigné par et pour Modiano, Marcel Proust avait beaucoup lutté, non sans peine par ailleurs, pour séparer la mémoire volontaire de la mémoire involontaire. Par ailleurs, cet effort n'est pas indépendant de l'aspiration très ancienne, archaïque même, consistant à mettre en opposition, voire en conflit, l'*anamnèse* ou la *mnémé* contre l'*hypomnèsis* chez Platon, à distinguer le *bon* pharmakon du *mauvais*, c'est-à-dire les deux types de mémoire appelés l'une *Erinnerung* et l'autre *Gedächtnis* par Hegel dans son *Encyclopédie*, lorsque l'on confronte la bonne mémoire, la mémoire vivante, celle qui se déroule à l'intérieur de l'âme, à la mémoire volontaire, la faculté de mémorisation mécanique, au caractère extrinsèque (à caractère graphique, spatial ou technique) de ce que l'on appelle dans une acception plus large tantôt mnémotechnique, c'est-à-dire des aide-mémoire ou des signes de mémoire qui existent tantôt en forme de signes abstraits, tantôt en forme d'écritures ou de photographies, tantôt en forme de documents d'archives (cf. Derrida, 1998: 45).

En dépit des allusions et des renvois évidents à Marcel Proust que l'on trouve dans le premier roman de Modiano *La Place de l'étoile*, c'est surtout à partir de *Villa triste*, qui inaugure une deuxième phase de son œuvre, que la plupart des commentateurs perçoivent la présence insistante de Proust, ce qui peut être résumé d'une manière très sommaire en ces termes : il s'agit d'une « même affinité avec le travail du temps, d'une même concentration sur le passé, sur la mémoire et sur l'oubli, d'un même acharnement à revivre le passé ». (Nettelbeck & Hueston, 1986: 45) Aussi, comme la critique le souligne d'un commun accord, au-delà d'un enjeu commun et d'analogies thématiques, l'univers de Modiano est très différent

de celui de Proust. Chez Modiano, on ne trouve nul miracle du « temps retrouvé », comme dans le dernier volume, homonyme, de la *Recherche*. Si parfois passé et présent coïncident un instant, si un pan de voile qui recouvre le passé se trouve levé, on n’y voit que du brouillard. Le mystère reste entier chez Modiano, et la ‘recherche’ du narrateur se solde à la fin de chaque roman non pas par la plénitude du souvenir, mais bien par le constant du passé détruit, absent. De plus, il s’agit là non seulement de l’impossibilité d’achever les souvenirs : il est tout aussi bien impossible de les oublier. Bref, comme on constate très souvent (je cite encore Colin Nettelbeck et Penelope Hueston) que le Proust de Modiano n’est pas celui de la madeleine mais celui « du temps qui en fin de compte n’est pas retrouvé » (*idem*: 46). Pourtant il s’obstine, comme ses personnages, tiraillés entre mémoire et oubli, incapable d’atteindre tout à fait l’un ou l’autre, incapable donc de se libérer du passé.

Lorsque l’on compare l’usage des formes de la mémoire chez les deux écrivains, ce sont les procédés tels que, notamment, la mémoire involontaire si chère à Marcel Proust qui sont susceptibles de fournir un bon point de départ. Chez Modiano, on rencontre des phénomènes très proches de la mémoire involontaire. Comme cette fusion entre présent et passé qui fait qu’une impression présente – atmosphère, sensation, visage – fait resurgir une impression semblable du passé, qui se superpose à l’impression présente. C’est ce que, dans *Vestiaire de l’enfance*, Modiano a appelé la « surimpression »³. Par ailleurs, cette notion est un motif récurrent même dans les romans que l’écrivain a composés plus récemment (*cf.* Morris, 2000: 15; Butaud, 2008: 22-25; Vanderwolk, 1998: 84-85).

Dans le roman mentionné, par exemple, le visage d’une jeune femme fait surgir chez le narrateur un autre visage, qui reste longtemps indéterminé, mais qu’il finit par identifier comme celui d’une petite fille connue vingt ans plus tôt. S’agit-il de la même personne? Là, contrairement

³ V. « Tout se confondait par un phénomène de surimpression – oui tout se confondait et devenait d’une si pure et si implacable transparence... La transparence du temps... » (Modiano, 1989: 151); « surimpression étrange le passé sur le présent » (Modiano, 1991: 25).



à ce que l'on constate chez Proust, le présent et le passé ne coïncideront jamais. Le souvenir reste flou, incertain, et il ne suscite pas de sentiment de joie et de plénitude, comme chez Proust mais, bien au contraire, « une sensation déchirante de lignes tranchées net et de vide ». (Modiano, 1991: 45)

Par ailleurs, l'évocation des images et souvenirs inconscients, involontaires, est loin d'être l'unique point d'attache entre les deux conceptions de mémoire ; elle n'en est même pas le point principal. La raison n'en est pas que chez Modiano le procédé en question ne joue pas forcément un rôle dominant, ni même prépondérant, elle ne s'explique pas non plus par le fait que chez les deux écrivains il s'intègre dans un rapport au temps autrement plus important sur le plan théorique. Pour cette raison, il faudrait creuser davantage en dépassant la *ressemblance superficielle* et trouver les points *communs* et *divergents* entre la conception du temps des deux écrivains. Voilà pourquoi je pense qu'il est plus opportun de commencer l'analyse de l'univers de Modiano par *le rapport entre temps et espace*, rapport que – comme nous essaierons de le démontrer brièvement dans ce qui suit – nous pourrions appeler au prime abord *antiproustien* sans grand risque de nous tromper.

L'univers fictionnel mis en place dans les livres de Modiano est peuplé d'êtres humains totalement déracinés qui, pour la plupart, vivent leur vie tout à fait sans racines au sens tant moral que géographique du terme. Ces personnages qui sont, dans la plupart des cas, extérieurs à la société sont en même temps des êtres *dépourvus de place* tant dans une acception concrète qu'abstraite du terme : ils sont néanmoins situés dans une topographie remplie d'une multitude de points de repère dans l'espace. Même les lecteurs les plus superficiels des romans de Modiano pourront probablement se rendre compte du fait que dans ces textes une place de choix est accordée à la spatialité de l'existence humaine.

À cet égard, à l'instar de Proust, depuis le premier instant de son œuvre et des récits eux-mêmes – *depuis le premier lieu* (donc *depuis La*



Place de l'Étoile) qu'il représente, l'auteur part bel et bien non seulement à la recherche du *temps* perdu, mais aussi à celle de *l'espace* perdu. Le temps comme l'espace y sont perdus de la même manière, comme lorsque l'on dit d'avoir perdu le sens de l'orientation, de s'être égaré, quand on recherche son chemin. De plus, ils sont même perdus, dans le sens où, ni l'instant vécu, ni l'endroit où nous nous trouvons ne peuvent nous relier à tous les lieux ou à tous les instants antérieurs.

Chez les deux écrivains, les lieux se comportent exactement comme autant d'instant du passé, comme les souvenirs – et, pourtant, chez les deux auteurs cela revêt un sens radicalement différent. Chez Proust, dans des périodes bien définies de notre existence, sans aucune raison et sans aucun effort volontaire, nous retrouvons subitement le temps perdu ; de la même façon que, d'une manière évidemment accidentelle, grâce à une intervention providentielle, nous, êtres égarés, nous retrouvons notre foyer et, simultanément, le lieu perdu. Cela revient à dire que lorsque nous retrouvons un lieu perdu, ce que nous ressentons ressemble étrangement – sinon à l'identique – à ce que nous éprouvons lorsque nous retrouvons le temps perdu. Le cerveau humain localise dans l'espace l'image présente dans la mémoire tout comme il l'intègre dans *la durée*. Pour le héros proustien, ce n'est pas seulement une période de son enfance qui est incarnée par une tasse de thé, mais même une pièce d'appartement, une église, une ville entière, une unité topographique solide et bien distincte. (cf. Poulet, 1982: 10)

Néanmoins, chez Modiano la localisation n'apporte aucun résultat rassurant. La précision topographique contraste avec ce qu'on l'on ignorera pour toujours de la vie de ses personnages. Les histoires, construites à partir du schéma du personnage de l'identité perdues entreprennent la recherche des empreintes spatiales du passé pour aller jusqu'au bout, mais ces tentatives sont toujours vouées à l'échec, des lacunes fondamentales resteront dans la mémoire. Le narrateur de ces histoires – qui se définit lui-même comme un témoin, comme une sentinelle en lutte contre l'oubli – ressent une déception en réalisant que le fait de parcourir l'espace et de



rechercher les lieux de mémoire n'aide ni la mémoire, ni la reconstruction du passé : les lieux ne conservent guère la trace des souvenirs enfouis et des êtres absents.

Soit qu'ils disparaissent et se transforment tout simplement (comme cela arrive à certaines rues ou à certains quartiers à Paris), soit que, de par leur caractère, ils sont incapables de fixer le temps qui passe. Comme on le lit dans Dora Bruder

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora je dirai: en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (Modiano, 1997: 30)

Dans l'interprétation de Proust, je cite : « Les lieux sont des personnes. » Chez lui, les vrais lieux sont très peu factuels, ils sont toujours liés à la présence humaine. À vrai dire, chez Proust il n'existe aucune description de lieu sans personnage au premier plan ; aucun personnage ne sort jamais de son propre environnement. Ses personnages font toujours leur première apparition dans un paysage soigneusement décrit par l'auteur. Or, depuis l'instant de l'apparition du personnage en question, ce lieu est censé l'accompagner en lui assignant un signe distinctif clairement identifiable et reconnaissable à la manière des *leitmotifs* wagnériens. Sans lui, les personnages ne seraient que des abstractions.

Le *nom* de certains personnages est sans conteste un très bon exemple pour illustrer cette interdépendance à caractère à la fois topologique et anthropologique. (Nous savons quel rôle important est accordé dans le roman de Proust aux noms de famille ou aux noms de paysage.) Toujours est-il que les noms de famille, en particulier ceux à caractère historique désignant des personnes appartenant à la noblesse ont la particularité de désigner tout à la fois des personnes et des lieux, c'est-à-dire qu'ils font fusionner en une seule



unité ces deux composantes indispensables de l'imagination proustienne. (cf. Poulet, 1982: 38-48)

En revanche, les personnages exilés des romans de Modiano – qui se cachent parfois derrière des noms de famille noble (notamment ceux qui figurent dans *Les Boulevards de ceinture*) et qui s'installent indûment dans le foyer d'autres familles – ne sont pas capables de se servir des lieux comme cadres ni comme points d'appui : ils ne déterminent pas la perspective qui permettrait de les observer. Alors que la topologie proustienne est surtout caractérisée par la persévérance du romancier qui revient régulièrement aux caractéristiques individuelles et originales des lieux de toutes sortes, y compris ceux perçus d'abord par l'expérience sensorielle et revus plus tard dans la mémoire ; chez Modiano les lieux décrits par l'auteur sont totalement dépourvus d'unicité ou d'intimité.

Chez lui, le paysage urbain qui n'est qu'un lieu anodin dans lequel se déroule la vie collective ressemble beaucoup aux *non-lieux* tels que ceux-ci sont décrits par l'anthropologue Marc Augé. Les lieux où ses personnages se trouvent le plus fréquemment, c'est-à-dire des boulevards de banlieue, des chambres d'hôtel ou même le métro, ne s'intègrent pas dans le temps (historique) : ils manquent totalement de caractère.

Tout cela est intimement lié au fait que lorsque Proust décrit ses personnages, il les place toujours dans un espace donné ; il ne les fait jamais évoluer *entre* deux lieux, alors que chez Modiano tant le narrateur que les personnages *sont d'éternels flâneurs* : on les voit presque toujours en mouvement, quand ils passent d'un endroit à l'autre.

C'est d'autant plus important que comme nous avons pu voir plus haut, la topologie est fortement opposée chez les deux écrivains. Néanmoins, lorsque nous prenons pour base les possibilités de ces mouvements dans l'espace (et celles de la continuité qui y est liée), nous pouvons situer notre examen à un niveau différent, en analysant non pas



les lieux mais *les espaces*. Et les espaces ouvrent une nouvelle perspective, différente des précédentes.

La forme proustienne de la mémoire involontaire n'est qu'un préliminaire à la mémoire consciente susceptible de mettre en relation les espaces proustiens coordonnés. La madeleine ne fait qu'ouvrir un horizon qui sera rempli par la suite par la pensée. Comme nous le savons depuis Georges Poulet, parti à la recherche d'un procédé susceptible de rendre la temporalité fondamentale de l'existence, Marcel Proust a longtemps hésité entre *superposition* et *juxtaposition*. Dans son roman-fleuve, la mémoire s'accomplit en dernier ressort grâce à des compositions juxtaposées, procédé qui, contrairement à la superposition, suppose la simultanéité des réalités reliées. Lors de ce procédé qui consiste à rétrécir l'univers en un nombre déterminé d'images distinctes voisines et délimitées les unes des autres, la durée cesse d'exister ; de plus, de manière diamétralement opposée à la durée bergsonienne, le temps revêt complètement la forme de l'espace. En résumé, le temps proustien retrouvé n'est autre qu'un temps spatialisé, simultanément étalé (cf. Poulet, 1982: 112-136).

L'usage de ces deux techniques et le choix qu'en avait fait Proust paraissent particulièrement importants de notre point de vue, et ce pour la simple raison que la fameuse *surimpression* pratiquée par Modiano (ce que, répétons-le, l'on a tendance à apparenter à la mémoire involontaire) semble vouloir réunir les deux procédés en question. Chez ce dernier, chez qui le processus de la mémoire est à différentes reprises associé aux couches successives de papiers peints et de tissus qui recouvrent les murs – si la surimpression est possible, ce n'est pas par un phénomène proustien de réminiscence, mais parce que le temps devient plus au moins transparent.

Or, la transparence du temps – qui se manifeste dans la juxtaposition d'époques différentes – se réalise à travers la spatialisation provoquée par les traces mnésiques. Car, comme nous l'avons évoqué plus haut, ces lieux-là sont capables, à eux seuls, de ne conserver que peu de souvenirs et transmettent des signes ne pouvant être codés qu'approximativement, mais ils évoquent malgré tout un autre niveau de réalité. Cela revient à dire que les lieux – et



cela revêt une importance primordiale dans l'univers de Modiano – permettent de passer, dans un temps révolu, dans une couche du passé ou tout simplement dans un moment imaginaire également parallèles.

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 à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la vile d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. (Modiano, 1997: 51-52)

C'est en ces termes que s'exprime l'écrivain-narrateur en construisant et en reconstruisant l'histoire de la vie de Dora Bruder. Or, ce narrateur qui, parti à la recherche des endroits où s'est déroulée la vie de Dora, inventorie la capitale, est vivement surpris lorsqu'il retrouve même dans le quartier parisien imaginaire appelé Petit Picpus, figurant dans *Les Misérables* de Victor Hugo, l'internat appelé Sacré-Cœur de la Vierge Marie, c'est-à-dire l'établissement où habite la jeune fille, la protagoniste de son propre roman. Le lieu, dans notre cas l'internat ouvre donc le passage vers l'imaginaire. Cette brève scène est pour ainsi dire un miroir reflétant le modèle de construction de l'espace propre à Modiano: elle montre comment les espaces de la réalité et de la fiction se reflètent les uns les autres réciproquement.

Réalité et imagination se mêlent, se projettent et s'accumulent pêle-mêle à travers l'espace-temps. Par surcroît, tout cela se complique encore par le fait que d'autres œuvres de Modiano apparaissent également dans cet espace fictionnel.

Dans la réalité prosaïque nous ne pouvons être présents en différents endroits qu'à des moments différents, comme il nous est impossible d'être en même temps en deux endroits distincts. De la sorte, l'unité du temps supprime la pluralité de l'espace, alors que l'unité de l'espace supprime la pluralité du temps. En dépit de nos ruses et de nos subterfuges, nous sommes incapables de remédier à la défaillance qui nous rend prisonniers de l'instant vécu ou de



l'espace occupé et rend en même temps impossible pour nous d'embrasser dans l'immédiat la totalité de l'étendue et de la durée. Nous pouvons affirmer sans prendre de gros risques que Modiano affronte justement *ce problème-là* dans l'intérêt de perpétuer le passé.

Pour cette raison l'espace, le plus souvent l'espace urbain apparaît dans ses ouvrages comme une sorte de palimpseste qui rend transparents tant le passé que tout ce qui a été écrit sur le passé. Or c'est justement son caractère fragmentaire qui nous permet d'évoluer parmi les différentes coulisses temporelles dans la ville conçue comme un palimpseste, c'est ce qui rend possible la rencontre de la réalité et de la fiction, car les couches temporelles de cette forme de l'espace agencées *les unes derrière les autres, justement à cause de leur défectuosité, s'ordonnent les unes à côté des autres*, étant donné que toutes les couches sont fragmentaires, en lambeaux, et que ni le passé, ni le présent ne peuvent être reconstruits intégralement.

Pour l'essentiel, sans toutefois renoncer à la représentation verticale de la réalité, le procédé utilisé par l'écrivain consiste à étaler horizontalement les différents éléments de celle-ci sur une surface où ils apparaissent distinctement et en même temps simultanément, étant tout à la fois juxtaposés et superposés à ceux qui les regardent. Ces textes qui s'écrivent dans une dimension expressément spatiale transmettent le message qu'il nous est possible de voyager en sens inverse dans le temps, que nous pouvons résister à la fuite du temps, qu'en ressuscitant les souvenirs nous pouvons faire disparaître la cloison qui existe entre le passé pétrifié et le présent en mouvement et que par ce biais nous pouvons entrer dans une sphère où le temps est transparent et immobile mais le passé reste pourtant vague, mystérieux et inconnaissable.

Cela revient à dire qu'au point de rencontre des deux plans temporels le temps s'étend, s'arrête et devient immobile. Voilà, à titre d'illustration, un passage tiré de *L'Herbe des nuits* : « Hier, j'étais seul dans la rue et un voile se déchirait. Plus de passé, plus de présent, un temps immobile. Tout avait



retrouvé sa vraie lumière. » (Modiano, 2012: 70) Or, ce phénomène temporel – telle est la conclusion jusqu’où nous souhaitions arriver à la fin de notre écrit – entre en relation dialectique avec la philosophie proustienne concernant le temps.

Proust rend dans *La Recherche* le « temps pur » appréhensible pour la raison humaine, l’instant choisi non seulement au point de rencontre de deux sensations vécues, mais il transforme en même temps la durée, en couronnant ainsi le processus de création et de re-création de l’espace, en une forme purement statique, bref, il transforme le temps en espace. *Cela nous amène à affirmer que chez les deux auteurs le temps cesse d’être temporel – sauf que chez l’un comme chez l’autre le sens, le contenu en sont différents.*

Alors que Proust, pour qui les souvenirs apportent un enrichissement, arrive jusqu’à la plénitude du temps vécu, Modiano, chez qui la mémoire éveille un sentiment de manque douloureux, imagine l’immobilité du temps en l’approchant du côté de la continuité répétée. Son œuvre dont la répétition non identique (itérative) constitue l’un des principes structurels profonds, nous confronte à maintes reprises, à intervalles récurrents, à la certitude déchirante que le temps ne nous apportera pas le savoir, que l’existence restera impénétrable à nos yeux. Et, peut-être en guise de conclusion, nous pouvons déduire comme résultat de nos recherches comparatives une analogie plus profonde. Le cycle romanesque de Proust a pour sujet principal de découvrir comment on devient écrivain. Là, le véritable protagoniste n’est pas forcément le temps retrouvé, mais bien ce qui confère au temps un sens ultérieur, une orientation vers le but, car on retrouve le temps lorsque l’on se met à créer une œuvre, lorsque l’on découvre l’écriture qui donne un vrai sens à la vie. Dans cette acception, l’œuvre de Modiano nous fait découvrir que malgré le fait que les traces du passé sont tout à fait inexplorables, la mémoire peut toutefois être maintenue vivante grâce à la seule possibilité qui nous est réservée, celle de la transposer au royaume de l’imagination afin de la sauvegarder. Car même pour le « Proust de notre temps » c’est la vie rêvée, celle reconstruite à partir des bribes du passé, celle que nous revivons à travers nos souvenirs qui existe véritablement.



Bibliographie

BOUJOU, Emmanuel (2006). *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes: PUR.

BUTAUD, Nadia (2008). *Patrick Modiano*. Paris: Culturesfrance.

DERRIDA, Jacques (1998). *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée.

EZINE, Jean-Louis (1975). « Patrick Modiano ou le passé antérieur », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2501, 6 octobre.

FREY, Pascale ; LAMBERTERIE (de) Olivia (2003). « Patrick Modiano raconté par sa femme », *Elle*, 6 octobre.

<http://lereseaumodiano.blogspot.hu/2014/10/modiano-prix-nobel-de-litterature.html>.

LE FOL, Sébastien (2001). « Modiano: "C'est difficile de vivre au présent" », *Le Figaro*, mardi 17 avril 2001.

NETTELBECK, Colin W.; HUESTON, Penelope A., (1986). *Patrick Modiano, pièces d'identité ; écrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes.

MODIANO, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard. « coll. Folio ».

MODIANO, Patrick (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard. « coll. Folio ».

MODIANO, Patrick (1991). *Un cirque passe*, Paris: Gallimard. « coll. Folio ».

MODIANO, Patrick (1991). *Voyage de noce*. Paris: Gallimard, « coll. Folio ».

MODIANO, Patrick (2012). *L'Herbe des nuits*. Paris: Gallimard. « coll. Folio ».

MORRIS, Alan (2000). *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

POULET, Georges (1982). *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.

VANDERWOLK, William (1998). *Rewriting the past. Memory, History and Narrations in the Novels of Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.



La bibliothèque de Modiano

Elisabetta SIBILIO

Università di Cassino e del Lazio Meridionale

e.sibilio@unicas.it

Il est désormais difficile de dissocier l'image même de Patrick Modiano de celle de sa bibliothèque. Les nombreux journalistes auxquels il a donné des entretiens ont été accueillis dans sa bibliothèque personnelle où des milliers de volumes sont entassées en bel ordre dans tous les coins. Et c'est ainsi que dans des dizaines de photos et de vidéos les livres constituent un décor indissociable de son visage. Plus mystérieuse est celle qu'il définit dans *Rue des Boutiques Obscures* « la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque » (Modiano, 1978 : 4), c'est-à-dire celle qui est constituée non pas par du matériau littéraire, mais surtout par des vieux bottins. Ce sentiment est évidemment largement partagé vu que Andrew Taylor, dans son livre tout récemment sorti en Italie sous le titre *Les 50 livres qui ont changé le monde*, insère dans sa liste le *Bottin du district de New Haven, Connecticut*, de 1878 qu'il définit plus ou moins en ces termes : « Une cinquantaine de noms, les premiers abonnés qu'on pouvait rejoindre au téléphone, dans un guide qui ne cessera jamais plus d'exister. Pour l'amour, le travail, les attentes de milliards d'individus, un livre qui a changé le monde. » (Taylor, 2014 : 243-8)

Pour en revenir à la littérature, Modiano a beaucoup parlé de ses propres lectures, à partir de celles de son enfance et de son adolescence, dont il a dressé une première liste dans *Ephéméride*, maintes fois reprise et élargie dans *Un pedigree*, jusqu'à celles, plus adultes, qui l'ont formé en tant qu'homme et écrivain.

Mais, surtout, je lisais les premiers livres de poche qui venaient de paraître, et ceux de la collection Pourpre, reliés en carton. Pêle-mêle, des



bons et des mauvais romans. Beaucoup d'entre eux ont disparu des catalogues. Parmi ces premiers livres de poche, quelques titres ont gardé pour moi leurs parfums : *La rue du chat qui pêche*, *La rose de Bratislava*, *Marion des neiges*. (Modiano, 2005b : 45)

Le « parfum » des titres envahit l'œuvre entière de Modiano, comme le remarque Denis Cosnard :

(...) les noms propres et les titres qui jalonnent ses textes sont comme des cailloux blancs laissés pour le promeneur : en les soulevant, on découvre bien souvent les protagonistes, les lieux véridiques, les films ou les livres qui ont inspiré Modiano. (Cosnard, 2010)

Ainsi ce sont les titres, semble-t-il, qu'on trouve surtout cités par Modiano mais aussi par ses personnages. J'utiliserai quelques exemples pour essayer de déceler des rapports « souterrains » qui lient Modiano à certains livres.

Par exemple, on lit dans *L'herbe des nuits* :

C'était le titre d'un roman : *Un homme se penche sur son passé* que j'avais découvert dans la bibliothèque de la maison – quelques rayonnages de livres, à côté de l'une des fenêtres du salon. Le passé ? Mais non, il ne s'agit pas du passé, mais des épisodes d'une vie rêvée, intemporelle, que j'arrache, page à page, à la morne vie courante pour lui donner un peu d'ombre et de lumière. (Modiano, 2012: 50)

Un homme se penche sur son passé est un roman, ou mieux un cycle romanesque, de Maurice Constantin-Weyer, qui eut le prix Goncourt en 1928, mais ce titre aurait pu être le titre de bien de livres de Modiano (surtout, par exemple, de *Rue des Boutiques Obscures*). Revient ici un adjectif très modianesque, « intemporel » qui paraît du reste ailleurs, toujours relaté au passé « C'est de la



littérature. Le passé devient intemporel. Et l'intemporel, c'est la littérature » (Busnel, 2010) ou à son propre passé, à l'autobiographie, qui est, dit Modiano dans sa préface au volume Quarto, « une autobiographie rêvée, intemporelle ».

Et les réflexions du narrateur réagissant à ce titre ressemblent beaucoup à un passage du discours de réception du Nobel prononcé par Modiano en décembre dernier :

Sous leur regard [des romanciers], la vie courante finit par s'envelopper de mystère et par prendre une sorte de phosphorescence qu'elle n'avait pas à première vue mais qui était cachée en profondeur. (Modiano, 2014: 12-13)

Pour rester dans le même genre de référence, liée au titre, on peut citer un autre passage où le narrateur adolescent de *Villa triste* raconte de cette façon, avec les verbes à l'imparfait comme un enfant qui projette un jeu, son rêve d'une nouvelle vie à côté d'Yvonne :

Ou bien, nous restions en Amérique. Nous trouvions une grande maison à la campagne. Le titre d'un livre qui traînait dans le salon de Meinthe m'avait impressionné : *L'Herbe verte du Wyoming*. Je ne l'ai jamais lu mais il suffit que je répète : *L'Herbe verte du Wyoming* pour ressentir un pincement au cœur. En définitive, 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 Yvonne. (Modiano, 1975: 195)

Mais cette citation, et les titres qu'elle contient, sont riches en références littéraires. Face au jardin de sa propre enfance le narrateur adolescent est tiraillé entre le souvenir adulte d'un « Eden perdu » et le rêve enfantin d'une « Terre Promesse » où vivre enfin un nouvel amour. Le « pays qui n'existe pas », teint en vert comme l'herbe du Wyoming du titre d'un roman pour la jeunesse de Mary



O'Hara, renvoie d'une part aux baudelairiens « verts paradis des amours enfantines » de *Moesta et errabunda* et d'autre part au titre d'un autre roman pour la jeunesse, *Le pays où l'on n'arrive jamais* d'André Dhôtel.

Le Modiano lycéen cite ce dernier titre dans une dissertation publiée plus tard sur les *Nouvelles littéraires* et il le reprend en 1970 en répondant au questionnaire Proust. À la question « Où voudriez-vous vivre ? » sa réponse est « Au pays où l'on n'arrive jamais ».

Le roman d'André Dhôtel, publié en 1955 et qui a obtenu le prix Femina, appartient au genre que nous appelons aujourd'hui « littérature pour la jeunesse ». Selon les règles reconnues de ce genre littéraire, les protagonistes sont des enfants et l'histoire met en scène les valeurs les plus traditionnelles de la littérature « pédagogique » c'est-à-dire l'amitié, la solidarité, la compassion accompagnées d'un esprit d'aventure et d'une insatiable curiosité à l'égard du monde. Il est tout à fait naturel que le petit Patrick Modiano, âgé de dix ans à la sortie du roman, garçon cultivé et avide de lectures (comme le témoigne la liste de ses lectures enfantines qu'il dresse dans *Ephéméride*) ait lu le roman et que le jeune écrivain Modiano, fasciné par le halo de mystère nostalgique évoqué par le titre, en réutilise l'expression. D'autre part, le personnage principal du *Pays où l'on n'arrive jamais* est Gaspard, un enfant abandonné ou plus précisément confié à une tante par ses parents, des artistes forains. Comme on le sait, tous les enfants qui apparaissent, à différents titres, dans le corpus modianesque, sont des enfants abandonnés : en général ils ont un père mystérieux et absent, comme l'était dans un certain sens Albert Modiano, et une mère poursuivant avec peu de succès une carrière d'actrice, de théâtre ou de cinéma, comme c'était le cas de la mère de Patrick.



Par ailleurs, dans le roman de Dhôtel, il y a un autre enfant qui, lui, s'est enfui d'un pensionnat où il avait été abandonné et qui consacre sa vie à la quête de sa mère et des lieux perdus de son enfance, quête dans laquelle il entraîne aussi Gaspard. Il n'est pas difficile de reconnaître un schéma semblable dans plusieurs romans de Modiano comme par exemple dans l'incipit de *Remise de peine*

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. (Modiano, 1988b : 11)

Déjà dans le roman *De si braves garçons* les élèves du collège étaient « des enfants du hasard et de nulle part » (Modiano, 1982: 5) et presque dix ans plus tard, dans *Fleurs de ruine* les pensionnaires d'un autre collège sont des enfants, « dévoyés, rebuts de familles riches, enfants naturels de femmes qu'on appelait jadis des "poules", ou enfants abandonnés au cours d'un séjour à Paris comme des bagages encombrants » (Modiano, 1991: 141).

Plein de livres, ou plutôt de titres, est le *Café de la jeunesse perdue*. Le Condé est fréquenté par la bohème artistique et littéraire des années soixante. Tous les habitués du café ont toujours un livre à la main sauf, au début, la mystérieuse Louki.

C'était un livre de poche, à la couverture salie, de ceux que l'on achète d'occasion sur les quais et dont le titre était imprimé en grands caractères rouges : *Horizons perdus*. À l'époque, cela ne m'évoquait rien. J'aurais dû lui demander le sujet du livre, mais je m'étais dit bêtement qu'*Horizons perdus* n'était pour elle qu'un accessoire et qu'elle faisait semblant de le lire pour se mettre au diapason de la clientèle du Condé. (Modiano, 2007: 14)



Si « à l'époque » ce titre ne rappelait rien au narrateur-écrivain, le lecteur d'aujourd'hui ne peut pas s'éviter de penser à d'autres titres de Modiano et en particulier à *Quartier perdu* et à *L'horizon*. Mais dans le roman il y a aussi une librairie qui prolonge son horaire d'ouverture jusqu'à une heure du matin. Lieu magique, où la narratrice passe beaucoup de temps, avec le libraire, à parler de livres ou à lire.

Le plus souvent, nous étions seuls dans la librairie, lui et moi. À la devanture étaient toujours exposés les mêmes livres dont j'ai su très vite qu'ils étaient des romans de science-fiction. Il m'avait conseillé de les lire. Je me rappelle le titre de quelques-uns d'entre eux : *Un caillou dans le ciel*. *Passagère clandestine*. *Les corsaires du vide*. Je n'en ai gardé qu'un seul : *Cristal qui songe*.

À droite, sur les rayonnages près de la vitrine, étaient rangés des livres d'occasion consacrés à l'astronomie. J'en avais repéré un dont la couverture orange était à moitié déchirée : *Voyage dans l'infini*. Celui-là aussi je l'ai encore. (Modiano, 2007: 99-100)

Et finalement le dernier narrateur rencontre Louki, seule, au Condé, un livre à la main :

Le livre qu'il lui avait donné, ce soir-là, avait pour titre : *Louise du Néant*. Non, je ne le connaissais pas. C'était l'histoire de la vie de Louise du Néant, une religieuse, avec toutes les lettres qu'elle avait écrites. Elle ne lisait pas dans l'ordre, elle ouvrait le livre au hasard. Certaines pages l'avaient beaucoup impressionnée. Encore plus qu'*Horizons perdus*. Avant de connaître de Vere, elle avait lu des romans de science-fiction comme *Cristal qui songe*. Et des ouvrages d'astronomie. Quelle coïncidence... Moi aussi, j'aimais beaucoup l'astronomie. (*idem*: 110)



Des titres, toujours des titres qui reviennent, comme en refrain, qui répandent leur parfum entre les pages. Tout comme les titres de Modiano qui, eux aussi, ont un parfum, un son, ou plutôt un ton, qui sont une partie intégrante de la « petite musique ».

Les écrits de Modiano en lecteur sont rares par rapport à sa production romanesque mais ils sont très importants pour des raisons différentes. Le *Cahier de l'Herne* recueille une douzaine de préfaces par lesquelles, comme l'explique Mireille Hilsum, se compose le rayon de sa bibliothèque d'auteur, se dessine son portrait de lecteur.

Les interventions critiques de Modiano semblent adhérer à l'idée que Baudelaire se faisait de la critique et qu'il énonçait de ces mots dans le *Salon* de 1846 :

(...) pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. (Baudelaire, 1846: 418).

Le point de vue d'où Modiano s'exprime au sujet d'autres auteurs est, d'une part, toujours extrêmement personnel et partial. Mais, d'autre part, l'écrivain semble à chaque fois se vouloir confondre aux autres lecteurs, partager avec eux son expérience. Pour décrire, par exemple, la magie de la lecture des nouvelles de Marcel Aymé, il écrit :

Certains écrivains occupent une place privilégiée dans notre cœur. Leurs livres ont le pouvoir, comme un parfum ou une chanson, de nous restituer un moment de notre existence. L'autre jour, j'ai retrouvé chez un libraire les deux tomes des *Contes du chat perché* avec les illustrations de Nathalie Parin, ces volumes reliés à tranches vertes que je lisais vers 1952. Une partie de mon enfance m'est revenue : un bois, un château, une petite

école, un village que la banlieue a maintenant enserré dans ses filets de béton, mais où l'on rencontrait, à cette époque, Delphine et Marinette. (Modiano, 1988a : 217)

Par l'emploi de la première personne plurielle, l'expérience personnelle, ou plutôt un fragment de sa propre expérience récupéré par miracle dans la lecture, rentre dans le patrimoine public. En effet Mireille Hilsum remarque que ses « préfaces remplissent peu ou mal les fonctions du genre » (Hilsum, 2012 : 228), c'est-à-dire la fonction de présenter un texte de manière objective et détachée, en rendant compte de sa genèse et de sa situation. Le corpus des préfaces modianiennes, en revanche, dessine un monde parallèle à celui de ses romans. Là aussi, un ton reconnaissable et la première personne en lieu d'une impersonnalité académique, témoignent d'une implication personnelle dans des écrits qui ne sont pas simplement d'occasion mais qui naissent toujours d'un intérêt profond.

Les rapports de Modiano avec la littérature, ses auteurs et ses textes, constituent tout un réseau de références, confrontations, analogies. Comme le dit toujours Hilsum :

(...) Modiano pratique l'art du lien, multiplie les "comme" et les "lui aussi" qui nous font passer d'une histoire, d'une vie, d'une époque à une autre, d'un livre à un autre, à une infinité d'autres parfois. (*idem*: 229)

Mais Modiano a aussi toujours été, dès son enfance, un lecteur très fort. Si les listes parsemées dans les pages de ses romans, des véritables exercices de lutte contre l'oubli, concernent ses lectures d'enfance et d'adolescence, des livres, donc, qui n'ont pas laissé beaucoup plus que le parfum ou la couleur de leurs titres, Modiano aime parler des livres et des auteurs grâce auxquels il a eu sa formation d'écrivain.



En plus, il distingue le plaisir de la lecture, que chaque lecteur peut connaître, du travail de la lecture que l'écrivain accomplit à la recherche d'un style personnel mais qui se nourrit de la voix d'autrui.

J'ai commencé à lire *À la recherche du temps perdu* à seize ans, je l'ai fini à vingt. Je ne sais pas comment les livres m'ont influencé. C'était plutôt une musique de la phrase que je cherchais, un ton. Je pouvais le trouver chez les poètes. J'ai toujours pensé que finalement, si on fait de la prose, c'est parce qu'on est mauvais poète. Lecteur, j'aimais le style oratoire, comme chez Bossuet, ou plus sec, comme chez le cardinal de Retz. Mais ce que je cherchais dans le roman, c'était autre chose : des phrases, non pas elliptiques, mais, comment dire, animées par une sorte de laconisme, des phrases très courtes, cassant quelque chose qui serait trop rhétorique, pour obtenir quelque chose qui soit plus proche de la voix que de la grande musique. Je trouvais ça chez Hemingway, chez Pavese. J'aime lire Bossuet, Retz ou Bernanos, mais, pour moi-même, j'essaie plutôt de trouver du côté de Ramuz, Céline, Giono, pas pour les thèmes, mais pour le style, non pas parlé, mais très serré. Finalement, les auteurs que j'ai admirés ne m'ont pas influencé. (Lançon, 2007)

Dans deux occasions assez récentes Patrick Modiano a accepté d'indiquer les dix livres les plus importants pour sa formation. Pour *Télérama*, en 2009, il a fourni une liste qui contient *Tristan et Iseut*, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, *Crime et châtiment* de Dostoïevski, *Illusions perdues* de Balzac, *Les Grandes Espérances* de Dickens, *La Vie d'Arséniev* d'Ivan Bounine, *La Montagne magique* de Thomas Mann, *Au-dessous du volcan* de Lowry. Il s'agit de classiques incontournables, pour la plupart présents dans les programmes scolaires, sauf peut-être les trois derniers.

Mais je voudrais m'arrêter sur un seul titre, car dans ce cas, à mon avis, on peut réfléchir sur le rapport entre ces lectures et les romans du même Modiano. *La vie d'Arséniev* de Bounine, écrivain



russe prix Nobel en 1933, fait entrer le lecteur dans l'univers intime d'un enfant seul, abandonné à soi-même dans une nature dépouillée. Dans ce roman, on lit sur la quatrième de couverture de l'édition française de poche, « Accomplissant un intense travail de mémoire, Bounine bâtit le canevas précis d'une enfance ». Cette forte ressemblance de thèmes et de méthode (l'intense travail de mémoire), justifie sans doute l'inclusion d'un livre pas trop fameux entre des géants du genre romanesque comme Dickens ou Mann.

En 2013, *Le Monde* a proposé à Modiano un questionnaire sur le même sujet et, si quelques réponses sont cohérentes avec la liste de 2009, il y en a d'inattendues et d'intéressantes. Encore une fois j'en citerai une seule. « *Le chef-d'œuvre méconnu que vous portez aux nues ? Le Seigneur des porcheries, de Tristan Egolf* » (publié en France par Gallimard en 1998).

Dans le « tombeau » composé pour l'écrivain américain, prématurément disparu en 2005, il ne s'agit pas tellement de littérature (et du reste c'en était le même dans les conversations entre les deux écrivains), mais plutôt de la destinée humaine d'Egolf qui tant avait eu du mal à se faire publier aux États-Unis : une patrie qui, comme le dit Modiano, « éprouve souvent, dans un premier temps, une incompréhension et un effroi pour ses enfants de génie ».

Avant même de le lire, j'ai senti que ce type de 23 ans qui allait chaque soir chanter dans un café de la rue de Seine pour un peu d'argent et qui m'avait dit vaguement "qu'il écrivait" était de la race des Robert Walser, de ceux qui font danser la prose comme des petites ballerines qui dansent jusqu'à ce qu'elles soient totalement usées et s'écroulent de fatigue. (Modiano, 2005a : 216)



Mais outre que Walser sans doute voit-il dans le jeune Egolf le jeune Modiano, lui aussi débutant à 23 ans même si, comme le reconnaît lui-même, d'une façon beaucoup moins tourmentée.

L'émission télévisée *La grande librairie* a lancé en 2014 une enquête auprès des écrivains plus fameux de France, à partir de la question : « Quels sont les livres qui vous ont changé la vie ? ». On peut voir la réponse de Modiano dans une brève vidéo sur Dailymotion. Parmi, comme d'habitude, ses innombrables hésitations, demi-phrases, suspensions, se cachent des affirmations très intéressantes. Avant tout, aucun livre ne lui a vraiment changé la vie. Il en a lus et aimés beaucoup, tous les classiques et bien d'autres mais bon, changer la vie... Puis il sursaute et, d'un seul trait, il cite un livre lu quand il était très jeune, *Le cœur est un chasseur solitaire*, de Carson McCullers. Il s'agit en effet d'un livre extraordinaire, singulier comme son auteur, une femme, en dépit de son prénom.

Très intéressante pour nous est la préface à l'édition française de 1947. L'auteur en est Denis de Rougemont, écrivain suisse « exilé » de 1940 à 47 aux Etats Unis et capable donc d'un regard éloigné sur les deux littératures, la française et la nord-américaine.

La principale différence entre la jeune littérature américaine et la française, c'est que la première ne professe pas du tout ce culte du roman américain qui caractérise la seconde. Carson McCullers par exemple, quand je l'interroge sur ses maîtres, me cite Dostoïevski, Flaubert et Kierkegaard là où un jeune français citerait sans doute Dos Passos et Steinbeck. (Rougemont, 1947: 7)

La remarque de Rougemont, évidente pour ce qui concerne les années 40 (que l'on pense à Sartre et Beauvoir et à leur fascination



pour les écrivains américains, Dos Passos en particulier), sera encore valable aux années 60 et 70.

Modiano se réfère bien de fois d'une manière ironique aux jeunes personnes de son âge et aux Français en général, amoureux de la culture américaine. Emblématique est, tiré de la nouvelle *Le Temps*, le dialogue qui suit, entre le narrateur et une connaissance plus âgée que lui, fanatique pour les entreprises spatiales, la musique rock et, comme le jeune couple du roman *Les Choses* de Perec, du design contemporain américain :

— (...) Avec l'acier, la plastique et les couleurs vives j'ai vraiment l'impression que tout est neuf et que je repars de zéro... Nous vivons une époque formidable.., Plus de passé... Rien que le présent et l'avenir.

Mais moi, seul le passé m'intéressait et j'aurais voulu que Sheffer me parlât du sien.

Mais, après avoir éludé les questions du narrateur sur son passé, Sheffer prononce sa formule :

— J'oublie à fur et à mesure. Savez-vous que je ne me souviens même plus de ce que j'ai fait hier ? C'est une bonne méthode. Je vous la conseille pour l'avenir. (Modiano, 1983: 54)

Comme le narrateur du *Temps*, les personnages de McCullers vivent de la nostalgie du passé, de la recherche d'une signification dans leur propre passé, dans leurs vies. Comme l'explique encore Rougemont :

Ainsi les êtres qui animent cet ouvrage se poursuivent, se rapprochent et se manquent dans une espèce de tâtonnement aventureux qui est le mouvement même de la vie intérieure en quête d'explications, de rythmes, de certitudes à embrasser. (Rougemont, 1947: 9)

Même si cette description d'un roman que Rougemont définit inclassable, sans intrigue, envahi par une sorte d'incertitude, d'instabilité, montre un tissu romanesque très semblable aux ouvrages de Modiano, en répondant à l'enquête du *Monde* il ne se réfère pas au contenu de ce livre ou à son très beau titre, mais il dit d'avoir été frappé par le jeune âge de son auteur. Il déclare d'avoir été choqué par le fait qu'elle avait 22 ou 23 ans à la publication du livre et que ça a provoqué en lui une déflagration, a contribué à le trainer dans la littérature.

Pour en finir avec le rapport de Modiano aux livres d'autrui, je vais remonter vers les premières pages de ses livres, vers les nombreuses épigraphes qu'il introduit dans ses paratextes. Comme on sait, Genette, dans *Seuils*, a construit une typologie des épigraphes. Celles qu'il appelle *allographes* (c'est-à-dire tirées d'ouvrages d'autrui) remplissent normalement la fonction de situer le roman qu'on va lire par rapport à la littérature précédente en mettant en lumière des rapports et, parfois, des influences. Citons ici le cas de l'épigraphe antéposée à *Dans le café de la jeunesse perdue*. L'allusion introduite par le biais de l'épigraphe de Guy Debord ne renvoie pas, comme le font au contraire beaucoup d'éléments à l'intérieur du texte, à d'autres ouvrages de Modiano.

À la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue.

Ce qui vient d'être exposé illustre un rapport complexe et féconde de l'écriture modianesque à la bibliothèque lue et assimilée, qui projette cette écriture dans une dimension universelle.



Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1846). *Salon de 1846. Œuvres complètes*. Vol. II. « Bibliothèque de la Pléiade » (1976). Paris : Gallimard.
- BUSNEL, François (2010). *Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé*, entretien avec P. Modiano. *Lire*, 4 mars.
- COSNARD, Denis (2010). *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris : Fayard. (e-book).
- HILSUM, Mireille. (2012). *Modiano préfacier*, Dans (2012) M. Heck, R. Guidée, éd. *Cahier Modiano*, pp. 227-34. Paris : L'Herne.
- LANÇON, Philippe (2007). *Entretien avec Patrick Modiano à l'occasion de la sortie de Dans le café de la jeunesse perdue*. *Libération*. 4 octobre.
- MODIANO, Patrick (1975). *Villa Triste*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1978). *Rue des Boutiques Obscures*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1983). *Le Temps*. Dans (2012) M. Heck, R. Guidée, éd. *Cahier Modiano*. Paris : L'Herne.
- MODIANO, Patrick (1988a). *Préface à M. Aymé, Le Naim et autres nouvelles*. Paris : Gallimard. Dans (2012) M. Heck, R. Guidée, éd. *Cahier Modiano*. Paris : L'Herne.
- MODIANO, Patrick (1988b). *Remise de peine*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1991). *Fleurs de ruine*. Paris : Seuil.
- MODIANO, Patrick (2005a). *Disparition de l'écrivain américain Tristan Egolf. Les Inrockuptibles*. 25-31 mai. Dans (2012) M. Heck, R. Guidée, éd. *Cahier Modiano*, p. 216. Paris : L'Herne.
- MODIANO, Patrick (2005b). *Un Pedigree*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2012). *L'herbe des nuits*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2014). *Conférence Nobel*. Stockholm : La Fondation Nobel.
- ROUGEMONT de, Denis (1947). *Préface à Carson McCullers, Le Cœur est un chasseur solitaire*, pp. 5-10. Paris : Stock.



TAYLOR, Andrew (2014). *Books that Changed the World: The 50 Most Influential Books in Human History*. London : Quercus.



On a tous vécu ça, un jour : à une fête de famille, on rencontre un lointain cousin qu'on n'avait jamais croisé jusqu'alors, mais dans lequel on retrouve tant de traits de famille – son humour, ses fossettes, son accent – qu'après deux minutes à peine, on a l'impression de l'avoir toujours connu et d'être amis de longue date. C'est exactement ce qui m'est arrivé en mettant le pied à Porto. Il y a entre cette ville du Portugal et Liège, la ville où j'ai grandi, bien plus qu'un *air* de famille, sans doute une *chanson* entière, avec ses couplets et ses refrains, son rythme et sa mélodie qu'on reprend en chœur. Plus j'ai arpenté les rues de Porto et plus elle m'a semblé familière. J'ai eu l'impression de pouvoir la comprendre et de compatir avec ses malheurs, car les défauts dont elle souffre et les faiblesses qui l'empêchent d'avancer, ce sont aussi celles qui embourbent ma ville natale. Ce sont peut-être aussi ceux qui accablent toute la vieille Europe industrielle, depuis les côtes de l'Atlantique jusqu'aux vallées de Pologne, en passant par les rives pluvieuses des fleuves du nord et les campagnes désertées sur les rives de la Méditerranée.

Ce qui unit Porto et Liège, avant tout, à mes yeux, c'est la maltraitance dont elles ont été l'objet. Deux cousines battues par la même grand-mère tyrannique ? Pourquoi pas. Si la grand-mère n'est autre que la désindustrialisation et la paupérisation galopante du vieux continent.

Oui, Porto a souffert et souffre encore. Cela se voit à ces commerces fermés et ces vitrines à l'abandon, à ces cartons et couvertures empilés en journée dans le sas d'accès des banques et des bâtiments administratifs pour héberger la nuit ceux qui n'ont plus droit à un toit, à certaines maisons branlantes des vieux quartier au bord du Douro, qui auraient grand besoin d'une rénovation, mais que l'on préfère laisser crouler, tant que les loyers rapportent un peu. Tout cela, on l'observe chaque jour de la même façon à Liège et dans tous les quartiers. Une telle emprise de la raison économique sur le reste des activités humaines que des lieux magnifiques, bouillonnant de vie, d'intelligence et de jeunesse semblent laissés à l'abandon, comme si



on les avait déclarés en faillite, condamnant les habitants à s'exiler à l'autre bout du monde pour trouver du travail ou à stagner et s'embourber en restant sur place dans ces lieux où la machine économique s'est enrayée.

Malgré le soleil qui baigne le paysage, malgré les sourires sur les visages, on décèle les indices d'une ville qui tente l'impossible pour se montrer encore belle. Pourquoi sans cesse chercher à camoufler la pauvreté et la misère ? Il ne faut pas avoir honte de ce que l'on est : un lieu de vie qui a traversé les siècles, où des couches et des couches d'histoire ont sédimenté pour aboutir à ces rues tortueuses, ces places ombragées et ces bâtiments impressionnants, un peu décatés, qui en disent long sur les difficultés traversées au fil du temps et combien de fois surmontées ! Il ne faut pas avoir honte d'être une vieille dame pleine de sagesse, dans un monde où la jeunesse est présentée comme une qualité primordiale. Il ne faut pas avoir honte d'être porteuse d'une longue histoire dans un univers qui ne vit plus que dans l'instant, le buzz et l'éphémère.

Porto, comme Liège, a des charmes que les gigantesques mégalo-poles édifiées en quelques décennies aux rebords de l'Asie ou de l'Amérique n'ont pas et n'auront jamais. Ces collines, d'abord, qui forcent les maisons à se cramponner au terrain en pente et ce fleuve, ensuite, qui contraignent à jeter des ponts d'une rive à l'autre, ces bosses et ces fosses expliquent les escaliers en pierre irrégulière et les entrepôts près des berges, ces trams surtout, qui semblent résister au temps qui passe et la modernité qui uniformise, de la même manière que les tuiles rouges et les odeurs du Portugal, mélange de vanille, de cannelle, de poisson et de friture, qui flottent entre les façades comme des mouettes tournoyant autour d'une barge de pêcheur. Sans parler des façades, témoignant d'un passé plus glorieux, industriel, prospère, qui a placé Porto sur la carte du monde et exporté ses vins liquoreux jusqu'aux antipodes. Barriques de bois, larges barges et lenteur du fleuve. Tumulte de la ville, tintement de trams, pétarades de motos et rires qui s'échappent par la fenêtre d'un bar. Des siècles d'habitat se sont entassés ici : la brique côtoie la pierre taillée, les poutrelles d'acier jouxtent d'antiques consœurs en chêne, les devantures



arrondies tout droit sorties des années septante font face à des arrangements géométriques de verre et de marbre, imaginés quarante ans plus tôt. Rien ne se ressemble et tout est familier, rien n'est ordonné et tout cohabite pourtant depuis si longtemps qu'il serait stupide de venir détruire cet équilibre miraculeux.

Aussi beaux ses bâtiments soient-ils, une ville ne serait pas grand-chose sans les femmes et les hommes qui la font vivre. Les habitants de Porto ont le sourire et les regards hospitaliers. Ils ont pour les visiteurs une forme de tendresse qui semble murmurer : « merci d'être venus chez nous, nous en avons bien besoin, en ces temps difficiles ». On sent que la crise a infligé des dégâts profonds. Non pas *la* crise, d'ailleurs, mais *les* crises successives, puis l'austérité, ce message de mort imposé par les politiques au nom de la finance à la population. À tel point qu'on a l'impression qu'il y a bien longtemps que les jours n'ont plus été faciles pour les habitants. Quand était-ce exactement ? Avant la crise de 2008 ? Avant l'entrée dans l'Europe ? Sous quel régime et quel gouvernement ? Jusqu'à quelle ère nostalgique et imaginaire faut-il remonter pour se faire croire qu'il y a eu une période où les jours étaient doux et le monde paisible ?

Il faut sans doute remonter plus loin que la mémoire des hommes, si loin que les annales et les livres n'en ont pas gardé de trace. Il faut remonter jusqu'à demain peut-être et se dire que le vrai bonheur et la vraie opulence ne sont pas ceux qui nous ont portés jusqu'ici, mais ceux que nous allons bâtir ensemble, de nos mains et de nos rêves, ici et maintenant. À Porto comme à Liège, en cessant d'attendre un miracle qui ne viendra pas et en reprenant notre destinée en main.

Nicolas Ancion

Ecrivain

La semaine à l'affiche

Langue et culture



lasemaine.fr2015



A Organização Internacional da Francofonia é um organismo internacional, criado em **1970** e cuja sede se encontra situada em Paris e que congrega os países cuja língua francesa é a língua oficial ou assume um estatuto privilegiado.

O termo **francofonia** emergiu pela primeira vez por volta de **1890**, quando da utilização por parte de um geógrafo francês (Onésime Reclus) do termo, de forma a designar o conjunto de países e pessoas que falavam o francês.

Trata-se de uma das maiores áreas linguísticas a nível mundial, fundamentada no compartilhamento dos valores humanistas que foram veiculados pela **língua francesa**, não se limitando apenas à partilha de um idioma comum.

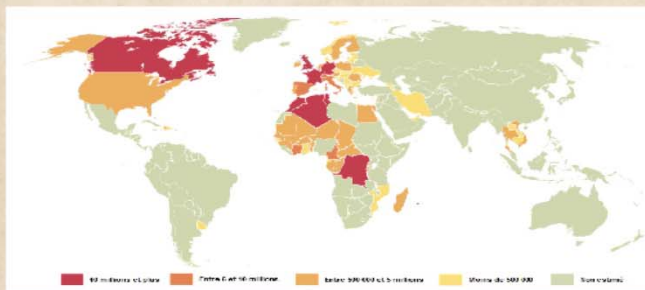
O **símbolo da francofonia** foi adotado em 1987, por solicitação de Níger e simboliza os cinco continentes.



Abdou Diouf, antigo Presidente do Senegal é o **Secretário-geral da Francofonia**

Objetivos da OIF:

- Promover a língua francesa e a diversidade cultural e linguística;
- Apoiar a formação, a educação, o ensino superior e a investigação;
- Fomentar a paz, a democracia e os direitos do homem;
- Desenvolver a cooperação ao serviço do desenvolvimento sustentável.



«Dénombrement des francophones», consultado em <http://www.francophonie.org/carto.html>

Operadores da OIF:

- TV5 Monde;
- L'Université Senghor d'Alexandrie
- L'Association Internationale des Maires Francophones (AIMF);
- L'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF);

A **OIF** conta, atualmente, com **57 membros** e **20 observadores**;

Existem cerca de **20 milhões de francófonos no mundo**;

900 000 professores de Francês no mundo;
O Francês é a **língua oficial em 32 Estados-membros** e a **5ª língua mais falada no**



ZÉNITUDE: état de sérénité et de relaxation

ZEN: méditation silencieuse

+

-ITUDE: suffixe



KINGA

SOMOGYI

Linguistique

MÉDICOS SEM FRONTEIRAS- História da Organização

A Médicos Sem Fronteiras foi fundada em 1971 em França, por um grupo de médicos e jornalistas no início da guerra e fome na República do Biafra.

Durante a Guerra Civil Nigeriana, os militares nigerianos formaram um bloqueio em torno do Biafra. A França foi o único país que os apoiou. Foi aí que alguns médicos voluntários franceses se juntaram à Cruz Vermelha para trabalhar em hospitais e alimentar os habitantes deste país. Depois de entrarem no país, os voluntários foram atacados por parte do exército nigeriano, tendo havido mortes. Os médicos criticaram publicamente o governo nigeriano e da Cruz Vermelha para o seu comportamento aparentemente cúmplices. Estes médicos concluíram que esta nova organização de ajuda era necessária e que deveria ignorar as fronteiras políticas e religiosas e priorizar o bem-estar das vítimas.

Deste modo, o principal objetivo era estabelecer uma organização independente que tivesse como foco o fornecimento de uma ajuda médica rápida, eficaz e imparcial em casos como conflitos armados, catástrofes naturais, epidemias e fome. Os fundadores acreditavam que todas as pessoas deveriam ter acesso à saúde independentemente do seu género, raça, religião, crença ou escolha política, e que as suas necessidades médicas ultrapassavam as fronteiras nacionais. 300 voluntários fazem parte da organização no seu início: médicos, enfermeiras e outros funcionários, incluindo os 13 médicos e jornalistas que a fundaram.



Podemos, assim, afirmar que esta organização veio revolucionar o pensamento da época. O fato de ter tais princípios, mostra que trabalham com neutralidade e imparcialidade. Estes empenham-se em respeitar os princípios deontológicos de sua profissão e em manter total independência em relação a todo poder, bem como a toda e qualquer força política, económica ou religiosa. Mesmo os voluntários, sabem dos riscos e os perigos dos trabalhos que realizam e não exigem para si qualquer compensação. Esta organização contribuiu para desenvolver a imagem que a França já tinha: era um país avançado e inovador uma vez que não existia nenhum grupo que oferecesse este tipo de serviços.



Os Princípios da organização MSF

Médicos Sem Fronteiras é uma organização que trabalha com neutralidade e imparcialidade. Os Voluntários trabalham por solidariedade e justiça, em nome da ética médica universal e do direito à assistência humanitária.

Os Princípios definidos pela da MSF são a: Independência, Imparcialidade, Neutralidade, Transparência, Ética médica

A Carta dos princípios da organização refere que a ajuda médica e humanitária é desempenhada nas populações em perigo sem qualquer discriminação, preocupando-se em manter independência de qualquer poder.

Como organização neutra, imparcial e independente, a MSF comunica aquilo que é de seu conhecimento pelo contato direto com a população. Toda comunicação é cuidadosamente pensada de forma a não comprometer a segurança daqueles que estão em campo, tanto profissionais como pacientes, mas quando diante de determinadas situações, a MSF preocupa-se em criticar abertamente ou denunciar a ruptura de convenções internacionais e violação de direitos.

A organização entende como parte fundamental de seu trabalho chamar a atenção para as situações vividas pelas pessoas com que trabalha, de modo a tornar públicas as crises humanitárias.

Os membros das diversas associações de MSF deverão acompanhar e debater as atividades dos profissionais e o desenvolvimento da organização, manifestando-se publicamente, por meio do voto, a participação dos voluntários é valorizada e faz parte do caráter associativo da organização.

Influência Francesa

Quando foi redigida a Constituição de 1848, o lema "Liberdade, Igualdade, Fraternidade" é definido como um princípio da República Francesa. A França estabelece-se como o país de referência dos Direitos do Homem e o conceito de laicidade torna-se progressivamente um dos seus quadros protetores. A III República adotou oficialmente o laicismo, que permaneceu até à V. "A França é uma República indivisível, laica, democrática e social. Garante a todos os cidadãos igualdade perante a lei, sem distinção de origem, raça ou religião..." Determina a Constituição de 1958.

A organização MSF é composta por pessoas movidas pelos valores e princípios que partilham, descritos na Carta de MSF. Alguns destes princípios assentam nos princípios defendidos pela República da França e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que tiveram um papel importante na formação de valores na sociedade e no desenvolvimento do conceito dos Direitos Humanos. A Revolução Francesa foi um acontecimento importante na História, os seus ideais influenciaram vários grupos e movimentos, deixando um legado para o desenvolvimento da sociedade.

Financiamento

Os donativos privados representam a fonte de financiamento mais importante para a MSF (95,8% do total). 8% dos donativos privados provêm de doadores particulares e os restantes 1% de empresas e fundações. Os recursos institucionais dos governos representam 4,2% da receita total.

Utilização dos recursos

A missão social inclui todos os gastos relacionados às operações no terreno: a medicina, logística, administração e financiamento. São geridos a partir da sede que diz diretamente respeito a cada missão. Estes gastos representam 88,44% da



Porte-Bonheur



La Magie du

Gri Gri



VIKI

Mais wiki est aussi un genre
de Site Web collaboratif,
c'est-à-dire susceptible d'être
modifié par
les internautes, comme par
exemple « *Wikipedia* »



WIKIPÉDIA
L'Encyclopédie libre

À Hawaï,

Wiki signifie « *rapide* »





Le velcro



La pénicilline



La dynamite



La loi de la gravitation

Découvertes faites par

HASARD

SÉRENDIPITÉ

" La chance ne sourit qu'aux esprits bien préparés. "

Louis Pasteur



Le four à micro-ondes



Glace à l'eau

À l'année prochaine!



la**semaine**.fr2016