



THÈSE de Doctorat

Option : Sciences des textes littéraires

***La reconstruction de l'Histoire de l'occupation nazie dans la
trilogie de guerre de Patrick MODIANO.***

Khansa MESSOUS

Sous la direction de

Miloud BENHAIMOUDA, Maître de conférences A, Université de Mostaganem

Membres du jury

Président	Mansour BENCHEHIDA	MCA	U. Mostaganem
Rapporteur	BENHAIMOUDA Miloud	MCA	U. Mostaganem
Examineur 1	BOUTERFAS Belabbes	Professeur	U. Ain-Temouchent
Examineur 2	BELKACEM Dalila	MCA	U. Oran
Examineur 3	TIRENIFI Med EL Badr	MCA	U. Mostaganem

2018/2019

DÉDICACES

À la mémoire de mes chers et regrettés parents.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères et ma reconnaissance la plus profonde vont à l'égard de mon directeur, Monsieur *Miloud BENHAIMOUDA*, pour sa patience, sa disponibilité, ses encouragements, et surtout ses conseils avisés qui ont contribué à alimenter ma réflexion, et à terminer ce travail.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance au Professeur *Mireille HILSUM*, de l'Université Jean Moulin, qui m'a aimablement accueillie au sein du laboratoire Marges, pour ses judicieux conseils, ses orientations, et surtout pour la bibliographie qu'elle m'a conseillée, durant la période de mon stage.

Je voudrais exprimer toute ma gratitude au Professeur, *Hadj MILIANI*, pour ses formations et ses séminaires très instructifs, ainsi qu'au Professeur, *Mokhtar ATTALAH*, pour ses précieux conseils et les nombreuses discussions autour de mon thème.

J'adresse également, mes remerciements à la responsable de la post-graduation, de l'Université de Mostaganem, Mme *Ghouzlène SLIMANI*, ainsi que toute son équipe, pour leur soutien constant et leurs encouragements.

Je remercie aussi, les membres du jury pour avoir accepté de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Sommaire

Introduction générale

Partie I : l'écriture de l'intime

Chapitre I : Le roman familial

1. Une filiation ambiguë
2. Une autre vie
3. Les représentations sociales et culturelles
 - 3.1. Les formes de collaboration
 - 3.2. Contexte moralisateur
4. La reconstitution de l'Histoire
 - 4.1. Une biographie imaginaire
 - 4.2. La trace du père
 - 4.3. La trace du frère

Chapitre II Les lieux du traumatisme

1. Paratopie spatiale
2. Le temps
3. Paratopie temporelle
 - 3.1. Le temps du mal
 - 3.2. Le temps des confessions
4. Une parole vive

Partie II : L'écriture moderne de l'histoire

Chapitre I : La représentation de l'être

1. Une éthique de restitution
2. Comment donner sens à un événement historique
3. Comment la littérature modianesque s'empare-t-elle- de l'événement traumatique
4. Du contenu brut à la construction biographique

Chapitre II : Une écriture existentielle

1. L'écriture du réel
2. Le réalisme indiciel
3. L'écriture de la mélancolie
4. Un nouveau réalisme
 - 4.1. Une parole manipulatrice
 - 4.1.1. L'ironie
 - 4.1.2. L'hésitation

Chapitre III : Des voix recluses

1. Une identité narrative
2. Une identité fugace
3. Les voix
4. Les fausses assertions
5. Une voix réparatrice

Partie III : L'implication narrative des romans de Modiano

Chapitre I : La thanatographie

1. L'écriture du deuil :
 - La solitude et l'isolement
2. L'écriture de la mort
 - 2.1 Une filiation génétique
 - 2.2 Les enquêtes funéraires
3. L'écriture de l'indicible

Chapitre II : La représentation de la mémoire

1. L'écriture du ressassement
2. L'écriture de l'obsession
3. La vision apocalyptique
4. Le mythe du temps de l'Occupation

Chapitre III : L'écriture de la compassion et de la consolation

1. Structure narrative proche du biographique
2. L'écriture épistolaire
3. Le livre du père
4. Le spectre du frère et ou enfant abandonné
5. La structure narrative proche du sacré

Chapitre IV : La structure du roman d'investigation

1. Le roman d'investigation
2. Le recours au fait divers
3. La structure narrative proche du roman policier
4. Le roman historique à énigme

Résumé

Le rapport entre savoir factuel et fiction est inverse en histoire et en littérature : l'histoire tend, par postulat, vers le degré zéro de fiction, alors que dans le roman, la construction de récits imaginaires, la création libre de personnages, situations, actions et événements, prévalent sur la transmission didactique de savoirs avérés. Pourtant, chez Modiano roman et histoire ne se font pas ombrage, même si leur rapport demeure problématique ; le roman ne se substitue pas à l'histoire, mais ces deux domaines sont en situation de complémentarité. En effet, les informations factuelles de Modiano sont crédibles bien que son objectif essentiel réside dans le fait de transmettre une expérience, un état affectif personnel à travers la création d'un univers particulier : la géographie modianesque de la ville de Paris (généralement), de 1940 à nos jours.

L'historien, au sens académique du terme, n'est pas censé donner carrière à son imagination mais, au contraire, centre l'essentiel de sa réflexion sur l'analyse critique des documents, et, de ce point de vue, Modiano n'est pas historien, encore que sa connaissance très fine du récit national français moderne soit patente et confère du crédit à ses romans. Cependant, son objectif premier n'est pas de faire œuvre scientifique mais d'exprimer un état affectif personnel à travers la tonalité particulière de sa création romanesque. Notre thèse a pour propos l'analyse des romans de Modiano comme des romans historiques dans la mesure où ils représentent un univers situé dans une période historique passée (Occupation, France des années 60-80) de sorte que le lecteur a le sentiment de vivre l'époque décrite à travers la narration d'événements parfois authentiques, parfois invérifiables ou carrément fictifs mais toujours plausibles, des descriptions de lieux, de personnages authentiques ou fantasmés, etc. Les romans de Modiano sont historiquement « vrais » en ce sens d'abord qu'ils peignent l'état d'esprit de l'auteur à propos de la responsabilité nationale dans la défaite et la compromission, mais également les interrogations dans la conscience collective française à l'issue de la seconde guerre.

Mots clés : *la solitude, le ressassement, la thanatographie, Dasein, le deuil, le récit de vie, le Cogito, le sacré, le réel indicel, l'uchronie.*

Romans de Patrick Modiano et abréviations utilisées

Corpus étudié

- *La Place de l'étoile*, Paris, Éditions Gallimard, [1968], Coll. « Folio », 2010.
- *La ronde de nuit*, Paris, Éditions Gallimard, [1969], Coll. « Folio », 2011.
- *Les boulevards de ceinture*, [1972], Espagne, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2010.

Œuvres du même auteur

- *Livret de famille*, [1977], Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2010.
- *Remise de peine*, [1988], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- *Du plus loin de l'oubli*, [1996], Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2010.
- *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, [2005], Coll. « Folio », 2011.
- *Rue des boutiques obscures*, Romans, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 2013.
- *Dora Bruder*, Romans, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 2013.
- *Dans le café de la jeunesse perdu*, [2007], Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.
- *Un cirque passe*, [1992], Espagne, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2008.
- *De si braves garçons*, [1982], Espagne, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2014.
- *Fleurs de ruine*, [1991] Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1995.
- *L'herbe des nuits*, [2012], Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2014.

« "Marquer " un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. »¹

¹ Michel de CERTAU, « L'écriture de l'histoire », voir Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires Rennes, 2006, p. 19.

INTRODUCTION GENERALE

Introduction générale

Cette thèse s'assigne pour objet le rapport complexe et ambigu entre l'œuvre romanesque de Patrick Modiano et la phase historique qui nourrit son contenu, à savoir la France de l'Occupation. Notre sujet est centré sur la pénétrante représentation d'un héritage social et historique qui « *sans représenter l'Holocauste, en laisse agir le traumatisme de façon éclatée et tournante.* »¹ Le rattachement de la littérature modianesque à l'Histoire lui confère « *un champ de possibilité et d'enchaînement ouvert et aléatoire du réel* »², lequel s'applique à retracer le parcours de ceux que l'Histoire a oblitérés. En effet la vision modianesque, à la fois hypocalyptique³ et apocalyptique,⁴ structure les récits et présente une version sans précédent de cette matière insaisissable. Cette écriture novatrice de l'histoire ne se limite pas à une simple illusion de la réalité. Elle adopte une approche éthique qui lui confère le droit de relire et de réinterpréter des situations vécues, en s'affranchissant de toute fidélité à l'égard des événements narrés.

Notre travail se propose d'analyser la complicité établie entre la fiction modianesque et la petite histoire⁵ dans la reconfiguration de l'Histoire. Il entend montrer comment cette uchronie⁶ narrative restitue les témoins d'une période historique.

¹ Sabine LOUCIF « Le roman français d'aujourd'hui aux États-Unis : panorama d'une réception singulière », in Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 455.

² Alessandro MARIGNANI, « L'Histoire au-delà de la crise du mythos et du logos », in Stefano MAGNI, (dir.) *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Éditions Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 175.

³ « Approche historique, qualifiée de post-marxiste et post-freudienne elle donne l'illusion constante du présent où tout est encore possible, où tout se joue à chaque instant, quand bien même le lecteur a déjà connaissance de l'issue historique des faits. » in Estelle PAINTE, « Les projets Luther Blissett et Wu Ming : les prémices d'une nouvelle ère de la littérature ? », thèse de doctorat, Langues, Littératures et civilisations romanes, sous la direction de Silvia CONTADINI, Italie, université de Paris Ouest NANTERRE La DEFENSE, 2012, 460 p.

⁴ « Il s'agit de la suspension de la vie dans l'attente de la mort [...], du régime de survie auquel la plus grande partie du monde est condamnée » in Estelle PAINTE, op.cit., p. 300.

⁵ « Ce roman a cependant le privilège en ce qui touche à la vie quotidienne dans son environnement concret, ses particularités culturelles, ses détails spécifiques, ses accessoires, son patois, ses potins : il a le monopole de la couleur locale » Claudie BERNARD, « Si l'histoire m'était contée... » in Aude DÉRUELLE et Alain TASSEL (dir.), *Problèmes du roman historique*, 2008, Paris, Éditions l'Harmattan, 2011, p. 23.

⁶ « Le récit uchronique repose sur le principe du détournement historique. On utilise parfois l'expression d'histoire alternative. L'auteur part d'une situation historique existante et en change l'issue pour ensuite imaginer les différentes conséquences possibles. » Voir « Qu'est-ce que l'uchronie ? » in Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique, 50 questions*, Éditions KLINCKSIEK, Paris, 2006, p.121.

Si les intermittences de la mémoire⁷, envisagées par les romans modianesques, permettent de saisir la concordance entre les discontinuités existentielles et les intermittences de la mémoire collective, en raison d'un indispensable rapprochement entre les mémoires, celles-ci n'expliquent pas comment un auteur, qui appartient à la génération d'auteurs nés au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, reste piégé dans les décombres de ce temps et, de surcroît, se voit « *légataire d'une histoire irréprésentable et d'un récit impossible ou empêché* »⁸.

En effet, Modiano figure parmi les écrivains « *nés pendant ou au lendemain de la guerre* »⁹, dont une partie de l'identité prend racine dans le charnier que lui-même qualifie de « *fumier de l'Occupation* »¹⁰. À ce propos Henry Raczymow déclare « *qu'on n'oublie pas qu'ils viennent eux de ce trou, de cette mer de cendres. Qu'une génération entière de juifs est née de ce trou, de cette mer-là. Qu'elle dut autrement que les autres apprendre ou réapprendre à respirer. À se tenir sur terre, à se retenir sur terre, sur le bord de la terre comme sur le bord d'une fosse.* »¹¹ Ce gouffre envisagé comme un trompe l'œil occupera presque la totalité de la production romanesque de Modiano qui se décline en une trentaine d'ouvrages de *La place de l'étoile* jusqu'à *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*. Ses romans narrent des mémoires blessées plutôt qu'une mémoire individuelle, puisque celle-ci se retrouve « *nourrie et empoisonnée par la mémoire collective des années noires que [Modiano] n'a pas vécues, mais dont les fantômes le hantent* »¹². Le temps de l'Occupation rythme la trame narrative rapportant l'angoisse, la peur, l'errance et l'exil de personnages réduits au néant.

L'imaginaire modianesque restitue un temps historique dominant dont la représentation, marquée par la lacune et l'incertitude, « *fait retour comme double, effigie,*

⁷ Anne-Yvonne JULIEN « Mémoire et histoire » in : Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 5.

⁸ Anny Dayan ROSENMAN, « De la figure du père aux figures de l'Histoire » in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 28.

⁹ Henri RACZYMO Voir Anny Dayan ROSENMAN, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », in *op.cit.*, p., 28.

¹⁰ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, 2010, France, Éditions FAYARD, 2011, p. 19.

¹¹ Henry RACZYMO, Voir « Anny DAYAN ROSENMAN « De la figure du père aux figures de l'Histoire », in Anne-Yvonne JULIEN « Mémoire et histoire » in : Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 28.

¹² Alain MORRIS, « Des dimanches pas si doux : la mémoire de l'Occupation dans Dimanches d'août (1986) » in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 128.

image, copie, idée en tant que tableau de la chose désormais disponible » en dépit de « l'absence de la chose. »¹³ L'intérêt pour le passé constitue le seul indice matériel qui permet à Modiano, d'attribuer des significations à des comportements sociaux, et de proposer, mais à sa façon, une lecture d'un temps. Ainsi, nous supposons que l'écriture modianesque obéit à des schémas dont l'enjeu sous-jacent, répond à une perspective socioconstructiviste.

Cependant le détour par une biographie affective réhumanise l'événement historique et révèle des considérations abstraites relatives à l'Histoire de France. En outre, la traversée biographique nous informe sur une enfance brisée, logée dans les tréfonds du ressenti personnel, et dont nous essayerons d'appréhender la trace qui semble à la fois désinvolte et constante. La constitution d'un personnage parlant, exposant sa vie, révolutionne le roman historique et permet de décrypter une souffrance personnelle. Le récit plonge au cœur de la douleur au quotidien, et devient le lieu d'une mémoire particulière. D'abord celle d'un passé familial, puis celle de la communauté française de la première moitié du XX^{ème} siècle.

Loin de nous l'idée de prétendre à un travail de relecture de l'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale, nous qui sommes profane en la matière, et moins encore à réduire la fiction modianesque à une histoire romancée¹⁴ de l'Histoire. Cependant, et tout en nous appuyant sur des articles scientifiques, qui ont pris pour objet d'étude les romans de Modiano, nous essayerons de comprendre comment cet écrivain instrumentalise un temps historique au présent, à des fins personnelles. Ce temps en question, en tant que dynamique humaine, et mouvement continu de la vie, constitue un indice de la réécriture du réel chez Modiano. Il forme en outre, une composante essentielle qui a su révolutionner le genre romanesque au lendemain de la seconde guerre mondiale. Ce constat qui nous préoccupe, depuis notre travail de magistère¹⁵, constitue aujourd'hui la problématique essentielle de la présente recherche. Car pour nous, il est essentiel que

¹³ Marta HERANDEZ « L'essence de la modernité selon Heidegger : la représentation. 2010, in < <https://journals.openedition.org/appareil/972> >. Consulté le 24 décembre 2018.

¹⁴ « L'histoire romancée prétend raconter sous une forme plaisante les événements historiques et la vie de personnages authentiques. » Voir Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique : 50 questions*. Paris, Éditions KLINCKSIECK, 2006, p. 104.

¹⁵ Khansa MESSOUS, « L'Histoire dans le roman de J. -M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim* », (dir.) M. BENHAIMOUDA, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem, Algérie, 2011.

l'on puisse répondre à la question : comment s'écrit la nouvelle histoire, à travers le non-dit, le refoulé, le non pensé, l'impensé, l'incertain, la subjectivité, l'exclusion, l'aliénation ? En un mot, à travers un imaginaire insolite, et inouï que l'auteur s'attache inlassablement à revisiter telle une histoire vague, ou peut-être une fatalité, dont les personnages sont le plus souvent des individus « *sans qualité, sans racine, pourvu d'obsessions qui [les] aimantent vers la circonstance qui a décidé de leur vie - et qui leur échappe comme une flaque de mercure.* »¹⁶ au point d'abolir toute existence possible, même la leur. Le fait est qu'en lisant les textes, nous avons l'impression de disposer d'un témoin direct qui nous livre les éléments de vie. En effet, ce sont des narrateurs qui souffrent cruellement de vivre sous l'emprise de l'autre. Ils n'existent que dans le regard de l'autre. Sur cette conception psychologique Modiano s'explique en déclarant ;

« J'ai l'impression d'être prisonnier du je vague et répétitif que j'utilise depuis mes premiers romans, qui ne sont d'ailleurs pas vraiment des romans. Je suis incapable d'écrire directement une autobiographie, alors c'est comme si je rédigeais la novélisation du film de ma propre vie. 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. »¹⁷

Patrick Modiano, au cours de sa vie littéraire, s'est trouvé contraint¹⁸ de composer avec un lourd matériau autobiographique fictionnel qui résonne à l'intérieur de ses textes comme une constante émotive laquelle tente de rendre visible ses propres souvenirs. En effet, le retour incessant sur son héritage familial et son appartenance

¹⁶ Bernard OBADIA, *Dictionnaire de Patrick Modiano* », in <http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_temps/projet.htm> consulté le 23 / 10/ 2018.

¹⁷ Voir « Une jeunesse » in *Le Nouvel observateur*, 28-01-199, in Bernard OBADIA, *Dictionnaire Patrick Modiano*, in <http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_temps/projet.htm> consulté le 15 / 10 / 2018.

¹⁸ Parmi les procédés assurant la cohérence globale de l'énoncé, nous pouvons enregistrer le flash-back, le souvenir, le résumé, le traumatisme d'enfance, l'obsession, la mention de la famille, d'une hérédité, de la tradition, la référence à un cycle, à un ancêtre, etc...le texte renvoie à son déjà-dit. Voir Philippe HAMON « Un discours contraint » in Roland BARTHES, et al. *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du SEUIL, 1982, p. 135.

historique et sociale conditionne et structure toute son œuvre, laquelle engage inlassablement deux types de silence : un silence contraint, et un silence reconstituteur.

Le premier dédouane les crimes et les agissements inconscients qu'aurait subis et endurés la population civile durant la Deuxième Guerre mondiale, et de ce fait subvertit les matériaux tragiques de l'histoire en matière fictionnelle. Le second est générateur de souffrances. Une mémoire sensorielle tente de reconstituer un trauma vécu, tout en évaluant l'homme et sa manière d'être au monde. Modiano reconstruit l'identité française avec tout ce qu'elle a omis. Une reconstitution qui s'emploie à imaginer les qualités morales exceptionnelles, attribuées à la société française du XXème siècle. Cette reconfiguration de la trace du passé révèle au lecteur la présence d'une grande énigme sociale, à l'intérieur de la fiction modianesque, permettant à l'auteur de remonter au mystère d'un Paris pris, en proie à la violence et à l'absence d'identité.

La récurrence de l'Histoire dans la littérature modianesque dévalorise toute prétention à une vérité absolue. En effet, l'une des caractéristiques internes de cette production réside dans la notion de « répétition » qui « *se déploie comme mouvement créateur d'un espace et d'un temps dynamique* »¹⁹ sans mesure, au cœur d'une pensée discrète, rêvée, aliénée, ou alors refoulée. Cette conception nous livre l'essence de l'être, et celle d'une existence dans une représentation tragique et chaotique de la société française sous l'occupation allemande. Elle recompose dans un présent, dont le pouvoir est de nous transporter au cœur d'une mémoire lacunaire, qui se constitue au fil de la narration, au gré d'« *objets virtuels essentiellement perdus et [d'] objets réels essentiellement travestis* »²⁰ qui agissent sur le narrateur et le transforment en conteur d'un temps rattrapé à l'intérieur de la grande Histoire.

Ce jeu de cache-cache déconstruit toute vérité possible et engendre « *un étrange sujet, sans identité fixe* », issu de trois cultures différentes : française, flamande, et juive. Le choix d'un sujet ambigu projette sur la toile de la fiction, un récit de vie oblique et éclaté. En effet, la saisie subjective de la vie des autres devient le lieu et l'espace à découvrir, au moyen d'événements sensibles et non sensibles. En effet, « *ce n'est pas un "*

¹⁹Jean-Claude, DUMONCEL *Deleuze, différence et répétition*, Paris, Éditions M-Editer, 2010, p. 145.

²⁰ Ibid. p. 155.

Je pense " qui est au fondement du sujet, mais [...] un "Je sens" originaire, et qui n'est autre que le sentiment même de son devenir dans l'intensité présente. »²¹

Le contenu existentiel narré par la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, prend forme dans l'intimité d'une expérience vécue dont la saisie sollicite notre sensibilité. L'apport du « dit » et de la culture viennent appuyer la formation de l'identité historique. Sinon comment un auteur, qui n'a vécu l'événement de la Deuxième Guerre mondiale que par procuration, parviendrait-il à retranscrire un vécu de façon presque authentique ?

Chez Modiano, l'histoire trouve expression dans l'inconscient à travers diverses structures psychiques — schizophrénie, obsession, désespoir et détresse — qui traduisent dans un langage intime, les représentations personnelles d'un malaise existentiel. Aussi, nous supposons que le recours au discours psychotique « *implique une dégradation dans l'image que de l'individu se fait du monde extérieur* »²². Or, dans *Ritournelle de la faim*²³, Le Clézio s'inspire des ouï-dire de sa mère pour revenir sur ses origines et explorer la mémoire des siens. Cependant, chez l'un comme chez l'autre, la rêverie avec sa puissance évocatrice et formatrice, permet aux auteurs de reconstituer des vérités, sur un vécu qu'ils n'ont pas vécu, et de se reconstruire : « *C'était une période de ma vie dont je ne pouvais parler à personne, et dont je me demandais quelques fois si je l'avais vraiment vécue.* » (R.D.P., p.101)

La rêverie, dans les ouvrages de Modiano, représente le seul moyen de connexion avec l'univers mental du père. Elle s'enracine dans la mémoire pour délivrer une parole confisquée, une pensée envahissante nécessaires à la formation d'un récit pluriel, capable de combler les porosités d'une mémoire escamotée. Cette stratégie narrative s'accompagne d'une écriture inventive de soi, et sur soi, pour restituer au lecteur une existence pénible et bouleversante.

Jean Patrick Modiano, Prix Nobel 2014, appartient à la génération d'auteurs née au lendemain de la seconde guerre mondiale, dite « seconde génération » comme Claude SIMON ou Georges PEREC, et dont l'origine juive et l'identité poreuse demeurent

²¹ Ibid. p. 178.

²² Tzvetan, TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 63.

²³ Jean - Marie Gustave LE CLÉZIO, *Ritournelle de la faim*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

« piégées dans les décombres²⁴ ». Cependant, Modiano s'ingénie à combler ce manque par une force mélancolique inimitable, libératrice de toutes les figures que l'histoire a martyrisées. C'est ainsi que les récits modianesques, souvent brouillés et hallucinés, réitèrent des souvenirs traumatiques, nourris de sève personnelle, pour raccommoder des vies et libérer des âmes souffrantes.

Né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, près de Paris, l'auteur, et pendant près de dix ans, s'est attribué la date de naissance (1947) de son frère Rudy. En effet, ce frère, qui était pour lui sa seule et unique famille, décède en 1957, à l'âge de dix ans. Ce traumatisme l'a profondément affecté comme il le confie :

« Le choc de sa mort a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout cela participe d'une même névrose qui est devenue mon état d'esprit. »²⁵

Cette confidence rend crédible notre hypothèse sur le déni de la mort d'un proche et la présence constante du deuil dans la littérature modianesque. En effet, l'ombre de son frère est présente dans ses premiers ouvrages, de *La place de l'étoile*, (Prix Roger-Nimier et Prix Fénéon) *La ronde de nuit*, *Les boulevards de ceinture*, *Villa triste*, *Livret de famille*, *Rue des boutiques obscures*, (Prix Goncourt), *De si braves garçons*, *Un pedigree*, *Remise de peine*, jusqu'à *Un cirque passe*, et souvent à travers une délicate dédicace récurrente : « *Pour RUDY* ».

On trouve également la trace de cette absence dans des anecdotes rapportées de leur propre enfance et marquées par un véritable leitmotiv, « mon frère et moi », qui témoigne de l'amour et de l'affection qu'il porte à son frère cadet, comme il en témoigne :

« Dans les rêves, les gens qu'on a perdus nous apparaissent derrière un voile. En relisant les épreuves de *Remise de peine*, j'ai eu ce sentiment. Il y avait un blanc. Nabokov explique que quand on mettait un personnage de la vie réelle dans la fiction, il se confondait avec le tissu romanesque et c'était une trahison. Mais je n'ai pas eu ce sentiment avec Rudy. Parce que

²⁴Anne-Yvonne JULIEN, *Mémoire et histoire* In *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 15.

²⁵Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, 2010, Paris, Éditions FAYARD, 2011, p. 23.

je ne lui ai pas donné d'existence individuelle. Pas de prénom. C'était toujours mon frère et moi. Je ne l'ai pas trahi. »²⁶

Il ne réussit à se détacher de sa peine qu'avec la publication de son roman *Un pedigree*, (2005), dans lequel il affirme, à la manière d'un pacte autobiographique, vouloir faire « *un constat ou curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne* » (U.P., p.23). Il reprend les vingt premières années de sa vie, en retraçant son enfance particulière dans le climat des années cinquante et soixante. Et c'est dans ce roman même que nous supposons qu'il a accompli le deuil de son frère, puisqu'il admet enfin sa mort en déclarant : « *En février 1957, j'ai perdu mon frère.* » (U.P., p.44)

Eprouvé par ce drame, Modiano éternise sa souffrance à travers des récits tristes et mélancoliques où de part en part, il tente de raccommoder, tant bien que mal, une enfance brisée. À cette souffrance viennent s'ajouter l'offense et le préjudice d'être le fils d'un juif au service de l'occupant, et d'une starlette convoyée par le conquérant.

« [...] j'avais commencé un livre — mon premier livre — où je prenais à mon compte le malaise qu'il [son père] avait éprouvé pendant l'Occupation. J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. [...] Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou. Je sens bien aujourd'hui la naïveté enfantine de mon projet : la plupart de ces auteurs avaient disparu, fusillés, exilés, gâteux, ou morts de vieillesse. Oui, malheureusement, je venais trop tard. » (D. B., pp. 70-71)

Cette filiation contraint l'auteur à composer avec l'offense, l'humiliation, la douleur, la solitude, l'angoisse et l'hésitation lesquelles prennent forme de fatalité dans

²⁶ Pierre ASSOULINE, « Modiano, lieux de mémoire » in *Le magazine littéraire*. Voir Bernard OBADIA, *Au temps, Dictionnaire de Patrick Modiano-Littérature & Compagnies*, <https://www.litt-and-co.org/au_temps/Sommaire_au_temps.htm>, Consulté le 21 octobre 2018.

presque tous les romans. C'est ainsi, qu'il s'explique, à propos de la trilogie de l'Occupation, déclarant : « *la guerre est avant tout un décor, l'époque ne m'intéresse pas pour elle –même. J'y ai greffé mes angoisses [...] c'est moins une Histoire de France qu'une histoire de famille.* »²⁷

L'auteur se lance dans une biographie extrospective²⁸ afin de « *mieux connaître, non pas le passé d'un individu, [son père] mais l'ensemble de ses tensions sociétales auxquelles il [était] confronté tout au long de sa vie.* »²⁹ Ainsi, nous supposons que les récits modianesques représentent le lieu exutoire d'une douleur insurmontable. En effet, Modiano a toujours vécu seul, fils « *d'un juif cosmopolite* » vivant d'expédients sous une fausse identité. De l'autre une starlette flamande cornaqué par un officier allemand et travaillant pour l'occupant. »³⁰ il fut confié à ses grand- parents, puis placé en internat.

Modiano se lance dans une enquête psycho-sociologique, en essayant de reconstituer le monde auquel appartenait ses parents, et trouver ainsi, un sens à leur caractère et à leur comportement. Car sur le plan familial, Modiano appartient à une famille qui aurait bénéficié d'un statut particulier pendant la période de l'Occupation. Sur ce fait, les travaux de Paul Gellings, nous renseignent sur l'existence qu'aurait eu le père dans le Paris occupé, et sur les raisons qui ont amené Albert Modiano à abandonner ses deux enfants, résumant les faits ainsi :

« Albert Modiano restera une énigmatique homme d'affaires au passé de guerre obscur. On sait seulement que ne s'étant pas présenté au recensement d'octobre 1940, il n'a jamais eu à porter l'étoile jaune. Par la suite, il eu la vie sauve grâce à nombre d'expédients : faux papiers, évasion lors d'une rafle mal gérée, contacts très glauques avec une mondanité interlope au parfum de marché noir et de collaboration. Une fois la guerre finie, il poursuit ses activités à Paris, [...]

²⁷ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 59.

²⁸La bibliographie extrospective ne fait ainsi jamais de la vie événementielle de l'individu le lieu central de la connaissance. Le regard vers soi est constamment nourri par un regard tendu vers l'extérieur. Voir Danilo MARTUCCELLI, *Qu'est-ce qu'une biographie extrospective*, In *La mise ne récit de soi*, DELORY-MOMBERGER Christine et NIEWIADOMSKY Christine, Presses Universitaires SEPTENTRION, 2013, p. 116.

²⁹Danilo MARTUCCELLI, *Qu'est-ce qu'une biographie extrospective*, In *La mise ne récit de soi*, DELORY-MOMBERGER Christine et NIEWIADOMSKY Christine, Presses Universitaires SEPTENTRION, 2013, p. 116.

³⁰ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 20.

multipliant entre autres des voyages entourés de mystère à Brazzaville, rapport avec une « société africaine d'entreprise. »³¹

Du côté de la mère, les travaux de Thierry Laurent³² révèlent le contenu d'une lettre de Modiano en personne, et dans lequel il explique, comment sa mère menant une vie « désinvolte » n'aurait jamais eu de vie de famille, et les raisons qui l'ont contraintes à confier ses enfants, à leur marraine, en Jouy-en-Josas, en banlieue parisienne, confiant :

« On ne peut pas dire non plus que ma mère ait dédié sa vie au spectacle, à sa « carrière ». Je crois qu'elle a exercé ce métier de manière un peu casanière, sans ambition dévorante, sans la moindre obsession de carrière. »³³

Dans *Un pedigree*, il se livre sans pudeur, à son lecteur, considérant les siens comme de jeunes gens inconscients et égarés, déclarant ainsi :

« Drôle de gens. Drôle d'époque entre chien et loup. Et mes parents se rencontrent à cette époque-là, parmi ces gens qui leur ressemblent. Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard. » (U.P., p.19)

Délaissé et abandonné, le jeune enfant passa toute son enfance ballotté d'un internat à un autre, « scolarité nomadique », comme en conclut les travaux de Nettelbeck et Hueston³⁴, à ce propos Modiano déclare :

« Je suis donc un produit du fumier de l'Occupation, de cette période bizarre au cours de laquelle des gens qui n'auraient jamais dû se rencontrer se sont rencontrés et ont fait par hasard un enfant [...] il n'aurait jamais dû avoir d'enfant, je l'ai toujours su... »³⁵

En effet, l'émotion interne représentée à l'intérieur des récits de la trilogie de guerre peut découvrir une histoire psycho-affective dans laquelle la souffrance inhérente aux narrateurs devient un témoignage. C'est que Modiano remanie un traumatisme vécu en émotions et en perceptions simultanées³⁶. Il se remémore des événements réels ou

³¹ Paul GELLINGS, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade*, Paris, Éditions Lettres modernes minard, 2000, p. 6.

³² Thierry LAURENT, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction, avec un texte inédit de Patrick Modiano*, France, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 1997.

³³ Thierry LAURENT, op. cit., p. 7.

³⁴ Colin. W. NETTELBECK, Penelope. A. HUESTON, *Modiano, pièces d'identité, écrire l'entre-temps*. Paris, Éditions Lettres modernes minard, 1986, p.5.

³⁵ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 19.

³⁶ L'hypotypose : « Figure de la rhétorique aristotélicienne qui consiste à décrire quelque chose en le mettant sous les yeux, comme un tableau » [...] le récit naît très de ce qui est vu » in Christine BUCI-GLUCKSMAN, *La folie de voir*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 51.

imaginaires qui sont tout le temps, rattachés à ses émotions, ainsi qu'en témoigne la citation suivante :

« Un dimanche, mon père et mon oncle Ralph sont venus me chercher au pensionnat. Sur la route de Paris, mon oncle Ralph qui conduisait s'est arrêté, il est sorti de la voiture, me laissant seul avec mon père [...] mon père m'a annoncé la mort de mon frère. Le dimanche précédent, j'avais passé l'après-midi avec lui, dans notre chambre, quai de Conti. Nous avons rangé ensemble une collection de timbre. Je devais rentrer au collège à cinq heures [...] Je n'oublierai jamais son regard. » (U.P., p. 44)

L'attachement à la douleur des siens permet d'évaluer l'état émotionnel des narrateurs. En effet, l'incorporation d'affects et de remords façonne une mémoire fixe, psycho traumatique qui n'évolue pas. La question posée dans *Les boulevards de ceinture* « Qu'avez-vous fait « papa », au cours des dix dernières années ? » est une transposition de sa relation avec son père. La question explique la longue absence du père, dont le fils qui publie son roman à l'âge de vingt-cinq ans, s'explique déclarant :

« Il avait des activités d'ordre plus ou moins financier, pas douteuses, chimériques plutôt. J'aimerais en savoir d'avantage, mais je ne l'ai pas revu depuis une dizaine d'années. Pour des raisons familiales. C'est juste au moment où je ne l'ai plus vu que j'ai appris ce qu'était cette époque, et que je n'ai pas pu lui poser les questions. » ³⁷

Et c'est ainsi que les narrateurs de la trilogie de guerre, se retrouvent prisonniers d'un passé qui les consume. Dans *La place de l'étoile*, (Prix Roger- Nimier et Fénéon), Raphael Schlemilovitch, figure charismatique du juif universel, poursuivi par un passé tumultueux, finit par être assigné à résidence. Sa « judéité » permet d'évaluer ce qu'était l'histoire française au temps de l'Occupation. Elle formule la problématique d'un temps honteux, celui d'un malaise récurrent qui questionne l'être dans son temps. Il sera intéressant de préciser comment un auteur qui n'a pas vécu ce temps (l'Occupation) arrive à en reconstituer l'impensé. L'oubli ? Le refoulé ? Le déni ? Surtout lorsqu'on sait que Modiano s'inscrit dans la lignée de la génération de l'inexpérience,

³⁷ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 63.

« Celle où, précisément, on écrit à partir d'images, d'informations, d'enquêtes, donc on transforme du texte, des images, des choses qui passent par des intermédiaires, des médiations, qu'on est là pour élaborer, pour faire du sens. »³⁸

Ainsi, tout en essayant de contenir son deuil, il se rapproche de ceux qui, comme lui, ont été traumatisés par une perte brutale, espérant trouver chez eux soutien et réconfort, confiant : « *Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie.* » (U.P., p. 45).

Les travaux sur cette époque et en particulier la publication du *Mémorial de la déportation des juifs de France*³⁹, par Serge Klarsfeld, (1978), a profondément bouleversé Modiano et ravivé chez lui de vieux souvenirs : « *son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer.* »⁴⁰

Selon Freud, quand il ya « *autodépréciation du moi* », c'est alors que « *la culpabilité et la dévalorisation sont exacerbées. L'endeuillé se couvre de reproches.* »⁴¹ En effet, dans son condensé de curriculum vitae, *Un pedigree*, Modiano s'explique sur les raisons de son absence le jour de la mort de son frère : « *Je devais rentrer au collège à cinq heures,* » Ce narrateur accablé de remords, ressent le besoin de se justifier en déclarant : « *je devais* », énoncé qui sous-entend qu'il n'aurait jamais dû laisser son frère seul, ou qu'il s'en veut de l'avoir quitté. Puis, il rajoute la raison de son départ : « *je lui avais expliqué qu'une troupe de comédiens jouerait pour les élèves une pièce dans la petite salle de théâtre du pensionnat.* », et il termine par : « *Je n'oublierai jamais son regard, ce dimanche-là* » (U.P., p. 44), ce qui accentue sa tristesse.

Les travaux de M. HILSUM, révèlent qu'avec la publication du deuxième Mémorial,⁴² dédié cette fois-ci aux enfants juifs, « *opère une césure dans l'œuvre de*

³⁸ Hédi KADDOUR, Luc LANG, Laurent Mauvignier, « Témoignage, Faire littérature de l'Histoire », Entretien animé par Dominique VIART. In Dominique VIART et Laurent DEMANZE, *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2012, p. 146.

³⁹ Patrick MODIANO « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 176.

⁴⁰ Patrick MODIANO « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 176.

⁴¹ Freud Marie-Frédérique Bacqué, *Le deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 54.

⁴² « Mémorial des enfants juifs déportés de France » Voir Patrick MODIANO « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 176

Modiano, elle met à distance l'œuvre antérieure, voire esquisse une conversion.»⁴³ Elle pousse l'auteur à rompre avec une littérature « scandaleuse et provocatrice » comme celle de *La place de l'étoile*, pour se consacrer à « une œuvre de mémoire »⁴⁴. En effet, les révélations du Mémorial éprouvèrent énormément Modiano, au point qu'il déclara :

« Je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais. [...] le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce Mémorial. [...] Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec. ».⁴⁵

Les recherches d'Hilsum certifient que c'est en consultant les listes de noms de disparus qu'il tomba par hasard, sur un avis de recherche qu'il possédait, bien avant 1978.⁴⁶ Alors, commence un long travail de recherche qui donnera neuf ans plus tard *Dora Bruder*, ouvrage qui comporte une autre histoire que celle de Dora Bruder puisque « *Dora : évoque le nom d'un des camps de concentration créé en 1943, en Thuringe ; et « bruder » désigne « le frère » en allemand, ce frère auquel il pense aussi souvent qu'à son père.* »⁴⁷ Ainsi, *Dora Bruder* est sans aucun doute, la preuve tangible des intentions de Modiano, qui entend « *écrire une autre histoire que celle des Juifs, voire une autre histoire que celle des déportés parisiens. Dora Bruder est un livre des morts, dans lequel faire discrètement entrer Rudy, le frère aimé, mort en 1957.* »⁴⁸

C'est la fusion de la douleur, du deuil personnel et de la mémoire collective qui rappelle aux lecteurs le registre élégiaque de Verlaine que ceux-ci associent à l'univers romanesque de Modiano. En effet, au-delà des vertiges, du malaise des narrateurs, de l'engourdissement mental, de la solitude, de la tristesse et la sidération, autant de signes qui traduisent une écriture marquée par la langueur d'un cœur triste, se profile une visée morale. Nous pouvons supposer que derrière cette stratégie purgatoire de la

⁴³Mireille HILSUM « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation » in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 187.

⁴⁴Patrick MODIANO « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 176.

⁴⁵Ibid., p. 176.

⁴⁶Mireille HILSUM « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation » in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 188.

⁴⁷Denise CIMA, *Étude sur Modiano, Dora Bruder*, France, Éditions Ellipses, 2002, p. 21.

⁴⁸Mireille HILSUM « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation » in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 190.

reconstruction morale de la société, Modiano projette aussi de pardonner à ses parents. Il recompose la saga familiale, en réhabilitant sa filiation dans des récits qui privilégient un enchaînement linéaire⁴⁹, et son affiliation dans des récits qui s'ouvrent aux pluralités du social⁵⁰. Il crée des univers étranges à la limite du vécu et du rêve où mémoire et émotion s'associent pour permettre l'interprétation des faits comme autant d'agressions ou de persécutions. Cette mémoire traumatisée lui permet de considérer l'impact qu'ont eu les grandes épreuves sur sa vie.

Cependant l'imaginaire modianesque se veut constructiviste⁵¹. Il reconstruit l'homme dans son individualité en tant qu'être social, comble les lacunes de la mémoire et réoriente notre regard sur les victimes de la seconde guerre mondiale. En effet, c'est entre le rêve et la vie que Swing Troubadour, dans *La Ronde de nuit*, (Prix de la plume), analyse une existence obsédée par la mort, où l'attente le condamne à l'abjection. Le récit immoral de cet agent double, au service de la gestapo française, affronte au jour le jour une mort certaine. Collaborateur ou résistant, coupable ou innocent, le narrateur n'arrive pas à se relever du fond de sa faute, et s'abandonne à sa souffrance morale.

L'une de nos hypothèses importantes est que derrière cette reconstruction du rationnel et de l'irrationnel, les romans de Modiano tentent de répondre à une question de portée ontologique : qu'est-ce que l'existence humaine ? Qu'est-ce qu'un Homme ?

Par ailleurs, le temps invoqué dans les romans est le temps du chaos, celle d'une enfance opprimée, exacerbée par l'Histoire. La temporalité plonge au cœur d'une souffrance morale qui s'étire et se languit pour exprimer tout le calvaire enduré sous la période de l'Occupation. En fait, la fiction modianesque se veut au plus près du réel. Pour

⁴⁹ La biographie introspective, privilégie une narrativité plus ou moins exhaustive d'une vie (origines familiales, prime socialisation, étapes standardisées d'un parcours social ou au contraire quelques grands moments charnières...). Voir Danilo MARTUCCELLI, *Qu'est-ce qu'une biographie extrospective*, In *La mise ne récit de soi*, DELORY- MOMBARGER Christine et NIEWIADOMSKY Christine, Presses Universitaires SEPTENTRION, 2013, p. 117.

⁵⁰ Dans une analyse latitudinale, (sans nier évidemment l'importance des diverses étapes de la socialisation), le souci biographique est abordé autrement. L'objectif est de rendre intelligible une biographie individuelle à partir des grandes épreuves sociétales qui la forgent. Voir Danilo MARTUCCELLI, *Qu'est-ce qu'une biographie extrospective*, In *La mise ne récit de soi*, DELORY- MOMBARGER Christine et NIEWIADOMSKY Christine, Presses Universitaires SEPTENTRION, 2013, p. 117.

⁵¹ « Théorie de l'histoire fondée sur des préceptes constructivistes : la réalité et les faits, auxquels appartiennent les faits du passé, ne peuvent être appréhendés de façon objective et complète, mais au mieux que de façon subjective et seulement sous formes fragmentée. Voir Elisabeth AREND, « Histoire, littérature et l'écriture de l'histoire », in *Histoires inventées. La représentation du passé, et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Francfort-am-Mein (Allemagne), Peter Lang, pp. 13-15.

ce faire, elle accorde une place majeure à l'enquête sociale, historique et familiale dont les faits et les images du passé se transforment en indices. Les aveux et les petites histoires qui en découlent s'efforcent de dire avec les mots les plus justes, un monde déjà existant. En effet, les trois narrateurs du triptyque, se rattachent à rapporter les sensations les plus vives d'un vécu terrifiant, qui sans cela resterait sans importance au regard de l'Histoire. Ainsi l'Histoire du Paris occupé apparaît chargée de faits et de sens, dont la force d'évocation et la description l'emporte sur le récit et tend parfois, à le faire disparaître au profit d'une forme d'exposition de soi et sur soi. C'est que les fictions modianesques s'appuient sur un héritage familial et historique dont le contenu ménage « *un champ de possibilité et d'enchaînement ouvert et aléatoire du réel* »⁵². Cette nouvelle façon de repenser le réel permet à Modiano d'établir une continuité à sa vie.

Dans *Les boulevards de ceinture*, (Grand Prix de l'Académie française), Serge Alexandre restitue son héritage paternel à travers des représentations imaginaires pour se reconstruire. *Les boulevards de ceinture* est le lieu de désillusions, où l'homme présent à lui-même se retrouve le témoin presque parfait d'un temps.

Les ouvrages de la trilogie de guerre donnent à voir un temps universel, celui de toutes les guerres, du recommencement de l'humanité, du mal sacré, de la Deuxième Guerre mondiale, de la colonisation de l'Afrique, de l'entre-deux guerres, de l'après-guerre, en un mot un temps mythique. L'incertitude et l'ambiguïté représentent les constantes élémentaires de la composition de la trame narrative. Elles structurent une mémoire défaillante qui tente vainement de se reconstruire. Ainsi, l'univers infernal de *La ronde de nuit* pèse de tout son poids sur le narrateur, au point de l'anéantir et de le clauser dans un état d'inquiétude et de mal-être. Les reconversions inépuisables de Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, disparaissent assez vite, lorsque nous nous apercevons, vers la fin de la fiction, que ce sont les propos d'un schizophrène. Dans *Les boulevards de ceinture*, le narrateur anéanti, assis dans un bar, méditant sur une vieille photo accrochée au mur, voit ses rêves s'écrouler, se résigne à abandonner la vanité de son entreprise.

⁵² Alessandro MARIGNANI, « L'Histoire au-delà de la crise du mythos et du logos », in Stefano MAGNI, (dir.) *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Éditions Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 175.

Cependant, au registre de l'expérience riche de la guerre s'ajoute une thématique très variée qui codifie le genre et rallonge le temps de l'affliction. Ainsi la peur, l'angoisse, la terreur, la désespérance, et la paranoïa déterminent-elles l'image du narrateur, le prédestinant à l'errance, à la solitude et à l'exil. Ce procédé développe une certaine poétique mythique garante de l'expérience de la guerre. Ainsi, le Paris convoqué dans les ouvrages est un espace déjà vécu ; Modiano le redéfinit et lui confère un statut physique (actif) pour qu'il ressasse lui aussi, à son tour, la douleur. C'est un espace territorial étroitement lié à la disparition et à la perte, le lieu de la mort violente, en l'occurrence les rafles et la persécution, un espace clos et spécifique au contexte historique, un ghetto que l'auteur a choisi de sacraliser pour accompagner les endeuillés.

Modiano ne raconte pas, à proprement parler, d'histoires dans l'acception traditionnelle du terme, c'est-à-dire des récits cohérents et complets d'événements plausibles. Sa production romanesque consiste en une juxtaposition d'éléments épars et de fausses pistes sur de possibles vies sans fin. Ce genre, à la forme « to be continued » et « au récit-scénarios »⁵³, est loin d'être l'héritier d'un genre particulier. En effet, conçu pour affronter le traumatisme provoqué par le désastre de la Deuxième Guerre mondiale et propre à représenter le défaut de cohérence de l'existence moderne, il partage nombre de traits avec les genres policier, historique, autobiographique, les récits de vie, le récit de consolation, le récit testimonial, l'écriture du deuil, etc. Cette composition hybride contribue à la sociabilité des événements tragiques.

Dans cette thèse, notre préoccupation majeure est de montrer comment la trilogie de guerre ambitionne de convertir le récit des vaincus et des humiliés en récit à témoins, comment le biographique et le roman d'investigation se mêlent au récit existentiel. Pour cela, nous avons estimé qu'une approche sociocritique de notre corpus ferait ressortir l'empreinte de l'Histoire et de la société sur l'écriture modianesque. Par ailleurs, le recours à l'approche psychanalytique nous permettrait de comprendre comment se fabrique la figure du Moi au fil des récits, par quels procédés d'écriture se construisent la représentation de soi et la relation au monde, comment la composante émotive contribue à la réécriture de l'Histoire, comment la parole se saisit d'un événement à la fois

⁵³ Colin NETTLBECK, « Empreintes photographiques et relais cinématographiques », in Ane - Yvonne Julien (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010, p. 473.

douloureux et honteux, et enfin, comment un temps dominant agit et détermine les catégories narratives que recèlent les romans.

Nous proposons de dégager les marqueurs pertinents sur lesquels repose cette production romanesque. Car, si les romans de Modiano ne se structurent pas selon une intrigue centrale, son premier triptyque (*La place de l'étoile, La ronde de nuit, Les boulevards de ceinture*) atteste d'un rapport de proximité avec l'histoire et ne cache pas le déchirement intérieur du nationalisme français et ses conséquences au plan social. Les romans envisagent la citoyenneté française avec ses déchirures et ses hésitations. En fait, la réélaboration de la trajectoire d'un vécu sous forme de quête et d'enquête oscille entre témoignages, entretiens, confessions et clichés, lesquels impliquent une docu-fiction qui assoit la légitimité des récits narrés. Cette stratégie, qui neutralise la douleur et l'amertume, témoigne d'une volonté de transformation sociale. Nous expliquerons, en outre, comment en se laissant emporter par le plaisir de cette fiction, nous finissons par interrompre le doute et par accorder crédit à la plausibilité voire l'authenticité des faits narrés. Nous interpréterons comment des romans consolatoires deviennent le lieu du possible et du dicible.

L'obsession d'un passé imposant et halluciné prescrit à l'œuvre une temporalité particulièrement sans limite, laquelle s'attache à reconfigurer le scénario cauchemardesque de l'Occupation sous un autre visage, en l'occurrence « *une mémoire empoisonnée* » (L.D.F., p.96). En effet, l'écriture modianesque s'emploie à constater les effets graves d'un désastre sociale, par le biais de personnages fictifs qui vivent au plus près l'événement narré, ainsi que le formule le veux du narrateur de *Quartier perdu* :

« Je regarde à la dérobée. Une grande cicatrice lui barre le front. La marque d'un temps, peut-être. Ou bien la trace que vous laisse l'un des accidents qui vous ont fait perdre la mémoire pour la vie. Moi aussi, à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus me souvenir de rien. » (Q.P., p.182).

Cette innovation, qui apparaît clairement dans l'agencement de différents types de destinées que nous livrent les ouvrages, permet de comprendre comment les grandes épreuves structurent des vies, décident des choix de certains individus.

Le recours à un présent comme mode d'expression d'une structure mémorielle oubliée, et ou, en voie de disparition permet à l'auteur d'affronter le silence et l'oubli qui structurent beaucoup de vies brisées. Modiano explore le passé des siens, comme lieu de mémoire, et transfère ses composantes comme des constituants inébranlables à l'identité française. Cette méthode trouble la trame narrative et est propice à l'apparition de personnages tout à fait déstabilisés, étrangers à eux-mêmes et au monde auquel ils appartiennent. Ces figures prudentes et fugaces incarnent les corps des disparus, et justifient l'effritement et la fragmentation des existences. La composition des romans de Modiano recourt à un brouillage qui efface toute rigueur formelle en imposant un présentisme⁵⁴ hors du temps, « *un temps désorienté où moments d'incertitudes mais aussi l'incertitude comme catégorie de pensée et objet de travail* »⁵⁵, qui justifie la structure hypothétique des œuvres et pulvérise toute forme romanesque.

L'auteur a recours à un travail de collecte d'indices, de traces, d'archives, de photos pour replacer les acteurs d'un temps historique dans leur contexte, et montrer leur lien direct avec les faits. Aussi, pour vérifier nos hypothèses, nous avons jugé utile d'élargir notre corpus, à d'autres romans de Modiano. À vrai dire, les récits de la trilogie de l'Occupation cherchent leur voie entre mémoire tronquée, silence, et blessures prégnantes. Ils tentent tant bien que mal, de rétablir une mémoire escamotée et combler les porosités d'un discours insatisfaisant sur passé obscur. Cet héritage noir et obsédant évoque incessamment le Paris infernal qui a englouti des milliers d'innocents durant la Deuxième Guerre mondiale, un espace effroyable dont l'imaginaire est lié au vide et à l'absence qui font écho à une époque historique mystérieuse. La composition de l'œuvre à la première personne suscite un magma d'affects qui rythme les récits et permet de saisir les détails infimes d'une vie intime. Pourtant, le Moi qui en découle est si complexe et ambigu qu'il doute de tout jusqu'à sa propre existence : « *c'est moi et pas moi* »⁵⁶. En fait, dans une perspective socioconstructiviste, le recours à l'archive

⁵⁴ Un présent qui tend à actualiser perpétuellement le passé et l'avenir par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir. Voir François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 447.

⁵⁵François, HARTOG « Régimes d'historicité », in *Fin de la littérature*, Dominique VIART et Laurent DEMANZE, Paris, Éditions Armand COLLIN, 2012, p. 209.

⁵⁶*Libération*, 26 avril 2001, In Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick MODIANO*, France, éditions FAYARD, 2011, p. 137.

et à la documentation atteste d'une enquête, sur le terrain dont la fiction offre une vie posthume à vocation réparatrice.

Une autre de nos hypothèses est que l'évolution de toute l'œuvre modianesque s'articule en trois temps : le temps de la révolte et de l'incertitude durant lequel l'auteur, déchaîné et vulnérable, assume la hantise de sa filiation et tente de combler ses lacunes identitaires. Le temps de la réadaptation, mais d'un auteur non rassasié, et toujours tourmenté par l'énigme de ses origines, surtout après la publication du *Mémorial de la déportation des juifs de France*, en 1978. Il adresse habilement une lettre délicate disant : « *Ce qui est désespérant, c'est de penser à toute cette masse de souffrance et à toute cette innocence martyrisée sans laisser de traces.* »⁵⁷ Car choqué, il se remet à ressasser les récits de ses ascendants chargés de crimes et de tragédies. Et enfin, le temps de la sérénité, ou de la délivrance des cauchemars, bien que le passé continue toujours à empiéter sur son présent « *un passé lointain me hantait, à cause de mon père* » (R.D.P., p. 83). Il tente alors de consoler les autres et de les assister dans leur peine.

La première trilogie laisse voir un normalien, un soixante-huitard⁵⁸ accablé par son legs familial et historique, qui tente de reconquérir son identité en combinant son histoire intime et l'événement historique effectif, dont il s'empare à travers le regard de l'autre. En fait, il doit beaucoup à sa rencontre avec Emmanuel BERL⁵⁹, lequel, petit à petit, fait de lui son confident et lui livre ses derniers secrets. C'est lui, qui aurait appris à Modiano à vivre avec la douleur et à accepter la perte des êtres chers, ainsi qu'il l'explique dans *Il fait beau, allons au cimetière*⁶⁰, « *pour moi, la mort est quelque chose avec quoi il faut vivre.* ». De leurs entretiens naîtra « Interrogatoire », ouvrage testamentaire dans lequel BERL s'abandonne sans réticence sur sa vie en dressant « *un compte détaillé, étape*

⁵⁷Lettre datée du 26 mai 1978, publiée in Serge KLARFELD, *Enfants juifs déportés de France*, Fayard, 2011, in *Dans la peau de Patrick MODIANO*, COSNARD Denis, Éditions FAYARD, France, 2011, p. 157.

⁵⁸ En Juin 1968, il publie un article dans le magazine Vogue, où il explique les événements de mai 1968 ainsi « *le malaise que je décris, d'une manière très académique, c'est le même que ressent [ma] génération, mais moi je le traduis d'une autre manière, individuelle* », in Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick MODIANO*, France, éditions FAYARD, 2011, p. 92.

⁵⁹ « Malgré leur différence d'âge, les deux écrivains parlent le même langage. Patrick Modiano se passionne pour l'avant-guerre et pour les juifs, sinon antisémites. »

⁶⁰ Patrick MODIANO, Emmanuel BERL, *Interrogatoire, suivi de, Il fait beau allons au cimetière*, [1976], Paris, Éditions Gallimard, 2010.

par étape, du long voyage qu'il a fait à travers le temps. »⁶¹. La réminiscence des rêves confère à la production modianesque une continuité vitale et nécessaire au raccommodement d'un traumatisme psychique. Délibérément au service d'une expérience intérieure, l'auteur use de mots pour le mouvement de sa pensée et non pour une construction littéraire. Ainsi chaque évènement, l'affaire Dreyfus, la Deuxième Guerre mondiale ou la persécution des juifs reconstruit la morale, justifie son écriture et légitime l'existence de l'Être.

Notre ambition est de reconsidérer cette parole mélancolique, meurtrie et humiliée, qui articule à la fois le vécu individuel et le vécu collectif. Elle reconfigure des histoires, des expériences, des silences et des secrets. Nous souhaiterions montrer comment la fiction convertit l'effroyable en désolation. Car au-delà de la fiction narrée, les romans véhiculent des constantes affectives qui nous unissent. Mais si les ouvrages offrent une piste novatrice sur la manière dont les récits de vie prennent forme dans un vécu historique et social et se transforment par la suite, en dépositaires d'évènements, le travail sur l'absence ne peut aboutir à une reconstitution complète de la vérité et du passé vécu. Alors comment l'auteur rend-t-il possible cette absence ?

L'une des caractéristiques essentielles de l'écriture modianesque est l'écriture du ressassement, laquelle dans son infinie répétition, fabrique le lieu indispensable de son existence. Cette structure formelle fait naître chez les personnages modianesques le besoin l'errance, et chez ceux de Le Clézio « *le besoin des fuites* »⁶². Parallèlement à cette particularité, l'écriture fragmentaire s'impose de toutes ses forces, et fait écho à un temps perdu, difficile à retrouver. Modiano scrute le passé et l'épique, il connaît « *à peu près tous les faits divers depuis 1920 jusqu'à maintenant* »⁶³. Cette pratique volontaire est « *la reconnaissance d'une évidence : la trace fonctionne dans l'histoire [...] comme lieu et signification forcée de l'existence, et raconter cette existence, c'est reconnaître les traces.* »⁶⁴ Ainsi, la question qui se pose maintenant est de savoir, que renferme la

⁶¹ Patrick MODIANO, « Préface » in Patrick MODIANO, Emmanuel BERL, *Interrogatoire, suivi de, Il fait beau allons au cimetière*, [1976], Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 10.

⁶² Claude, CAVALLERO (dir.) *Le CLÉZIO, GLISSANT, SEGALEN : La quête comme déconstruction de l'aventure*, Éditions Université de Savoie, 2011.

⁶³ Le magazine *Lire*, octobre 2003. In : *Dans la peau de Patrick MODIANO*, COSNARD Denis, éditions FAYARD, France, 2011, p. 7.

⁶⁴ Emmanuel, BOUJU, *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2006, p. 41.

reconstitution de l'Histoire à l'intérieur de la trilogie de guerre ? Est-ce que Modiano opère un choix dans la représentation des disparus ?

Le choix d'appréhender ces vérités dissimulées émane d'un travail de longue réflexion, durant lequel nous avons choisi de déchiffrer des indices historiques, présents à l'intérieur de la fiction, lesquels transforment la fiction de l'Histoire en récit de vie naturel. En effet, l'imaginaire modianesque s'appuie sur des faits, sur des preuves de vie pour en faire une écriture éprouvante de l'histoire. Cette nouvelle esthétique littéraire nous amène à formuler l'hypothèse que l'ensemble de l'écriture modianesque est articulée sur l'historicité problématique d'un vécu.

Ainsi, et au fil de nos lectures des travaux critiques sur Modiano, notre regard s'est orienté sur une forme d'écriture variable, hybride, régénératrice qui resserre les liens sociaux. Elle traduit le lien vital qui relie la société à son temps, à ses origines et à sa fin. En effet, l'articulation de la souffrance, de la douleur, les références intersémiotiques (photographie, films, photos,...), le Paris vécu, la constante émotive essentielle à l'enchaînement des circonstances, tout comme l'absence des corps marquant chaque ouvrage contribuent à produire une réplique virtuelle à l'histoire laquelle deviendra curieusement, un lieu de recueillement pour le lecteur. En effet, la lecture des romans modianesques révèle une conscience mélancolique de l'histoire reconfigurée. Elle nous invite à reconsidérer l'histoire, à redéfinir les espaces vécus, mais surtout de repenser le travail du deuil.

L'analyse de notre corpus, éclairée de différentes théories, devrait nous permettre de répondre à trois points importants qui constituent notre problématique centrale : Comment l'attachement à une période historique se trouve-t-il rattaché à la vie de l'auteur ? Est-ce que le contexte historique n'est qu'un prétexte pour reconstruire un roman familial ? Et enfin, est-ce que les romans modianesques sont envisageables sans documentation ?

Ces points nous semblent intéressants pour comprendre la manière dont l'héritier de la pensée du désastre envisage la restitution du vécu de l'autre. Autrement dit, est-ce que la réécriture de l'Histoire est une investigation sur sa vie personnelle ? Et est-ce que

l'inscription du tragique à l'intérieur de la fiction modianesque est envisageable comme une écriture de consolation ?

Notre ambition est de révéler à travers notre lecture, au cœur d'une littérature moderne, une nouvelle forme d'écriture de l'Histoire. En ce sens, est-ce que le retour sur des périodes historiques charnières de la société française fait ressortir les motivations personnelles de l'auteur ? En effet, il s'agit pour nous, de vérifier comment le récit intime s'accommode avec la grande histoire. Il s'agira aussi de comprendre comment la poétique moderne s'approprie une expérience intime dans toute sa singularité. Nous pourrons ensuite vérifier comment les échos de cette part de l'histoire se font entendre à l'intérieur des romans modianesques ?

Notre intérêt pour la littérature contemporaine et même très récente répond à un souci qui nous préoccupe depuis notre travail de magistère. En effet, notre innocence nous a laissée croire que *la Ritournelle de la faim*⁶⁵, de J. M. G. Le Clézio, renfermait une possible reconstitution du quotidien français durant la Deuxième Guerre mondiale. Or, il s'agit bel et bien de l'écriture de l'insouciance, de l'aliénation, de la xénophobie et du nihilisme, et de la fuite d'une famille bourgeoise d'origine mauricienne durant la France allemande. En fait, *La ritournelle de la faim*, représente des figures qui se constituent au gré de différentes modalités d'être, lesquelles renvoient à un moment historique très significatif. Pour sa part, l'imaginaire modianesque se constitue à hauteur d'homme, là où le désir d'être obéit aux instances polaires de la psychanalyse : l'inconscient, la répétition, la pulsion et le transfert. En effet, le besoin de se reconstituer à travers la mémoire des siens exige de Modiano qu'il écrive sur une époque qu'il n'a pas vécue personnellement. Ce temps historique ne devient accessible qu'à travers les récits rêvés d'un passé, et d'un présent embrassant toute l'actualité possible et imaginable. Ils révèlent des aspects mythiques et des modèles archétypaux pour comprendre et exprimer les profondeurs de l'existence.

Le désir d'être juif, dans *La place de l'étoile*, aborde le problème de la question juive durant l'Occupation, et répond à la question « qu'est-ce qu'un juif ? ». De façon presque similaire, *Swing troubadour*, alias *la Princesse de Lamballe*, agent double et frère

⁶⁵ Jean - Marie Gustave LE CLÉZIO *Ritournelle de la faim*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

de sang de Lacombe LUCIEN⁶⁶, dans *La ronde de nuit*, travaillant pour la gestapo française, explore les profondeurs de la pensée pour répondre à la question « qu'est-ce qu'une raison sociale ? ». Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture*, essaye de se réapproprier une paternité qu'on lui a prise, et imagine sa vie à côté d'un père qui le réfute constamment. Donc le fait d'être juif, sinon collaborateur ou résistant, comme le fait d'être digne d'une filiation tout en vivant le temps d'un homme présent à lui-même, donnent lieu à une histoire qui tente d'évaluer les formes d'expériences vécues. Ainsi nous nous interrogeons afin de saisir comment la trilogie analyse le comportement de l'individu et sa manière d'être dans le temps

Notre recherche comprend trois grandes parties, dans lesquelles nous essayerons d'expliquer comment les récits représentent les dessous d'une époque sombre et mystérieuse. Nous tenterons de comprendre comment, et de façon paradoxale⁶⁷, les marginaux dans leur relation brute à l'Histoire, constituent les principaux protagonistes de l'Histoire. Nous nous appuyons sur l'ouvrage d'Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*⁶⁸, et *L'imaginaire du texte* d'Yves REUTER⁶⁹ pour expliquer comment l'auteur reconfigure la trace du passé : (empreinte matérielle, documentation, indices de l'interprétation, souvenirs) pour la transformer ensuite, en signe de vie naturelle. Nous indiquerons comment la fiction modianesque transforme l'écriture de l'intime en écriture éprouvée de l'Histoire.

Nous convoquerons aussi, *Etre et Temps*, de HEIDEGGER⁷⁰, et *Soi-même comme un autre*, de RICOEUR pour répondre à la conception de l'Etre dans son rapport avec l'autre et avec la société de son temps. Nous dégagerons la perception des principaux protagonistes, et expliquerons par quel pouvoir celle-ci se transforme en illusion réelle.

⁶⁶ Voir le Film « Lacombe LUCIEN » 1978, de Louis LAMALLE, dont le scénario est coécrit avec Modiano. in Thomas CLEC « Modiano est-il rétro », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 475.

⁶⁷ Voir « le principe du paradoxe » chez CHESTERTON in <https://diactrik.com/2019/24/04/pascale-bodet-construire-un-drame-une-comédie-étaient-ma-manière-de-prendre-des-distances-avec-une-matière-intime> consulté le 24/04/ 2019.

⁶⁸ Emmanuel, BOUJU, *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2006.

⁶⁹ REUTER, Yves (dir). *L'imaginaire du texte : Le roman policier et ses personnages*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

⁷⁰ Martin, HEIDEGGER, *Etre et Temps*, (197) (trad. all. François VAZIN), Paris, Éditions Gallimard, 2018.

En effet, nous nous attacherons à montrer, à travers la représentation de la déchéance, comment l'être apparaît dans toute sa transparence.

Par ailleurs, la réflexion de François HARTOG dans *Régimes d'historicité présentisme et expériences du temps*⁷¹, ainsi que *Différence et répétition*⁷², de DELEUZE nous permettront de comprendre comment le souvenir d'un temps impérissable, rattaché à la mémoire du père, ne cesse de resurgir et de poursuivre les personnages. Comment la configuration du temps redoutable condamne les protagonistes à se cloîtrer dans une solitude qui les consume. Nous montrerons comment le silence et le vide qui se retrouvent aussi, associés aux origines et à l'enfance de l'auteur, renvoient au grand vide de l'Histoire du XXème siècle.

L'éternel retour au passé et l'inscription des origines font écho à une identité qui demeure à jamais, inscrite dans une fêlure historique. De ce fait, la socialisation de la violence réactualise des angoisses infantiles qui font de l'espace-temps, un lieu de châtiment et de souffrance. Ces deux notions clés attesteront de la singularité de notre travail, par rapport aux travaux⁷³ déjà présentés sur les romans de Modiano. En effet, Anna Yvonne Julien explique comment la fiction modianesque, entre mémoire lointaine et mémoire immédiate, arrive à combler les intermittences de la mémoire. Ora AVNI⁷⁴, dans son ouvrage *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano* a consacré son travail exclusivement, à la présence de l'Histoire dans les ouvrages de Patrick Modiano. C.W. NETTELBECK et P.HUESTON⁷⁵ ont montré comment Modiano s'auto-sculpte une identité fictive à l'intérieur de sa fiction.

Plusieurs ouvrages pertinents se sont imposés à nous au fil de notre recherche, pour développer notre réflexion. Nous citerons les plus pertinents d'entre eux, comme

⁷¹ François, HARTOG, *Régimes d'historicité présentisme et expériences du temps*. (2003). Paris, Éditions du Seuil, 2015.

⁷² Jean-Claude, DUMONCEL, *Deleuze, différence et répétition*. Paris. Éditions M-Editer, 2010.

⁷³ *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction de Ane - Yvonne Julien, Paris, Éditions Hermann, 2010.

⁷⁴ AVNI, Ora. *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

⁷⁵ NETTELBECK. C. W. et HUESTON. P., *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*, études de critique et d'histoire littéraire, Paris- Lettres Modernes, 1986.

Les villes imaginaires dans la littérature française, de ROUDAUT, qui nous permettra d'expliquer comment la notion de l'espace se transforme en indice d'un passé. Les travaux de CHAPUT-LE BARS, sur *Traumatismes de guerre, Du raccommodement par l'écriture*⁷⁶ nous aiderons à voir plus clair dans l'exercice de lecture des traces du passé auquel se livrent les narrateurs du triptyque à la fin de la fiction. En effet, l'illusion d'une reconstitution d'un temps éprouvant et éprouvé définit la coprésence d'une conscience critique et lucide qui « *cherche les moyens d'affronter les défis du dicible suscités par l'histoire* »⁷⁷. Pour expliquer cette écriture à la fois, inquiète et critique d'elle-même et de l'objet de son écriture, nous aurons recours à l'article de M. ZERADER : « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski »⁷⁸, lequel nous permettra de traduire l'expression mélancolique comme un éternel châtement.

Ainsi, dans la première partie, de notre travail, nous examinerons l'influence de l'écriture de l'intime sur le style de Modiano. Les travaux de Christophe NIEWIADOMSKI et Christine DELORY- MONBERGE sur la *mise en récit de soi*⁷⁹ et ceux de Ruth Amossy *La représentation de soi*⁸⁰ éclaireront notre recherche. En effet, dans le premier chapitre, nous expliquerons comment le roman familial se mêle à l'écriture de la grande histoire pour reconstituer une identité poreuse. Nous tenterons de saisir la manière dont l'auteur « s'auto-sculpte » sa propre existence au sein de l'Histoire pour se reconstruire. En ce sens, comment l'identité du narrateur et sa conscience se constituent au fur et à mesure de l'écriture des romans. Dans le deuxième chapitre, nous montrerons comment les lieux d'un traumatisme social et historique agissent sur la structure des romans et déterminent la typologie des personnages. Nous essayerons par le biais de notre recherche, d'analyser le parallélisme entre deux constantes essentielles, sur lesquelles

⁷⁶ Corinne, CHAPUT-LE BARS, *Traumatismes de guerre, Du raccommodement par l'écriture*. Paris, Éditions l'Harmattan, 2014.

⁷⁷ BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2006, p. 202.

⁷⁸ Marlène, ZERADER « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, N° 3.

⁷⁹ Christophe, NIEWIADOMSKI et Christine, DELORY-MOMBERGER, (dir.). *La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*. Lille, Éditions Presses universitaires Septentrion, 2013.

⁸⁰ Ruth AMOSSY, *La représentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2010.

reposent toute la production romanesque : un temps intime et un temps hérité. Autrement dit, comment s'articule la représentation de soi dans une dimension historique et sociale.

Pour ces raisons, dans la deuxième partie, de notre travail, nous déterminerons quels sont les procédés d'écriture de l'Histoire. Une approche sociocritique et psychocritique, nous permettra d'expliquer comment l'auteur envisage la réalité au niveau de l'expérience psychique et sociale de l'individu. Et la représentation d'une crise de valeur culturelle dans un contexte historique et sociale. Nous nous appliquerons, d'abord, dans un premier chapitre, à la représentation de l'Histoire et ses composantes, pour comprendre comment l'auteur envisage de transmettre à ses lecteurs, les traces du passé et puis celles de l'existence des siens sous l'Occupation. Dans le deuxième, nous tenterons de montrer comment l'écriture existentielle contribue à narrer d'une façon authentique, un grand événement historique. Nous essayerons entre autres, de comprendre comment l'enquête et l'auto-enquête permettent d'appréhender la trace d'une vie insignifiante et fugace, en l'occurrence celle du père de l'auteur. Nous répondrons à la question de savoir comment l'auteur tisse des liens avec son réel, et quelles sont les composantes d'une écriture impliquée. Le troisième chapitre, quant à lui, sera consacré à l'analyse des voix qui chuchotent, à l'intérieur des récits et peuplent la fiction modianesque. Elles traduisent l'expressions d'une pensée obsédante probablement, responsable de la charge émotionnelle, trop présente dans les ouvrages.

Une lecture plus élargie de l'œuvre de Patrick Modiano nous a permis de cerner les composantes de l'écriture modianesque. Nous examinerons dans la troisième partie, l'implication narrative des romans modianesques. Cette partie renferme quatre chapitres. Dans le premier chapitre, nous aborderons l'écriture de la mort et ses variantes à travers une filiation génétique. Nous révélerons aussi comment certains passages sont conçus comme des articles nécrologiques. Dans le deuxième chapitre, nous parlerons de l'écriture du « Dasein » et nous nous interrogerons sur la façon dont Modiano se saisit d'un vécu existentiel, et pourquoi le personnage modianesque semble menacé par l'échec dans sa quête de vérité. Dans le troisième chapitre, nous traiterons de l'écriture de la consolation, et du raccommodage. Nous expliquerons comment les sentiments rendent l'absence palpable. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous expliquerons comment la structure du roman d'investigation et ses composantes permettent l'expression de ces

thématiques. En ce sens, comment l'auteur à partir de la collecte d'informations éparses, parvient à reconstituer l'expérience d'un vécu épars, et à envisager l'écriture de l'Histoire comme un temps remémoré.

PARTIE I :
L'ÉCRITURE DE L'INTIME

PARTIE I

L'écriture de l'intime

La genèse des ouvrages de Modiano qui portent sur l'expérience d'un temps au sein d'un espace social, nous projette in *medias res* dans une histoire qui engage une connaissance historique nouvelle prenant racine dans des événements sociohistoriques, politiques, culturels et surtout familiaux. La description de certains de ces faits analogues à des épreuves psychologiques à vivre et à endurer par des personnages « avatars » tente, d'une part, de combler les failles d'une existence personnelle et, d'autre part, de donner forme à un récit de vie en perpétuelle formation. Cette reconstitution sociale fondée sur la fiction romanesque ambitionne de composer le caractère fragmentaire de certains événements historiques, afin de pouvoir les insérer dans une vision universelle qui les englobe.

L'attention accordée à la reconstruction de sujets brisés et opprimés à l'intérieur d'un espace social, déterminé conditionne des structures mentales, lesquelles génèrent un type d'individus héritiers de cet environnement. De surcroît, à travers leurs discours et tout au long des récits, se décèle une expression de soi et sur soi, telle une voix secrète murmurant discrètement, d'un bout à l'autre de la narration, un vécu personnel lequel, donnera valeur et consistance aux faits narrés.

Conscient du passé brumeux de ses parents, l'auteur assume cette part d'héritage familial et historique en se réfugiant dans un monde parallèle conforme à ses vœux, pour parvenir à relater des traumatismes psychologiques, qui ne sont qu'un arrangement partial des siens dont il se détache et se délivre progressivement d'un roman à un autre, ainsi qu'il le confesse :

« Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballotés, si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif. » (U.P., p.11)

Il reconfigure une filiation sociale et historique à propos de laquelle il déclare : « *j'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité.* » (U.P., p.7) ; il ne se sent pas explicitement héritier de cette catégorie identitaire, et, bien que ne pouvant s'en abstraire il se voit contraint¹ de transiger, pour composer un roman familial dont le père, humiliant et humilié, reste le principal acteur d'un scénario inépuisable.

Modiano enquête et contre-enquête sur des faits et événements accomplis, dans un présent continu, en recourant, toutes choses étant égales par ailleurs, à une forme de rêverie proustienne. Lui, qui « *avait lu tout Proust en classe de troisième.* »² aspire d'abord, — selon ses propos³—, à en finir avec une vie qui n'était pas la sienne, puis, à pouvoir « *faire récit autour d'archives d'anonymes.* »⁴ qui prêteraient sens à ses écrits. Pour ce faire, « *il passe d'une histoire narrative à une « histoire explicative* »⁵ dont la confiance et les aveux présumés des personnages tentent de donner des « *explications « familières » à l'histoire* »⁶ narrée. En fait, ces explications sont supposées être le récit des antécédents responsables de la deuxième guerre mondiale, grâce auxquelles le lecteur reste libre d'élaborer « *un système hypothético-déductif* »⁷ sur le quotidien d'un Paris occupé. Car selon Paul Veyne « *tout récit historique est une trame où il serait artificiel de découper des causes discrètes et ce récit est d'emblée causal, compréhensible ; seulement la compréhension qu'il procure est plus ou moins approfondie.* »⁸ En effet, la somme de révélations que renferme l'imagination surprenante des récits modianesques procède de la vision personnelle de l'auteur quant aux constituants hétéroclites d'une existence. Car, l'hyper-réalisme dont témoigne son écriture romanesque et qui lui vient

¹ Parmi les procédés assurant la cohérence globale de l'énoncé, nous pouvons enregistrer le *flash-back*, le souvenir, le résumé, le traumatisme d'enfance, l'obsession, la mention de la famille, d'une hérédité, de la tradition, la référence à un cycle, à un ancêtre, etc. : le texte renvoie à son déjà-dit. Voir Philippe HAMON « Un discours contraint » in Roland BARTHES, et al. *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 135.

² L'abbé ACCAMBRAÏ, *Lettre à l'auteur*, in Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick MODIANO*, Fayard, 2010, p. 34.

³ *Le Point*, 27 septembre 2007, *Les Incorruptibles*, 16 octobre 2007, *Lire*, mars 2010, et *France Culture*, 14 août 2010, in Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick MODIANO*, Fayard, 2010, p. 257.

⁴ Anne-Yvonne JULIEN, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Hermann, Paris, 2010, p. 09.

⁵ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, France, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸ *Ibid.*, p. 130.

sans doute en partie de Simenon⁹, n'est rien d'autre qu'« *une simple description de ce qui s'est passé ; elle explique comment les choses sont arrivées, elle les fait comprendre.* »¹⁰ à travers une reconstitution délibérée des individus présumés responsables du grand désastre de l'humanité du XX^e siècle.

Cette caractéristique fictionnelle d'un fait social censé découler de la dialectique de l'homme et de son temps, constitue l'objet d'une sociologie visant à « *combler les lacunes d'une historiographie trop événementielle.* »¹¹ L'effort qu'implique cette conception de faits sociaux, supposée rapporter les désastres d'un temps historique, se profile dans les ouvrages modianesques comme une mémoire évocatrice qui narre une blessure de l'intime infantile et familial. Cette représentation suggérée dissimule l'expression sous-jacente d'un deuil silencieux et éternel, lequel n'engage que l'auteur dans son projet d'appartenance à un groupe social.

Dans ce chapitre, nous nous attacherons d'abord, à montrer les enjeux d'une écriture moderne de l'histoire. Nous tenterons, également, d'appréhender les formes de représentation de l'Histoire par la fiction. Et nous essayerons d'expliquer comment cette littérature articule l'événement.

⁹ Jacques LECARME, « Variations de Modiano, autour d'accident nocturne », in Roger-Yves Roche (dir.) *Lectures de MODIANO*, France, Éditions Cécile DEFAUT, 2009, p. 30.

¹⁰ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, France, Éditions du Seuil, p. 222.

¹¹ *Ibid.*, p. 364.

CHAPITRE I

Le roman familial

Dans ce chapitre, Nous essayerons d'étudier comment s'effectue les mécanismes de transcription des années noires de l'occupation nazie, dans la trilogie de guerre, de Patrick Modiano. Une lecture sociocritique de la société française, de cette période, nous permettra de rendre compte des nuances implicites que renferment les récits modianesques, et ce, dans l'espoir de tracer des voies qui nous fourniront des éclairages pertinents à la lecture d'un traumatisme personnel, marqué par des deuils et des fractures importantes, dans la vie du romancier. Nous tenterons aussi, de dégager les figures de filiations, en analysant les données biographiques, les personnages fictifs ainsi que la fictionnalisation de certains faits historiques qui participent à résurrection d'une mémoire occultée à l'histoire.

1. Une filiation ambiguë

La somme romanesque de Modiano s'empare de faits sociaux prégnants qui ont marqué une époque, et des désastres qui s'en sont ensuivis, particulièrement de la Seconde guerre, de l'Après-Guerre, de la décolonisation jusqu'à l'époque actuelle. En effet, la violence qu'exercent alors ces événements sur les individus suscite un discours tragique qui confère à l'existence humaine une grandeur singulière. L'auteur, dans son œuvre, ne se contente pas de représenter le réel, il l'envisage comme moyen de l'éprouver, de l'expérimenter à travers une narration qui s'attache à étudier précisément une épreuve douloureuse, une vie terrifiante récurrentes dans la fresque romanesque de Modiano. Cette technique entend s'introduire au cœur d'un vécu épouvantable, sujet à de multiples interprétations, pour recueillir simultanément toutes les impressions vives qui s'en dégagent, comme en témoignent les relectures fantasmées du narrateur :

« 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 ses détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. » (P.M.R.Q., p. 672)

L'attention accordée essentiellement aux épreuves subies et endurées par des individus ordinaires détermine les facteurs qui agissaient et structuraient une vie passée et tumultueuse : « — Voici venu le temps des assassins ! Je leur souhaite la bienvenue ! » (L.B.D.C., p. 172) Cette prospection s'organise autour de ce que Christophe Niewiadomski appelle le « *souci de mieux comprendre les processus de construction de l'individu et de son inscription temporelle dans l'existence.* »¹² Autrement dit, il s'agit d'une pratique qui ouvre la voie à une réflexion sur la relation qui rattache l'expérience d'un individu à l'histoire d'une société.

Ainsi, la persécution des juifs par les Français, comme le rapporte l'ouvrage *La place de l'étoile*, est représentée comme un rituel, ou comme un récit mythique, remontant au moyen âge, plutôt qu'une simple conjoncture historique. Elle résulte manifestement des débordements en rapport avec des discriminations transhistoriques propre à la société française, plus que d'un hasard, comme le montre la citation suivante :

« Les structures morales ont foutu le camp depuis la dernière guerre, que dis-je, depuis le Moyen Age ! Rappelez-vous cette belle coutume française : tous les ans à Pâques, le comte de Toulouse giflant en grande pompe le chef de la communauté juive, et ce dernier le suppliant : Encore une, monsieur le comte ! Encore une ! Avec le pommeau de votre épée ! Pourfendez-moi donc ! Arrachez-moi les viscères ! Piétinez mon cadavre ! » (L.P.D.E., p. 85)

Cette narration épouvantable compose la fresque sociale de la littérature modianesque. Pour ce faire, Modiano creuse l'envers du réel, en grattant sur « *la précieuse rouille historique* »¹³, comme traversée obligée, et non comme simple héritage, pour lutter contre l'amnésie. Ce massif,¹⁴ qui caractérise ses récits, correspond à la conception de Luc Lang, dans *Délit de fiction*, (Gallimard, octobre 2011) selon laquelle « *le roman comme forme narrative, un peu plus élaborée, un peu plus construite, un peu*

¹² Christophe NIEWIADOMSKI, « Les territoires d'investigation de la recherche biographique » in Christophe NIEWIADOMSKI, Christine DELORY-MONBERGER (dir) *La mise en récit de soi, Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*, Presses Universitaires Septentrion, France, 2013, p. 21.

¹³ Dominique VIART, Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, Tome 2, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p. 133.

¹⁴ Nous empruntons ce mot à Dominique VIART, *op.cit.*, p. 133.

plus constituée » s'élabore sur « *de la réalité, et ce qui circule dans son espace n'est que du réel ...* »¹⁵

En effet, l'impression de témoignage « hyperréaliste » que suscitent les récits découle de la collecte de faits et d'objets effectuée par l'auteur sur une période passée qui le préoccupe depuis ses premiers romans, comme il l'avoue : « *un passé lointain me hantait à cause de mon père.* » (R.D.P, p. 83) Les narrateurs de la trilogie de guerre, se remémorent des souvenirs et des sensations qui les tourmentent au quotidien, et qui se transforment au fil de la narration en indices sur un passé : « *bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravées dans ma mémoire.* » (L.B.D.C, p. 158). Ils nous livrent des perceptions et des réflexions qui viennent remplacer la narration. En somme, ils nous dévoilent leurs pensées et leurs émotions en cours de formation entre événements réels et imaginaires parfois même, mythiques. Cette illusion visuelle ¹⁶ s'enracine dans la mémoire, et reconstitue progressivement l'expérience narrée. En effet, ce ne sont sûrement pas les propos d'un témoin, et encore moins ceux de Modiano, qui n'a pas vécu cette période. Il s'agit d'un discours à caractère persuasif qui a recours à des faits sensibles, et observables sur une période historique bel et bien, réelle que l'auteur intègre au milieu de sa fiction : « *il se passait des choses bien curieuses, au 3 bis, du temps où j'y habitais. Certaines nuits, j'étais réveillé par des cris de douleur et des allées et venues au rez-de-chaussée.* » (L.R.D.N, p. 78). Le recours à ce qui est sensible et non sensible ; à des faits perceptibles comme le sourire, les habits, la démarche, le comportement, etc. sans oublier les conversations de plusieurs registres de la parole conduisent à des constructions référentielles purement historiques et sociales, comme lorsque Swing troubadour dans *La ronde de nuit*, choisit de se faire passer pour le Docteur Petiot : « *Je m'appelais Petiot.* » [...] *Qu'avais-je fait de ma jeunesse ? [...] une fumée monte de la cave. Quelques débris humains y brûlent sans doute. Qui suis-je ? Petiot ? Landru ?* » (L.R.D.N, p. 146).

Les récits de la trilogie de guerre, se caractérisent par la réinterprétation d'événements survenus. Ils fournissent progressivement, une autre version de l'histoire,

¹⁵ Dominique VIART, Laurent DEMANZ (dir.), *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, Tome 2, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p. 132.

¹⁶ Il s'agit d'un « type d'illusion très précis, tout à fait distinct de l'hallucination », Voir : Guy SCARPETTA, « Les lectures impures », in : M. PICARD, Paris, CLANCIER- GUEBARD (dir.) *La lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims, 14-16 juin 1984. p. 205-215.

toute aussi plausible que le sens académique du terme. Cette relecture permet à l'auteur de creuser au cœur de l'Histoire pour pouvoir intégrer l'histoire des siens :

« Une menace planait. Je pensais à vous. J'avais le pressentiment que vous étiez en danger quelque part. chaque nuit, vous m'appeliez au secours entre trois heures et quatre heures du matin. Peu à peu, l'idée s'est faite dans mon esprit de partir à votre recherche. » (L.B.D.C., p.153)

L'alternance constante entre le passé et le présent fait place à une lecture constructive encadrée par l'auteur. Ainsi, le lecteur s'interroge et reconstitue, simultanément à la narration, des visions passées, à apparence anecdotique, au même temps que le narrateur. Il interprète les éléments fournis par le narrateur, et attribue des significations à certains comportements, de la part du narrateur ou des personnages. Ainsi, nous pensons que les confidences du narrateur peuvent être prises à part de l'univers de la fiction. Car souvent elles suscitent de la pitié et comme celles-ci ne peuvent être observables, elles relèvent de la supposition et jettent le voile de la suspicion sur ce qui est narré. Ainsi, les aveux du narrateur des *Boulevards de ceinture*, vers la fin, entremêlent souffrance intime et incertitude, vis-à-vis des faits relatés dans tout le roman :

« Vers minuit, on peut se retrouver seul avec le barman qui range les bouteilles et vide les cendriers. Il s'appelle Grève. Il occupe la même fonction depuis trente ans. C'est un homme qui ne parle pas volontiers, mais si vous lui êtes sympathique et lui offrez une mirabelle de la Meuse, il consent tout de même à évoquer certains souvenirs. Oui, il a connu, les gens dont je lui cite les noms. Mais moi, si jeune, comment se fait-il que je lui parle de ces gens-là ? « Oh, moi... [...] après tout ... si je veux cette photo, il me la donne. » (L.B.D.C., p. 183)

Ainsi l'histoire narrée apparaît comme problématique et pleine d'incertitudes, car elle résulte d'indices accumulés. L'esprit de méfiance et d'inquiétude des narrateurs dissout toute possibilité d'unité de discours « *je n'étais pas fait pour tout ça. Je n'avais rien demandé à personne. On était venu me chercher.* » (LR.D.N., p. 95) La dislocation temporelle et les instances narratives instables produisent l'effet d'une Histoire en train de se faire dans une sorte d'immédiateté, où le lecteur en prise directe vit intensément, l'histoire rapportée : « *—J'ai l'impression qu'il nous conduit rue Lauriston, chez ses amis*

Bonny et Lafont. [...] — Au premier feu rouge, nous nous échapperons. — Impossible, les portières sont fermées à clé. [...] — Eh bien, mon vieux, je crois que je suis tombé juste... » (LP.D.E. p. 64)

Simultanément à la narration du réel, une métaphore biblique (voir infra) surplombe et légitime le discours historique de *La ronde de nuit*. Elle restitue un discours « support » qui s'étale et se languit afin d'appuyer les propos de l'auteur, car il ne s'agit pas tant de « *parler en son nom que suivre la trace d'un Autre invisible, qui associe les énonciateurs modèles [à]son propre positionnement.* »¹⁷ En effet, l'inscription de plusieurs voix à l'intérieur des romans scandent la vie dans le Paris Occupé. Elles donnent à entendre la diversité de pensées et d'images à la fois, « *auto-et hétéro-constituante* » du discours de l'auteur. Cependant Le croisement entre ce fictionnel et ce réel pensé relie directement le narrateur aux traces d'une vie antérieure pensée qui structure la fiction. Nous pensons qu'elle relie l'homme à son monde et à ses origines :

« Je partagerai leur sort. De plein gré. Cela m'était apparu très clairement une nuit où je traversais la place de la Concorde, les bras en croix. Mon ombre se projetait jusqu'au seuil de la rue Royale, ma main gauche atteignait le jardin des Champs-Élysées, ma main droite la rue Saint-Florentin. J'aurais pu me souvenir de Jésus-Christ mais je pensais à Judas Iscariote. » (*L.R.D.N.*, p. 96)

Cette allusion biblique à la fois mythique et folklorique à Jésus rédempteur incarne l'éternel retour d'un souvenir malheureux qui circule d'un roman à l'autre, et lequel symbolise l'obsession infinie, de l'auteur cherchant à donner sens au grand désastre responsable de son malheur et de celui des siens. Modiano se délivre de ce long cauchemar halluciné, — entre déploration et constat — qui apparaît comme une figure de fatalité pour se livrer à une perspective de représentations de vie réelle et de vécu au moyen d'un texte représentant un « *Objet collectif et anonyme,* ». ¹⁸ Lequel nous livre une réflexion possible sur l'être.

Cette écriture essentielle, et combien nécessaire aux romans, privilégie le parcours de certaines vies singulières dont Modiano, s'empare et en fait sienne. En effet,

¹⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Éditions Armand Colin, Paris, 2013, p. 49.

¹⁸ Denis BENOÎT, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, France, 2000, p. 293.

le narrateur s'imagine être le confident de Hitler, l'amant de Eva Braun, membre de la gestapo française, le juif officiel du III Reich, déclarant fervemment :

« Je le remercie, mais je n'ai pas besoin de son appui : amant d'Eva Braun, confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du III Reich. Jusqu'à la fin, je passerai mes week-ends dans l'Obersalzberg et les dignitaires nazis me témoigneront le plus profond respect. » (L.P.D.E., p. 151)

Les trois protagonistes de la trilogie de guerre se racontent, se confessent, se lisent, et s'étalent dans tous les sens. Ils s'y font une place, à l'intérieur de la mémoire, pour nous livrer leurs secrets. Ce sont des êtres fictifs en proie à leur angoisse, et à leur solitude, qui luttent contre l'oubli, en choisissant de nous livrer les souvenirs plus marquants, de leur malheur, ainsi que l'atteste le caractère « autobiographique » des citations suivantes empruntées à la trilogie de l'Occupation : « *arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux* » (L.P.D.E., p. 11), et « *Je rédigeai, jusqu'à trois heures du matin, mon autocritique* » (L.P.D.E., p. 114) ; « *j'avais noté cette remarque dans un agenda* » (L.R.D.N., p. 93) ; « *je restais seul, le soir, pour mettre de l'ordre dans le fichier.* » (L.R.D.N., p. 102)

Ce leg est comparable à l'entreprise de Georges Pérec, et Claude Simon qui ont placé la question de la mémoire et celle de l'Histoire au centre de leurs romans, où elles se mêlent à leurs propres histoires personnelles et à leurs désillusions. Chez Modiano, les récits s'affirment de plus en plus, comme un récit de vie, ou comme une narration documentaire, dans laquelle on ressent que les faits narrés sont effectivement des reconstructions et des interprétations de faits, mais fondées sur des preuves. Ainsi la référence à l'affaire Dreyfus qui apparaît dans les trois récits, et dans d'autres ouvrages, constitue non seulement l'indice d'une crise sociale qui a secoué la Troisième République à la fin de 1890, mais plus largement des conditions historiques, en particulier des phénomènes, de la montée du nationalisme et de l'antisémitisme. Ainsi, l'affaire Dreyfus devient un lieu de mémoire rattaché à un événement historique, et non à une grande énigme que l'Histoire a enregistrée. Le destin de cet homme persécuté et châtié, pour une faute qu'il n'a pas commise, le poursuit jusqu'à sa mort :

« Je suis sûr que l'affaire Dreyfus vous cause beaucoup de peine. Un jeune juif comme vous se sent concerné par cette injustice. Jacob X apprend avec effroi

qu'il est juif. Il s'identifie au maréchal Foch, au maréchal Pétain, il s'aperçoit tout à coup qu'il ressemble au capitaine Dreyfus. Cependant il ne chercha pas à se venger par la trahison. » (L.P.D.E., p. 26)

Les récits modianesques sont aussi, reconstitués à partir de sentences dans lesquelles les narrateurs se livrent à un exercice de déchiffrement des indices évoqués dans la fiction, et nous livrent leur analyse à la manière d'une leçon de vie, comme en témoignent les propos du narrateur, de *La place de l'étoile* : « *jadis le même tribunal a condamné Alfred Dreyfus parce que lui, JUIF ; avait osé choisir la carrière des armes.* » (L.P.D.E., p. 24). Cette déduction fondée sans aucun doute, sur un raisonnement bien fondé, rend le narrateur encore plus paranoïaque, d'où l'infinie définition qu'il tente de donner au mot juif, déclarant : « *Un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...* » (L.P.D.E., p. 152). La fiction emprunte des chemins très divers pour expliquer les références considérables relatives à l'histoire. L'interprétation, la déduction, et la sentence constituent autant de procédés qui parcourent une mémoire poreuse pour nous mener nulle part. En effet, la vie cauchemardesque des trois narrateurs, leurs tourments fragilisent la conception de la réalité et sème le doute sur les faits narrés. Par ailleurs, la présence constante d'une contrainte morale traduit sans aucun doute, les préoccupations de l'auteur, comme il le confesse :

« J'ai toujours eu le sentiment que ma nature profonde était la faculté au bonheur, mais qu'elle avait été détournée tout au long de ma vie par des circonstances extérieurs. C'est le hasard qui m'a fait naître en 1945, qui m'a donné des origines troubles et qui m'a privé d'un entourage familial. Je ne peux pas me sentir responsable des idées noires, de l'angoisse, d'une certaine forme de morbidité qui m'ont été imposées. Je n'ai jamais choisi le matériau de mes livres. J'ai dû écrire non pas avec ce que je suis, c'est-à-dire quelqu'un de banal et heureux, mais avec ce que le destin a fait de moi. »¹⁹

En effet, au lieu de récits pleins, l'auteur propose des récits lacunaires, saturés de malheurs dont les flash-backs, les souvenirs, les résumés, les traumatismes d'enfance, le roman familial, etc., représentent la part occultée à l'Histoire. Les romans prennent en

¹⁹ Bernard OBADIA, *Dictionnaire de Patrick Modiano* », in <http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_temps/projet.htm> consulté le 23 / 10/ 2018.

charge toute la haine pensée et vécue dans le Paris pris « *me voici aux mains d'individus peu recommandables : des rats qui prennent possession d'une ville après que la peste a décimé ses habitants.* » (L.R.D.N, p. 24). Modiano écrit avec la mort, la peur, l'angoisse et le mépris pour s'enfoncer dans l'atmosphère de la Deuxième Guerre mondiale. Un malheur qui accompagne l'inachevé roman familial, dont la figure du père — clef de voûte de toute la production littéraire modianesque — demeure si complexe et si énigmatique, qu'elle se retrouve au centre de toute la production romanesque.

Le père est décrit comme un juif vivant sous une fausse identité²⁰ reconfiguré au moyen d'une auto représentation de sa propre vie, déclarant ainsi : « [...] *la vérité ? laquelle au juste ? [...] Je ne savais plus qui j'étais. [...] Je n'existe pas. Je n'ai jamais eu de carte d'identité* » (L.R.D.N., p. 117), Cet homme a néanmoins, réussi tant bien que mal « *à vivre les années de l'Occupation dans l'illégalité totale sans jamais quitter Paris* »²¹. Cependant Modiano avait rompu tout contact avec son père, à l'âge de dix-sept ans. Le motif différend réside dans le fait que le père s'était avisé de remplir les papiers militaires d'incorporation de son fils, et depuis les deux hommes ne s'étaient plus revus jusqu'au jour où Modiano apprit la mort de son père, dans des circonstances non élucidées : « *J'ai été prévenu tard. Je n'ai jamais reçu un quelconque papier administratif. Je ne sais même pas où il est enterré.* »²² Depuis tourmenté et rongé par les remords, ne cesse de fabuler sur son père, ainsi que le montre ce passage : « *j'ai ici, une mince serviette, toutes les photos de la cérémonie et mille fois je les ai regardées jusqu'à ce que mes yeux se voilent de fatigue et de larmes.* » (L.B.D.C., p.160) Modiano n'a jamais cessé de chercher les secrets que son père avait emportés avec lui, telle que le montre la confidence introduite dans *Chien de printemps* :

« Le seul livre qu'il avait emporté pour ce voyage, s'appelait *La chasse à courre*. Il me l'avait recommandé à plusieurs reprises, car l'auteur y faisait allusion à notre appartement où il avait habité vingt ans auparavant. Quelle drôle de coïncidence... La vie de mon père, à certaines périodes, n'avait-elle pas

²⁰ Modiano a réalisé que son père avait vécu sous une double identité en découvrant, un jour, à la porte de l'immeuble du 15, quai Conti, le nom de Henri LAGROUA, en face de son étage. Il questionna la concierge : « Mais Patrick, c'est votre père ! » Voir Bernard OBADIA, *Au Temps Dictionnaire de Patrick Modiano* < [http://www.litt-and-co.org/au temps/ le projet.htm](http://www.litt-and-co.org/au%20temps/le%20projet.htm). > consulté le 20 octobre 2017.

²¹ Bernard OBADIA, *Au temps Dictionnaire de Patrick Modiano au temps*, op. cit.

²² IBID.

ressemblé à une chasse à courre dont il aurait été le gibier ? mais jusque-là, il avait réussi à semer les chasseurs. » (U.C.P. p. 23)

L'image du père, rarement thématifiée de façon explicite, domine la littérature de Modiano. Il invente une littérature intime qui tire ses ficelles du roman à énigme et roman à mystère, dans la trilogie de guerre. Les narrateurs sont des rapporteurs de faits, comme le stipule la tradition de l'enquête, relisant le cours de leur vie, entre énigmes et complots, ils tentent d'apporter des réponses à de grandes énigmes telles que : « qu'est-ce qu'un juif ? quelle est leur raison sociale ? Mais dans les ouvrages ultérieurs, la réécriture de l'Histoire semble progresser vers le roman policier. En effet, dans *Rue des boutiques obscures* et *Dora Bruder*, les enquêteurs-détectives retournent sur les lieux du crime pour enquêter sur des assassinats abominables, dont la trace, à demi effacée, subsiste. En effet, dans ces deux romans les narrateurs accablés par leur vie, amassent toutes les preuves possibles et imaginables pour reconstruire de possibles histoires de vie. Leurs récits sont de véritables constats de vie qui n'hésitent pas à intégrer des documents authentiques.

Cette écriture, qui lutte contre l'oubli, répond à un devoir de mémoire comme le laisse entendre le narrateur des *Boulevards de ceinture* :

« Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. C'est un devoir, à moi qui les ai connus, de les sortir – ne fût-ce qu'un instant – de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi pour moi un véritable besoin. » (B.D.C., p. 66)

« Le besoin » vital d'enquêter sur la disparition des êtres, afin de combler le manque des êtres chers, comme la perte de son frère et l'absence de son père, se heurte à une mémoire amnésique, d'où l'écriture fragmentaire des récits. Cependant, face à l'histoire incertaine du père viennent se greffer la détresse, la solitude et les peines d'un homme meurtri : « *J'ai éprouvé moi aussi ce que l'on appelle un grand sentiment. Profond. Impérieux. Le seul dont je puisse parler en connaissance de cause et qui m'aurait fait soulever des montagnes. LA PEUR.* » (L.R.D.N., p. 53)

En effet, le roman s'ouvre sur cette épigraphe fort éloquente disant : « *Pourquoi m'étais-je identifié aux objets mêmes de mon horreur et de ma compassion* » qui témoigne

du malaise et du désarroi auquel l'auteur se trouve confronté lorsqu'il prête sa voix aux autres. Ainsi au lieu de parler des causes d'une période historique trouble, Modiano parle de ses conséquences sur sa personne. Comment cette période a été tellement éprouvante pour lui ? Comment sa fiction suscite-t-elle chagrin et pitié ? Et surtout comment l'auteur s'identifie-t-il aux autres pour libérer ses angoisses les plus morbides ?

« Utiliser un Je me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait Je. Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce Je d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit. »²³

Cette assimilation révèle des impressions vives et des émotions qui congédient la fiction, et dépassent le narrateur et l'écrivain lui-même :

« Je me trompe peut-être mais votre situation me semble très précaire. Je suppose que vous êtes toujours apatride, ce qui présente de graves inconvénients « par les temps qui courent ». Moi-même j'ai perdu mes papiers d'identité, sauf ce diplôme auquel vous attachiez tant d'importance et qui ne correspond plus à rien aujourd'hui, nous traversons une « crise des valeurs » sans précédent. »
(*L.B.D.C.*, p. 110)

Cependant, et pour rester toujours au cœur de notre problématique, à savoir la quête de ce qu'a pu être une vie sous l'occupation nazie, les récits de la trilogie de guerre racontent la quête du sens. Celui des variantes du mot juif dans *La place de l'étoile* ; de la raison sociale du père dans *La ronde de nuit*, et enfin, de l'existence du père sous l'Occupation. Ainsi, la fiction nous renseigne sur l'être plutôt que sur le faire. Car tout au long de nos lectures nous nous interrogeons, dans le premier roman, sur la signification du mot juif, et ses implications. Ensuite, sur l'histoire des crimes contre des innocents que le narrateur met en scène. Et enfin on s'interroge sur l'existence d'un individu mystérieux. De ce fait, nous supposons que les trois récits de la trilogie de guerre sont des récits de

²³ Voir Libération du 26 avril, 2001. Cité dans Anny DAYAN ROSENMAN, « De la figure du père aux figures de l'Histoire » in Anna-Yvonne JULIEN (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Éditions HERMAN, Paris, 2010,

vie et de mort qui n'ont pas de fin. La recherche d'informations évoque une vie secrète et énigmatique laquelle suggère un autre type de récit plus proche du roman policier. Car la reconstitution de l'histoire au moyen d'une documentation considérable : articles, mémoires, journaux, et livres d'histoire, annuaires téléphoniques, Bottins, justifie la précision des informations divulguées dans les romans, quant aux pratiques de la Gestapo française. Les romans du premier triptyque détrônent les grands auteurs de la littérature française : comme Céline, Maurras, Brasillach, Rebatet. Ils pointent du doigt les écrivains collaborateurs, les journalistes délateurs : « *j'ai été un maurrassien farouche, un Français cent pour cent, un Gaulois inconditionnel doublé d'un juif collabo* » (L.P.D.E., p. 81). En somme, c'est toute la haine et la persécution antisémites qui se profilent à l'intérieur des récits nourries par les appréhensions de l'auteur :

« Maurice, lui, poursuit la rédaction du troisième volume de ses Mémoires : *Le Revenant*, après *Le Sabbat* et *La Chassa à courre*. Pour ma part, j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis -Ferdinand Céline » (L.P.D.E., p.39)

L'auteur se livre à une enquête psychosociologique, reconstituant le monde auquel appartenaient ses parents. Il dévoile les secrets les plus contraignants, les plus honteux qui ont nourri l'esprit d'une France dégénérée. Il s'inspire de la doctrine de l'enracinement²⁴ de Maurice Barrès²⁵ : « *Nous en avons assez de voir la race française dégénérée. Nous voulons de la pureté* » (L.P.D.E., p. 103), montrant comment, sous la contrainte et face à la mort, le destin agit sur les individus et les anéantit. En effet, Serge Alexandre, dans *Les Boulevards de ceinture*, se bat contre une fatalité qui a fait de lui un adulte malheureux, désespéré et orphelin. La perte de soi, ainsi que le profère le narrateur dans la citation suivante, est vécue par lui comme un châtement, et non comme une fatalité :

« En quelle année étions-nous ? À quelle époque ? en quelle vie ? par quel prodige vous ai-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père ? pourquoi avais-je fait pareils efforts, alors qu'un chansonnier racontait une « histoire

²⁴ Selon lui l'identité est fondée sur la race.

²⁵ « Les Français doivent se reconnaître dans la famille, dans la race, » in Michel WINOCK, *Décadence fin de siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2017.

juive », dans un cabaret qui sentait l'ombre et le cuir, devant des étrangers consommateurs ? Pourquoi avais-je voulu, si tôt, être votre fils ? » (L.B.D.C., p.131)

Le malheur des siens prend corps à l'intérieur d'une histoire sociale à laquelle l'auteur appartient. De ce fait, la souffrance de la séparation de ses parents le bannit de son monde et le prédispose à la perte et à l'errance. Ainsi, pour parvenir à combler un manque personnel, et affectif, l'auteur se livre à une quête personnelle au moyen d'une enquête historique pour reconstituer ce qu'a été leur vie sous l'Occupation. Des interrogations auxquelles dans *La ronde de nuit*, le personnage de Swing Troubadour, tente d'apporter des réponses : « *Quelle était au juste ma raison sociale ? Maître chanteur ? Indic de police ? [...] Maître chanteur, gouape, donneuse, indic, assassin peut-être, mais un fils exemplaire. C'est ma seule consolation.* » (L.R.D.N., p. 91). Il s'agit là d'une structure comparable à celle d'Ivan Jablonka dans son ouvrage *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*.²⁶ L'auteur reconstruit la vie des grands-parents qu'il n'a jamais connus, « *un couple juif polonais communistes réfugiés en France et déportés pendant l'Occupation.* »²⁷. Chez les deux auteurs l'idée de l'enquête est plus importante que la quête. Car au fond, le geste de la reconstitution constitue en même temps le journal de sa propre enquête exposée. Cette forme d'écriture Dominique Viart la qualifie d'écriture du scrupule, qu'il définit comme suit :

« Écriture du scrupule. Car il ne s'agit pas de parler « à la place de », ni de se proclamer « porte- parole » de générations demeurées silencieuses, l'écriture de la restitution n'avance rien sans mettre en doute ses propres investigations, elle se méfie des discours et des concepts, récuse les idées reçues et les vérités les mieux établies. »²⁸

Cependant, la reconstruction progressive et continue de l'expérience narrée adopte une forme proche du collage de micro-récits, entendus ou lus, et des fragments de textes qui nous interpellent pour reconsidérer l'écriture. En fait, « *Modiano reste un homme de biais. Un chercheur de traces doté de l'esprit de fragment. Tout ce qui est*

²⁶Ivan JABLONKA, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Éditions Seuil, 2012.

²⁷Ivan JABLONKA, L'Histoire est une littérature contemporaine, Manifeste pour les sciences sociales, in https://www.sciences%20humaines.com//histoire-est-une-litt%C3%A9rature-cotemporaine_f_33398.html, consulté le 12 juin 2019.

²⁸ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 98.

frontal lui demeure étranger, l'inachevé est sa musique intérieure. »²⁹. Chaque roman, dans sa tentative de recomposition du réel, rend compte du schéma d'une existence déniée. Des vieilles photos réanimées, enveloppées de mélancolie dont aucune n'est capable de fournir un relais à celui qui la contemple. La restauration de cet objet de mémoire s'accomplit dans le travail d'un rêve lequel recueille toutes les douleurs et toutes les peines du rêveur en un grand cri. Un appel si sensible et si fragile, provenant du plus profond de soi, se fait entendre de façon retentissante jusqu'à se confondre avec la voix de l'auteur qui n'hésite pas à s'en servir pour purger ses angoisses : « *J'étais un vrai jeune homme, avec des colères et des passions. Aujourd'hui une telle naïveté me fait sourire.* » (L.P.D.E., p. 39). Mais face à son destin, il voit retentir à nouveau, la vie qu'il a eue, dans *Rue des boutiques obscures*, par exemple, le roman s'ouvre par une phrase inquiétante : « *Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café.* » (P.M.R.Q., p. 337)

Modiano prête sa voix à des personnages fragiles et vulnérables pour narrer une souffrance insoutenable qui l'encombre depuis son enfance. Ainsi les hésitations et les quêtes infinies représentent des traits de caractères que Modiano partage sans aucun doute, avec les personnages, et rend intelligibles les caractéristiques d'une écriture qui tente de faire survivre en elle, des Brides du passé. Elle se saisit avec acuité de l'actualité brûlante de la période de l'Occupation, offrant ainsi, un regard nouveau sur ce temps. En effet, les récits constituent le lieu de l'inscription de la trace d'un malheur.

Par ailleurs, rappelons que l'imaginaire modianesque édifie tout le tragique d'une existence, inspirée à la fois, de journaux et de certains faits divers. Citons par exemple, le cas d'Eddy Pagnon, personnage à la fois trouble et énigmatique, qui réapparaît d'un ouvrage à un autre, dans toute l'œuvre romanesque de Modiano, à partir du roman *Les Boulevards de ceinture*, avant de prendre de l'ampleur dans les autres ouvrages :

« Sylviane profite du silence pour raconter qu'un certain Eddy Pagnon, dans un cabaret où elle se trouvait en sa compagnie, a brandi un revolver d'enfant devant les clients terrifiés. Eddy

²⁹ Voir Pierre ASSOULINE, in « Lire », octobre 2003, in Bernard OBADIA, *Dictionnaire de Patrick Modiano* », in <http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_temps/projet.htm> consulté le 23 / 10/ 2018.

Pagnon ... Encore un nom qui court dans ma mémoire. Personnage ? Je ne sais pas, mais cet homme me plaît qui sort un revolver dont il menace des ombres. » (*L.B.D.C.*, p. 52)

En somme, Eddy Pagnon est supposé être le mystérieux individu qui aurait sauvé son père, le jour où il a été raflé, comme cela apparaît explicitement, et sans tabous, dans *Remise de peine*,

« Une nuit quelqu'un était venu en voiture, quai de la gare, et avait fait libérer mon père. Je m'imaginai — à tort ou à raison — que c'était un certain Louis Pagnon qu'on appelait « Eddy », fusillé à la libération avec des membres de la rue Lauriston dont il faisait partie » (R.D.P. p. 84)

Dans son ouvrage, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Denis Cosnard consacre à Eddy Pagnon tout un chapitre, dans lequel il essaye d'expliquer l'importance de cet être mystérieux et de sa maîtresse, Sylviane Quimpe —une jeune prostituée entretenue par un riche industriel belge— dans la somme romanesque de Modiano. Il nous apprend que ces deux personnages de La Bande de Bonny-Lafont³⁰, pactisaient en même temps, avec un une personne de la résistance : « À la demande de Sylviane Quimpe, il fournit quelques renseignements à un soupirant de celle-ci, Louis Pansard, un diamantaire membre de la résistance. »³¹ Cette détail nous amène à supposer d'une part que Modiano s'est très probablement inspiré du parcours de cet individu trouble pour composer son roman *La ronde de nuit*. En effet, cet ancien vendeur de voitures, agent double de la Gestapo et de la Résistance, ainsi que le rapporte Denis Cosnard, apparaît fugitivement dans *Rue des boutiques obscures*, dans la référence faite au Garage de la Comète. On le voit, les romans de Modiano dissimulent, derrière leur écriture poétique, une connaissance très fine de l'histoire au sens usité du terme, mais aussi des faits divers des années 1940-1980. D'autre part, nous supposons que le récit de vie d'Eddy Pagnon, permet à Modiano de se rapprocher de son père, afin de lui témoigner de toute son affection, et surtout qu'il ne lui tient pas rancœur, pour l'avoir abandonné : « *Que seriez-vous, sans moi ? Sans ma fidélité, ma vigilance de saint-bernard ?* » (*L.B.D.C.*, p. 120).

³⁰ . Henri Lafont et Pierre Bonny, chefs de la « Carlingue », annexe Gestapo française, auteurs de nombreux sévices, furent fusillés à la Libération.

³¹ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions Fayard, France, 2010, p. 70.

Dans *Les boulevards de ceinture*, le fils a dû « se mouiller », « se compromettre » et même « collaborer » avec « une joyeuse bande de noctambules dont les vedettes étaient MM. Muraille et Marcheret. » En effet, la première personne est un journaliste qui avait la réputation d'être collaborateur et maître chanteur, autrement dit le fils a dû sceller un pacte avec le diable, pour se rapprocher de son père ; comme il le déclare : « *il faut vraiment que je vous aime pour vous suivre sur ce chemin si escarpé. Et sans la moindre reconnaissance de votre part.* » (L.B.D.C., p. 110). L'histoire de Sylviane Quimphe, pour sa part, n'est rien d'autre que l'histoire d'une fille de joie qui décida un jour, pour des raisons mystérieuses, « *de ne plus rentrer à la maison.* » (L.B.D.C., p. 75) pour se compromettre dans les milieux insalubres et de s'impliquer dans des affaires de racolage :

« *Elle se glissa vers le dédale de ruelles que l'on nomme Quartier chinois, [...] elle y trouva ce qu'elle était venue chercher : un ancien employé de l'agence Cook— beau parleur, physique avantageux, vivant de divers trafics—, et qui eut aussitôt des projets bien précis concernant l'avenir de cette jeune fille. Elle voulait voyager ? on arrangerait ça.* » (L.B.D.C., p. 75)

Stéphane Maudier³², dans son article « Modiano Belge », considère que derrière le récit de vie de Sylviane Quimphe se cache l'histoire de la mère de Modiano, « *Une jeune Belge qui travaille à la Continental, une compagnie allemande.* » (U.P., p.28) et qui doit cacher « *la raison de son arrivée en 1942 sous la protection des Allemands.* » (U.P., p. 30). D'ailleurs, sans cela, elle n'aurait peut-être, jamais rencontré le père de Modiano. Le mystère sur la vie de la mère, durant l'Occupation, et même après, pousse le jeune narrateur, des *Boulevards de ceinture*, et à la demande de ses patrons, à rédiger un article, d'un genre : « *pas carrément pornographique mais leste... un peu cochon...* » (L.B.D.C., p. 118). De toute manière, c'est la mère qui est derrière la suppression de la préface de Jean Cau de la première version de *La place de l'étoile*, celle de (1967), Ce qui a coûté à la personne, qui lui a rendu service, l'expulsion de la Revue, *Les temps Modernes*, ainsi que le montre la citation suivante :

« La suppression de la préface de Jean Cau a sans doute, des raisons d'ordre privé. La mère de Modiano, Louisa Colpeyn, l'avait demandé à un ami intime qui était alors écrivain

³² Stéphane MAUDIER, « Modiano Belge », in Roger -Yves Roche (dir), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p. 63.

important [...] moins marqué par la droite et le machinisme qu'il ne le sera par la suite. Jean Cau avait expulsé Bernard Franck des *Temps Modernes* [...] »³³

L'histoire ainsi que l'art nourrissent les allusions, les références qui confèrent densité aux romans de Modiano. Ainsi le titre de *La ronde de nuit*, emprunté au tableau de Rembrandt, suggère « une filiation intertextuelle au tableau de Rembrandt qui inscrit l'œuvre dans une mémoire patrimoniale »³⁴. Cependant, au-delà de la représentation d'une compagnie en armes dans l'obscurité, figure aussi une jeune enfant effarée qui, au milieu des fracas, se tient secrètement, comme étrangère à cet engagement.

De ce fait, nous supposons que l'œuvre artistique, de Rembrandt, pose le problème d'une quête existentielle au milieu deux vies complètement opposées : l'une angélique et l'autre infernale, ainsi que, la tentative de subsister dans l'ombre des autres. Cependant nous restons persuadés que, derrière le fait que Modiano ait emprunté le titre de l'œuvre : « *La Ronde de nuit* », à Rembrandt, se cache les arcanes d'une stylistique crépusculaire hantée par des notions récurrentes comme l'errance, l'éternel retour, et même, le portrait prototype de l'enfant-martyr, enfant-abandonné lesquels illustrent, et dans le clair-obscur, une crise sociale sans précédent.

En somme, ce sont des moments historiques poreux qui se manifestent à l'intérieur de la narration, comme les plus vieilles histoires du monde. En effet, les narrateurs du triptyque traquent une autre vie ; la seule qui vaille pour eux. Une existence mystérieuse et inconnue où ils se confessent et se relâchent jusqu'à ce que leurs corps disparaissent, au prix d'une incroyable crise sociale. Leur narration ne refait pas l'Histoire, mais prend en charge le temps de la déprime où la parole s'étirole en silence. Les blancs, les points de suspension, les hésitations ou encore les déséquilibres forment l'ensemble d'une hypothétique vie à deux dimensions : réelle et imaginaire. Alan Morris, dans son article *Patrick Modiano et le fait divers*, les qualifie de « morceaux de vie, pétrifiés dans le temps »³⁵. En effet, ils reviennent dans la trilogie de l'Occupation comme un leitmotiv que Modiano incorpore dans sa vie : « zone de silence et de douce pénombre

³³ Jacques LECARME « Quatre versions de *La place de l'étoile* », in Anne- Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Colin NETTLBERCK, 2010, p.94.

³⁴ Bruno BLANCKEMAN, « Patrick Modiano, À TITRE DE » in Anne- Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Éditions Hermann, Paris, 2010, p. 260.

³⁵ Alan MORRIS, « Patrick Modiano et le fait divers » in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 64.

où le souvenir des années mortes et des promesses non tenues vient vous pincer le cœur. » (L.B.D.C., p. 97). Parfois, ce sont aussi, des expressions floues et douteuses, comme le révèle la citation suivante : *« de loin quelques brides vous parviennent, insuffisantes et désordonnées. »* (L.B.D.C., p. 18) utilisées peut-être, pour expliquer le manque d'informations et pourquoi le narrateur échoue et s'avoue vaincu *« conversations stupide. Propos vains. Personnages morts. Mais j'étais là, avec mes fantômes, et je me souviens, si je ferme les yeux. »* (L.B.D.C., p. 49). Il se souvient de quoi au juste ? De la vie de sa mère ? ou de celle de son père ? Ou alors des traces du passé qui n'existent plus : *« Tant de choses aujourd'hui disparues... »*. (L.B.D.C., p. 92).

Modiano s'est beaucoup documenté sur cette période de l'Occupation. L'usage de documents dans sa fiction est utilisé comme preuve dans le cours de son argumentation. Nous pensons que ses débuts comme journaliste, auprès, de Jean Cau, dans le magazine *Le Crapouillot*³⁶, ont contribué à déterminer son style. L'usage de la photo comme biographème, est utilisé pour parler d'une mémoire présente qui se cumule et se maintient dans ses ouvrages. Le temps qui émerge et se distingue dans ses écrits lui vient de la somme de ses lectures et de ses incessantes recherches, ainsi que l'affirme Denis Cosnard :

« Patrick Modiano a lu *Crimes et Trafics sous l'Occupation*, que vient alors de publier le commissaire et ancien résistant Jacques Delarue, ainsi que nombre d'autres livres et article. En particulier celui d'André Billy, publié dans *Le Figaro* du 1^{er} octobre 1944. L'écrivain y racontait en voisin éberlué les séjours de la « bande à Lafont, Sylviane Quimphe en tête, de son village de Barbizon. C'est de cet article que Modiano tire la magnifique phrase sur « cette atmosphère de rastaquouérisme à relents de trahison et d'assassinat »³⁷

Entre roman familial et une bande d'escrocs, avide de pouvoir, le narrateur modianesque devient à la fois producteur et produit d'une histoire sociale qui, jalonnée d'embûches et d'illusions, l'accable comme il en témoigne lui-même : *« J'aurais voulu pleurer mais je ne parvenais pas. Ce silence, cette ville déserte correspondait à mon état*

³⁶ Patrick MODIANO publia son premier article intitulé : « Je suis un homme seul » dans un numéro « spécial L.S.D. » de *Crapouillot*, en 1966, Voir « Je suis un homme seul » in Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions Fayard, France, 2010, p. 37.

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

d'esprit. » (L.R.D.N., p. 98) À cela, il faut ajouter l'expansion de discours constituants endossés de manière variable par des instances énonciatives, présumées fondatrices des révélations qu'elles prêchent elles-mêmes, à l'intérieur de la fiction :

« — Ne vous inquiétez pas, dit Lévy-Vendôme. Nous achèterons les résistants français et les Anglo-Américains comme nous avons acheté les Allemands ! Ayez sans cesse à l'esprit cette maxime de notre maître Joanovici : « Je ne suis pas vendu aux Allemands. C'est moi, Joseph Joanovici, juif, qui ACHÈTE les Allemands. » (L.P.D.E, p. 197)

Nous traiterons ce point dans le deuxième chapitre, où nous montrerons comment un tel discours gère le récit narré et légitime les propos de celui qui les relate. Considérons par exemple, dans *La ronde de nuit*, les questions que le narrateur se pose comme un simple individu appartenant au monde : « *Quelle était au juste ma raison sociale ?* » *Maître chanteur ou Indic de police ?* » (L.R.D.N., p. 91) et tant d'autres questions, dans le corps de la fiction, qui permettent au narrateur de quitter la fiction et de plonger dans les souvenirs d'un autre temps qui décida de son sort. Ces questions pourraient être envisagées comme la suite de ce qu'on lit dans *La place de l'étoile*, lorsque le narrateur consent enfin, à résumer la somme de toutes ses représentations dans l'image à l'intérieur du roman d'« *un visage composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...* » (L.P.D.E., p. 152). Cette réflexion pourrait être attribuée aux propres pensées du double du narrateur puisqu'il est supposé être l'ultime gérant du scénario de *La place de l'étoile* et qu'il cherche sans doute à faire légitimer ses propos. En outre, son discours semble orienté vers une instance souveraine qui produit et gère « *la réflexivité fictionnelle, au point qu'elle s'efface tout entière derrière le monde qu'elle crée.* »³⁸

En effet, au locuteur de *La place de l'étoile*, qui admet être un individu à plusieurs visages, se substitue dans le deuxième roman, autrement, comme une personne différente, qui tente de justifier sa raison d'être. Cependant, les deux contribuent à restituer progressivement le monde auquel ils sont supposés appartenir. Cette progression constitutive, pour reprendre les propos de Claude Duchet, « *dit la société de [leur] temps dans la mesure où le "travail textuel" tantôt déjoue les pièges du déjà-dit et des*

³⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Éditions Armand Colin, Paris, 2013, p.52.

idées reçues, tantôt laisse percevoir des tensions et des apories révélatrices d'un impensé. »³⁹ Autrement dit, les énoncés assumés par les deux locuteurs suggèrent que les deux instances négocient leur insertion sociale. Elles se sont imposées progressivement, au fur et à mesure, dans un espace associé à celui dans lequel les faits narrés s'accumulent. En effet, tiraillées entre doute et incertitude : un agent double et un schizophrène qui délire sur le fait d'être ou ne pas être juif, elles tentent tant bien que mal de s'exprimer dans le registre de sensations extrêmes pour résoudre leurs soucis. Ces derniers débouchent d'ailleurs sur une révélation univoque, dans le troisième roman, laissant voir une instance éprouvée qui, épuisée par toutes ses parodies déclare : « *les derniers temps, j'ai cru devenir fou. Tous ces inconnus, je m'identifiais à eux. C'était moi que je traquais sans relâche.* » (L.B.D.C., p. 153) En effet, la trilogie articule et assume à l'infini l'existence juive en rupture avec les conceptions de l'époque. Par exemple, elle ne disserte pas sur la question juive comme l'a fait Sartre, pastiché par le docteur Sigmund Freud, à la fin du roman, déclarant :

« Tenez, 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 N'ÊTES PAS JUIF, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout. » (L.P.D.E., p. 209)

Nous pensons plutôt que le premier triptyque de Patrick Modiano réfléchit sur le « fait juif »⁴⁰ comme l'ont fait Levinas et Blanchot. L'un comme l'autre évoque le malheur comme événement responsable de la déchéance sociale de cette existence constamment menacée. Effectivement, et pour revenir à nos propos, le caractère chaotique de certains faits relatés anéantit le personnage et le consume :

³⁹ Ruth AMOSSY, « La dimension sociale du discours, l'analyse du discours et le projet sociocritique », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, R. AMOSSY et D. MAINGUENEAU, (dir.), Presses universitaires du Mirail, p. 63. In Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Éditions Armand Colin, Paris, 2013, p. 29.

⁴⁰ Joëlle HANSEL, « Être JUIF » selon Levinas et Blanchot. In Emmanuel LÉVINAS, Maurice BLANCHOT (dir) « *Penser la différence*, Presses universitaires de Paris, Nanterre, 2008, pp. 345-356, disponible sur : <http://open.edition.org/6540>[consulté le 20 septembre 2017].

« La conversation m’ennuie. Les voix de Muraille et de Macheret semblent provenir d’un disque qui tournait au ralenti. Elles s’étirent, dérapent, s’engluent dans une eau noire. Au tour de moi tout devient flou à cause des gouttes de sueur qui m’emplissent les yeux...la lumière baisse, baisse... » (L.B.D.C., p. 121)

Cette souffrance morale constituant les romans rythme les récits et invoque les opprimés. Elle est symboliquement inhérente à leur vie probablement pour lutter contre l’oubli et l’insouciance, mais plus particulièrement pour reconsidérer le tragique à travers leurs messages discrets : « *Cinquante mille juifs* » (L.P.D.E., p. 144) ou encore « *la litanie pour les morts d’Auschwitz rappelait les fourrières où l’on avait conduit six millions de chiens* » (L.P.D.E, p. 158) Cette réflexion sur le tragique apparaît éloquemment dans *La Storia*⁴¹ d’Elsa Morante, roman italien des années 1970, ancrée plus que jamais dans une mémoire cyclique et infernale. Elle pérennise toute l’horreur du ghetto de Rome, à travers une représentation effroyable de la perversité envers les animaux et les juifs. Une reconfiguration invraisemblable qui prédestine une catégorie sociale déchue à la mort. Paradoxalement, cette cruauté est retranscrite dans une réalité logique qui rejette toute tentative d’envisager ce fait comme délit :

« [...] Ceux-ci apprirent vite que personne ne voulait écouter leurs récits : certains cessaient de les écouter dès les premiers mots, d’autres les interrompaient rapidement sous un prétexte quelconque, et d’autres encore les écartaient carrément en ricanant, comme pour leur dire : « Frère, je te plains, mais, en ce moment j’ai d’autres choses à faire. » De ce fait, les récits des Juifs ne ressemblaient pas à ceux des capitaines de navire ou d’Ulysse, le héros, de retour dans son palais. Ils étaient des figures aussi spectrales que des ombres négatifs, en dessous de toute vision naturelle et incapables de susciter même la plus banale sympathie. »⁴²

Chez Modiano, le narrateur refuse tout apaisement, il s’investit pleinement dans son travail de reconstitution : « *J’étais comme le sourcier qui guette la moindre oscillation de son pendule. Je me postais au début de chaque rue, espérant que les arbres,*

⁴¹ Elsa MORANTE, *La Storia*, (1974), Collection Folio, Éditions Gallimard, (1977), réédition en 2017.

⁴² Elsa MORANTE, *La Storia*, (1977), Collection Folio, Éditions Gallimard, 2017. p. 539-540.

les immeubles, me causeraient un coup au cœur. » (P.M.R.Q., p. 446), au point qu'il se retrouve horrifié par les histoires qu'il appréhende.

Le lecteur accompagne le narrateur dans ses pérégrinations inquiètes : « *Combien de fois ai-je suivi l'avenue de New York... Place de l'Alma, première oasis.* » (P.M.R.Q., p. 447). En effet, le narrateur erre dans un Paris hors du temps, plein de souvenirs où il espère se retrouver cœur à cœur, avec ses parents pour se reconstruire et recréer sa famille. Il exhibe naturellement les éléments de sa quête au lecteur, avec les sentiments ressentis. C'est ainsi que le puzzle de sa vie se forme et se défait au gré d'une narration fragmentée, d'un temps absurde et de visages de revenants qui sortent de l'ombre. En effet, l'expérience concrètement vécue, via le texte, par le narrateur est comme partagée en direct avec le lecteur. Celui-ci devient associé à l'histoire par le prolongement naturel de l'acte partagé :

« Et maintenant, parlons d'autre chose. Assez de roman-feuilleton pour ce soir [...] Les derniers tramways glissaient dans la nuit. [...] nous sentions la peur nous gagner. [...] Jamais nous n'avions autant aimé Paris, ni la France. [...] on se lasse de tout. [...] on se traîne pendant toute sa vie. » (L.P.D.E., pp. 134- 141-169)

Cette démarche illusoire⁴³ entraîne une transmission essentiellement orale qui privilégie la prose narrative pour dire inlassablement, ce qu'on ne pourra jamais dire exactement. Elle invoque le "background" constructif qui s'assombrit car « *"tout le monde" ne partage pas, spontanément, le sentiment que sa vie "mérite" d'être racontée* »⁴⁴, raison pour laquelle, sans doute, le « Je » des ouvrages n'est pas un « Je » physique. Il se constitue une place à travers la narration pour s'affirmer comme porteur d'un vécu formé essentiellement par l'expérience de l'autre. C'est ainsi qu'il s'y trouve associé à une souffrance sociale en devenir. À ce sujet, Modiano lui-même, s'explique disant :

« Le « Je » ... c'est moi et pas moi. Mais utiliser concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me

⁴³ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, n° 62, p. 69-72 In, Cécile LEGUY, « La relation mobilité/récit de soi en contexte subsaharien, Réflexion à partir de récits oraux recueillis au Mali », p. 137, in : Isabelle LUCIANI, (dir.) *Récit de soi présence au monde, jugements et engagements Europe Afrique XVI^e-XXI^e siècles*, Aix Marseille Université, Éditions Presses Universitaires de Provence, 2014.

⁴⁴ Cécile LEGUY, *op. cit.*, p. 138.

disait je. Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce je d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit »⁴⁵

Ainsi pouvons-nous dire que les grands événements du siècle ont contribué à changer le parcours et les projets des auteurs contemporains. À ce propos, Raymond Queneau considérait qu'il y avait un avant et un après 1945, car selon lui,

« Devant l'horreur des camps d'extermination... on peut estimer que la littérature a trouvé dans l'histoire une concurrence sérieuse. Et l'on ne peut nier qu'actuellement poètes et prosateurs ne soient quelque peu « soufflés » par ce qui leur a été donné de vivre — ou de voir — ou d'entendre raconter. »⁴⁶

C'est de cette conjoncture que part toute la production romanesque de Modiano : d'abord, du grand événement historique, et ensuite, de toute la souffrance et la douleur engendrées. Cependant son intérêt, son enthousiasme et son phantasme pour une vie antérieure semble un peu contradictoire. Modiano imagine que son père est un juif d'Alexandrie, un trafiquant sous l'Occupation, et qu'il a été sauvé d'une rafle grâce à un ami à lui, membre d'une mafieuse de la bande, de la rue Lauriston. Mais « *en était-il sûr ?* »⁴⁷ En fait, le prétendu Eddy Pagnon, membre de la Gestapo française, qui a nourri la trame de ses premiers récits lui a inspiré, après enquête : « *je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençai mon premier livre.* » (F.D.R., p. 86), la conception du personnage de Raphael Schlemilovitch⁴⁸, de *La place de l'étoile*. Et lequel se réincarnera par la suite en Swing Troubadour, personnage de *La ronde de nuit*, « *tous deux sont des enfants spirituels d'Alexandre Stavisky, co-fondateur d'une dynastie*

⁴⁵ Ruth AMAR, « Du roman « sonore » au roman « chuchoté », in Roger-Yves ROCHE (dir.) *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p. 290.

⁴⁶ Ruth AMAR, « Du roman « sonore » au roman « chuchoté », in Roger-Yves ROCHE (dir.) *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p. 293.

⁴⁷ Jacques LECARME, « Quatre versions de *La place de l'étoile* », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 91.

⁴⁸ Dans *Fleurs de ruines*, Patrick Modiano explique la genèse de *La place de l'étoile*, des indications assez précises, sous réserve de d'une transposition de noms de personne, voir Jacques LECARME, « Quatre versions de *La place de l'étoile* », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 92.

d'escrocs. »⁴⁹. En fait, *fleurs de ruine*, ou peut-être devrions nous dire *fleurs du mal*, peu importe, l'une ou l'autre, ce qui est sûr c'est que Modiano s'ingénie à pasticher les grands auteurs français d'avant-guerre, et surtout les antisémites, comme Louis-Ferdinand Céline, Lucien Rebatet (Rabatet dans la fiction), ou Robert Brasillach. Or cette passion se trouve être un peu contradictoire puisque lorsqu'on lui a remis le Prix Roger-Nimier, en 1968, l'auteur a déclaré : « *ce prix est un malentendu* »⁵⁰. En effet, si l'auteur avoue être fasciné par ses prédécesseurs : « J'avais potassé ma littérature Lanson. *Tous les écrivains français, du plus futile au plus obscur m'était familiers.* » (L.B.D.C., p.89), il ne cache nullement ses intentions d'utiliser la langue française juste pour venger son père, affirmant : « *Il était muet devant ces gens-là. Ils pouvaient lui cracher à la gueule en le traitant de métèque. J'endosse sa propre peau pour répondre à des fantômes, puisqu'ils sont morts.* »⁵¹

Son œuvre s'engage dans un dialogue ambigu avec le passé. Elle s'élève sur l'héritage encombrant des années noires et s'obstine à explorer les interstices d'une mémoire suspendue, en créant « *des épisodes d'une vie rêvée, intemporelle* » dont l'auteur s'attache à arracher « *page à page, à la morne vie courante pour lui donner un peu d'ombre et de lumière.* » (L.H.D.N., pp. 53-54). Cette quête d'une chose en suspens, d'un impossible, traduit clairement la position instable de l'écriture moderne, tendue vers un inaccessible à la fois lieu de mémoire et d'oubli, et condamnée à errer sous l'impensable.

2. Une autre vie

L'attachement de Modiano aux années noires associe son œuvre à l'histoire de l'Occupation ; c'est une époque à laquelle il attribue la valeur symbolique d'un « *rastaquouérisme à relents de trahisons et d'assassinats...* » (L.R.D.N., p. 41) en raison de ce qu'elle comporte de trouble, de mêlé et de brumeux. Pour ce faire, l'auteur s'emploie à créer des effets caractéristiques qui renouvellent les genres littéraires en estompant leurs frontières — par exemple celle entre roman « littéraire » et roman

⁴⁹ Voir Joseph KESSEL, Stavisky, l'homme que j'ai connu, 1934, in Jacques LECARME, « Quatre versions de *La place de l'étoile* », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p. 92.

⁵⁰ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYRD, 2011, p. 93.

⁵¹ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYRD, 2011, p. 92.

d'investigation — et génèrent un large spectre littéraire à partir duquel il peut constamment puiser dans cette époque, vivier de son univers romanesque.

Cette création personnelle porte en elle tous les artifices d'un temps qu'il n'a pas connu, en effet, lui, qui est né en 1945, mais qui réussit de manière convaincante à reconfigurer l'atmosphère poisseuse de la deuxième guerre mondiale avec tous ses remugles qui retracent les contours d'un Paris clos, une zone neutre qui évoque l'atmosphère des années noires : rafles, compromissions, complots, et délation. etc.

« Nous devrions quitter au plus vite cet endroit. Pour aller où ? Des gens comme vous et moi risquent de se faire arrêter à chaque coin de rue. Il ne se passe pas un jour sans que des rafles se produisent à la sortie des gares ; des cinémas et des restaurants. Surtout éviter les lieux publics. Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons. Vous conviendrez qu'il faut vraiment avoir des nerfs d'acier. (L.B.D.C., p. 112)

Une nostalgie malheureuse qui hante presque tous les ouvrages de Modiano et que l'auteur explique en référence à son histoire personnelle et familiale :

« Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment pour d'obscures raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar. »⁵²

« J'étais né de ce cauchemar » une phrase éloquente qui conditionnera toute sa production puisque en raison de son héritage familial, il se considère comme le fruit de la contrainte imposée par la politique, l'histoire et la société. Autrement dit, le fait d'avoir enduré d'être un enfant né de cette période, tel qu'il se le qualifie lui-même déterminera sa vie et ses choix :

« Je suis donc un produit du fumier de l'Occupation, de cette période bizarre au cours de laquelle des gens qui n'auraient jamais dû se rencontrer se sont rencontrés et ont fait par hasard un enfant. »⁵³

⁵² « Entretien », *Les nouvelles littéraires*, 6 octobre 1975, in : Nadia BUTARD, *Patrick Modiano*, Éditions Auteurs, France, 2008, p. 13.

⁵³ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions FAYARD, France, 2010, p. 19.

La place de l'étoile est à la fois un récit de soi et un récit sur soi, halluciné, une sorte de cauchemar invraisemblable, qui lève tout tabou qui subsisterait encore, dans la France de l'après-guerre, quant aux « *soixante-seize mille déportés de l'Etat Français* »⁵⁴. En fait, en narrant l'expérience juive française, l'auteur libère toutes les mauvaises consciences, notamment celles de l'antisémitisme qui a nourri et déshonoré la littérature française. Un procédé choc qui permet à l'auteur d'utiliser la littérature à son avantage afin de narrer ce qu'il a éprouvé du fait d'être le fils d'un juif, sentiment qui perdure en lui jusqu'à la fin du XX^e siècle, dans le contexte du « *nouvel antisémitisme* »⁵⁵, et ce qu'il a enduré en l'absence d'un père fantomatique, dont il ne sait rien, et qui constitue le thème majeur de ses récits. Victime involontairement, d'un drame historique hérité par les siens, l'auteur poursuit un père imaginaire, parcourant l'époque la plus honteuse de l'histoire de France « *celle que nombreux ont cherché à oublier, à faire oublier.* »⁵⁶ Il endosse l'histoire qu'il raconte et en fait la toile de fond de tous ses ouvrages pour y greffer ses angoisses et se libérer des « *accessoires qui encombrant [son] enfance.* » (L.P.D.E., p. 19)

Le romancier se mêle aux terreurs endurées par sa famille. Il s'identifie à un écrivain-légataire, écrivain-passeur d'événements imprévus, en apparence intériorisés, mais non assimilés, comme il le soutient : « *J'étais un vrai jeune homme, avec des colères et des passions. Aujourd'hui, une telle naïveté me fait sourire* » (L.D.E., p. 39). Cette forme de purgation par l'écriture lui permet de se détacher d'une souffrance familiale. La création romanesque de Modiano s'apparente à la psychothérapie cathartique d'un trauma hérité et ses romans à l'ultime reflet « *d'une jeunesse orageuse.* » (L.P.D.E., p. 113)

L'imbrication de réflexions libératrices d'expériences douloureuses traduit une violence enfouie, une expérience éprouvante et éprouvée d'un héritage silencieux porté en soi, et jamais transmis, comme en témoigne les propos du narrateur des *Boulevards de ceinture* : « *Je vous répète que je resterai avec vous jusqu'à la fin de ce livre, le dernier concernant mon autre vie.* » (L.B.D.C., p. 149).

⁵⁴ Bruno CHOUAT, « La place de l'Étoile, Quarante ans après », in Roger-Yves ROCHE, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p. 110.

⁵⁵ De nombreuses hypothèses philosophiques, historiques, anthropologiques et psychanalytiques ont vu le jour depuis la guerre des Six Jours, de nouvelles expressions d'antisémitisme en France, en Europe et dans le monde. Voir Bruno CHOUAT, « La place de l'Étoile, Quarante ans après », in Roger-Yves ROCHE, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p. 111.

⁵⁶ Nadia BUTARD, Patrick Modiano, Éditions Auteurs, France, 2008, p. 13.

Ces mots permettent au narrateur de s'affranchir d'une douleur trop longtemps demeurée subconsciente et dont il tente de se libérer en déclarant : « *Décidément je n'étais pas fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse* » (L.P.D.E., p. 80). Mais peut-être le jeune homme s'accordait-il mieux à l'époque suivante. On ne saurait prétendre sans commettre un lourd contresens que Patrick Modiano soit un « héritier », cependant sa position dans le champ littéraire lui a permis de cumuler « légitimité et succès commercial, traditionnellement présentés comme incompatibles. »⁵⁷ En effet Modiano réunit les gages que sont le legs de la souffrance à travers son histoire familiale, les parrainages et cautions nécessaires à la notoriété⁵⁸ ainsi que le considérable capital culturel amassé par un adolescent solitaire, délaissé par sa famille, et qui a trouvé refuge dans les fictions romanesques. Dans cette perspective, Modiano était bien placé pour mettre en mots l'angoisse pétrifiée d'un sujet souffrant qui veut se faire entendre.

La remémoration d'une mémoire douloureuse le transforme non seulement en chroniqueur d'une vie longtemps intériorisée, mais lui permet aussi de convertir les faits et les secrets les plus irrecevables en événements historiques survenus. Cependant, si la mise en récit d'une violence psychique subie constitue la transgression d'une mémoire confinée à sa famille, elle permet la transmission d'histoires, d'expériences, de non-dits, de secrets. En effet, devenu le traducteur d'une somme d'affects enfouis tout au fond de son inconscient, ce sur quoi repose véritablement son écriture, l'auteur prend peu à peu conscience des valeurs et des idées qui déterminent son besoin d'écriture.

A ce stade de notre travail, nous nous interrogeons sur la fonction de l'écriture littéraire comme moyen de décharge émotionnelle, par le biais d'un interminable psychodrame romanesque qui remémore les traumatismes de toute une vie.

L'imaginaire de Modiano restitue un réel (hypothétique en tant que *mimésis*) avec tous les artifices possibles d'une rêverie créatrice qui façonne, et de façon éveillée

⁵⁷ Lévy, Clara. (2017). Patrick Modiano - à l'articulation entre champ de diffusion restreinte et champ de grande production. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (68), 101-121. <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i68p101-121>

⁵⁸ . Modiano a pour ami Raymond Queneau, directeur de la NRF puis de l'Encyclopédie de La Pléiade chez la prestigieuse maison Gallimard, mais aussi Jean Cau, ex secrétaire de Jean-Paul Sartre, lauréat du Prix Goncourt en 1961, personnage éminent des lettres françaises des années 1960. Il fréquente également André Malraux témoin à son mariage.

et consciente, des modèles de vie passée. Cet univers poétique s'incorpore à la perception d'événements, dont on n'a connaissance que par l'archive, les medias, ou l'histoire familiale. Cette combinaison complexe entre rêverie et histoire engendre entre autres, une sorte de langage total qui engage des formes chargées de sens, dont la force anime les personnages et traduit le chaos relatif à ce monde.

Ce moment intermédiaire entre le passé et le présent prédispose et accrédite un vécu douloureux qui prend valeur de deuil. Ce faisant, l'auteur n'hésite pas à réquisitionner la mémoire de l'autre pour se reconstruire, comme il le reconnaît : « *Je vous demande pardon pour mes façons cavalières mais j'entre toujours par effraction dans la vie des gens. Un visage, une expression me suffisent pour conquérir ma sympathie.* » (L.P.D.E, p. 98)

La même expression qui explique sans aucun doute, tant le projet de l'auteur que sa délicatesse envers l'autre, est reproduite un peu plus loin, : « *entrer par effraction dans la vie des gens.* » (L.P.D.E, p. 146). La même formule apparaît également, dans *Les Boulevards de ceinture* : « *nous nous étions introduits par effraction dans cet intérieur bourgeois* » (L.B.D.C., p. 80)

À cette mémoire collective dont l'auteur se sert, et que Ricoeur considère comme « *composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur* »⁵⁹, s'entremêle celle d'autres personnes, proches ou éloignées, qui vient non pas pour se greffer, mais pour s'imposer d'elle-même, d'une façon involontaire, profitant de l'instant de l'écriture de l'auteur pour s'extirper de l'oubli et témoigner ainsi :

« Rien n'a changé. Après dix ans, je vous retrouve pareil à vous-même : épiant la porte d'entrée du salon, comme un rat effarouché. Et moi, je me retiens au bras du canapé, à cause de la housse glissante. Nous aurons beau faire, nous ne connaissons jamais le repos, la douce immobilité des choses. » (L.B.D.C, p. 155)

Ainsi, l'ambition de cerner le passé de son père, ne peut se faire sans être envisagé dans la continuité de l'existence des autres. Cette procédure impérative permet d'entamer un deuil resté interrompu, lequel permettra sans aucun doute, à l'auteur de

⁵⁹ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Collection Points, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 98.

« trancher un à un les liens qui le soumettent à l'emprise des objets perdus de son amour et de sa haine ; quant à la réconciliation avec la perte elle-même, elle reste à jamais une tâche inachevée. »⁶⁰

De cette dépendance à cette essence précieuse découle un devoir de mémoire « par le souvenir à un autre que soi. »⁶¹ et qui vient secrètement s'enchevêtrer aux récits sur soi jusqu'à parfois se fondre en eux, ainsi qu'en témoignent les propos du narrateur de *La place de l'étoile* : « les visages qui traversaient notre vie, nous ne prenions pas la peine de les étreindre, de les retenir de les aimer. Incapables du moins geste. » (L.P.D.E., p. 142)

Toutefois, cet enchevêtrement des souvenirs les uns dans les autres, permet de rendre justice à ceux qui furent traumatisés et qui « sous l'occupation allemande [devaient] prendre un train qui les emmèneraient loin du malheur et de l'inquiétude.» (L.P.D.E., p.168) pour qu'ils puissent enfin, vivre leur chagrin comme l'exhorte le « *Requiem judéo-nazi* ». (L.P.D.E., p. 158)

Cependant, cette reconstruction présumée, si contradictoire, et si violente « prétendant donner la recette de l'identité proclamée »⁶² à travers une écriture respectueuse des personnes qu'elle évoque, renoue ouvertement avec une mémoire vive et sensible, que la parole tente de combler par des réflexions qui invitent ainsi, le narrateur à tracer les contours des lieux de l'horreur : « j'aurais voulu que vous fussiez à Bordeaux en juin 1940 ! Imaginez ! » (L.P.D.E., p. 81). Ces réflexions suscitent toujours l'angoisse et la menace qui pèsent sur l'esprit des narrateurs modianesques, lorsque reprenant le schéma de leur existence rêvée déclarant, ainsi, et sans faux-semblant :

« Dans mes rêves, je fais souvent ce trajet : je sors d'un lieu de détention qui pourrait être l'entrepôt du quai de la gare ou de la santé. [...] À quoi correspond ce rêve dans la vie réelle ? Au souvenir de mon père qui, sous l'Occupation, avait vécu une situation ambiguë elle aussi : arrêté dans une

⁶⁰Paul RICOEUR, *op.cit.*, p. 107.

⁶¹ Ibid., p. 108.

⁶²Paul RICOEUR, *op.cit.*, p. 98.

raflé par des policiers français sans savoir de quoi il était coupable, et libéré par un membre de la bande de la rue Lauriston ? » (F.D.R., p. 112)

Le malaise ressenti à cause de l'arrestation du père, de son départ, ou de son absence apparaît dans la trilogie de guerre, comme un mélange de douleur et de remords, éprouvés dans les moments de solitude, ainsi que l'exprime Raphael « *Je regrettais amèrement le départ de mon père. Pour moi commençait l'âge adulte.* » (L.P.D.E., p. 73). Dans *Voyage de noces*, il est plus clair et plus explicite surtout, lorsque l'héroïne a appris l'arrestation de son père, un matin de décembre, par la police, et qu'il fut emmené vers une destination inconnue. En fait, c'est le narrateur qui prend en charge la description de ce qu'elle a pu ressentir après, en disant que « *elle avait éprouvé un sentiment de vide. Peu importe les circonstances et le décor.* ». On croirait lire Modiano en train de se confesser, surtout la suite, lorsqu'il en témoigne honnêtement, précisant que :

« Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus. » (V.D.N., p. 157)

Par ailleurs, lors de ses déambulations dans des quartiers vides et silencieux de Paris, Ingrid, l'héroïne de *Voyage de noces*, demande à Jean, le narrateur : « *vous pourriez peut-être m'aider à traverser ce désert* » (V.D.N., p. 114), celui-ci s'exécute, et n'hésite pas à préciser qu'« *à vingt ans de distance, [...] elle se trouvait dans la même situation que moi [lui], ce soir, boulevard Soult.* » (V.D.N., p. 114). Nous pensons que le sentiment de d'étrangeté qui s'empare de lui, et même de son héroïne, vient du fait qu'il est dépourvu d'amour parental, ainsi qu'il l'exprime clairement :

« De drôles de parents qui avaient toujours cherché un pensionnat ou une maison de correction pour se débarrasser de moi. [...] elle m'a pris le bras [...] le contact de son bras et de son épaule me donnait une impression que je n'avais jamais ressentie encore, celle de me trouver sous la protection de quelqu'un. » (V.D.N., p. 39)

Ainsi, victime tout autant que ses personnages d'une enfance brisée, l'auteur succombe au sentiment mélancolique, à la fois doux et amer qui compose sa « petite musique ». La quête de personnes disparues, d'une mémoire douloureuse nourrit la trame de ses récits. Elle réveille chez le romancier les souvenirs d'enfance, la nostalgie de l'univers des

parents, mais surtout celle du père. Un monde où figure :« *Marquis et chevaliers d'industrie. Gentilshommes de fortune. Gibier de correctionnelle. L'Ange le Maquignon. Je les tire une dernière fois du néant avant qu'ils y retournent définitivement.* » (F.D.R., p.134)

Pour notre part, nous parlerons plutôt de rêveries qui s'attardent sur les pires cauchemars d'une vie, que l'auteur n'a pas connue, mais dont il a besoin pour donner sens à sa vie. Ainsi qu'il se justifie dans la citation en déclarant : « *Il n'est pas interdit de rêver au cours que prendraient nos vies dans un tel décor.* ». (L.B.D.C., p. 156). Les récits de la trilogie de guerre relatent l'investigation de l'auteur sur l'Histoire, disons plutôt qu'ils retracent l'assimilation de l'identité de son père à l'Histoire. Depuis sa chambre, dans une clinique psychiatrique, Raphael Schlemilovitch parcourt de bout en bout, toute l'histoire juive. Swing Troubadour retourne dans un quartier très connu, fréquenté par la Gestapo française le « Square Cimarosa » et s'accable du poids du passé. Serge Alexandre arpente les pentes du passé, en espérant renouer avec un père, perdu à jamais. C'est ainsi, que dans leur vacillement d'un monde à un autre, entre deux vies bien distinctes, sans se rattacher à aucune, les protagonistes se sentent perdus, égarés et même sans repère. L'évocation du passé reflète pour eux, le vide, l'évanescence d'une vie.

L'écriture de l'absence des parents et l'obsession de la trace de leur passé s'articulent autour des vestiges d'un temps envoûtant, « *une sorte de superposition des temps qui fait [...] que le passé peut toujours faire irruption dans le présent, pour dessiner soudain un avenir inaperçu où tout paraît possible* »⁶³. C'est ainsi que le narrateur de *Rue des boutiques obscures*, parcourant les chemins les plus tortueux, endosse plusieurs identités toutes différentes les unes des autres. Cependant pour comprendre le tragique d'une vie qui le hante et détermine les écritures modianesque, il faut remonter au mobile de l'absence des parents, tout comme aux circonstances de leur rencontre. En un mot à l'identité juive du père.

Une identité embarrassante et indissociable de l'histoire de France, et dont la conquête engendre et génère tout le cortège de « *la césure historique de l'Occupation* :

⁶³ Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 192.

rafles, disparitions, avis de recherche, compromissions, l'œuvre est une médiation sur la loucherie morale des années noires. »⁶⁴.

C'est à partir de ce fonds historique que s'esquissent à découvert, les convictions de certains hommes affranchis de toutes les contraintes et qui ont immortalisé leur trace dans l'histoire. En effet, selon, Marx :

*« Si les hommes ont une histoire, c'est parce qu'ils doivent produire leur vie et, il est vrai, d'une manière déterminée [...] à travers quoi l'homme rend possible, par sa propre action, son échange matériel avec la nature. »*⁶⁵

Ce sont ceux que les conditions socio-historiques ont transformés par la force des choses, en des assassins, des criminels, à l'image de La bande de la rue Lauriston, que Modiano s'emploie reconfigurer à travers un récit imaginaire, comme des monstres de nuit, qui tuent et pillent les innocents. En fait, les romans de Modiano restituent de façon concrète et vériste des situations comparables à des témoignages, à des scènes filmées, pour affirmer l'existence d'une vie subjective. Le narrateur s'imagine, en face de son père, en train de lui demander des comptes, sur une vie qui l'exaspère, en l'interrogeant ainsi :

« Et maintenant que nous sommes assis l'un en face de l'autre comme deux chiens de faïence et que je peux à loisir vous considérer, [...] Que faites-vous dans ce village de Seine -et-Marne avec ces gens ? et d'abord, comment les avez-vous connus ? » (L.B.D.C., p. 110)

La vie hallucinée des personnages nous embarque dans une vie particulièrement, plongée dans le regret et la tristesse d'une enfance écourtée et une jeunesse gâchée, ainsi qu'en témoigne le vers emprunté au poème de Paul Verlaine⁶⁶ : *« – Qu'as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse ? »* et auquel le narrateur répond ainsi : *« Je lui expliquai comment je l'avais gâchée. »* (L.P.D.E., p. 168). Pour comprendre la consternation de l'auteur, et son enracinement dans une mémoire qui précède sa naissance, mais dont il se revendique

⁶⁴ Bruno CHAOUAT, « La place de l'étoile, quarante ans après » in : *Lectures de Modiano*, textes réunis et présentés par Roger- Yves ROCHE, 2009, Éditions Cécile DÉFAUT, Nantes, France, p. 102.

⁶⁵ Jean -Pierre FAYE, *Introduction aux langages totalitaires, théorie et transformations du récit*, Éditions Hermann, Paris, 2003, p. 51.

⁶⁶ « Qu'as-tu fait, Ô toi que voilà pleurant sans cesse, Dis, qu'as-tu-fait, toi que voilà de ta jeunesse ? » Voir Paul VERLAINE, *Le ciel est par-dessus le toit*, in [<https://www.Poetica.fr/poeme-576-/Paul-Verlaine-le-ciel-est-par-dessus-/>] consulté le 20/05/2019.

l'appartenance par la posture mentale adoptée, lors de la narration, nous proposons d'analyser les composantes de cette existence.

3. Les représentations sociales et culturelles

3.1. Les formes de la *collaboration*⁶⁷

L'obsession de reconstituer l'existence de son père durant les années de l'Occupation, et en particulier le désir de comprendre à quel point celui-ci fut impliqué dans la collaboration, enracine la fiction dans un « *monde interlope* »⁶⁸ composé essentiellement de « *requins d'affaires, demi-mondaines, inspecteurs de police révoqués, morphinomanes, patrons de boîtes de nuit, enfin tous ces marquis, comtes, barons et princesses qui ne se sont pas dans le Gotha...* »⁶⁹. C'est ce microcosme douteux que l'imaginaire de la trilogie de guerre s'ingénie à ressusciter dans le « paysage naturel »⁷⁰ du Paris de l'Occupation une atmosphère de corruption et de décadence, comme le formule la citation qui suivante :

« *Les amis viendront à Paris. Une petite fête familiale qui cimentera leur association. Muraille-Marcheret- Deyckecaire ! Les trois Mousquetaires ! D'ailleurs, tout va bien ! Marcheret n'a aucune raison de se faire du souci. « Les temps sont troubles », mais l'argent coule à flots ». Déjà toutes sortes de combinaisons « plus intéressantes les unes que les autres » se profilent. »*
(L.B.D.C., p. 23)

La référence à une existence clandestine, la traque, et l'angoisse, vécues et ressenties au jour le jour, par les protagonistes, nourrissent l'univers romanesque du premier triptyque, et plongent la fiction au cœur d'une période redoutée et redoutable. Car « *Modiano entend brasser le réel et l'imaginaire dans une même entité, qui*

⁶⁷ Nous empruntons ce titre à l'ouvrage de Baptiste Roux « *Figures de l'Occupation, dans l'œuvre de Patrick MODIANO* » 1999, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 59.

⁶⁸ Patrick MODIANO, *La ronde de nuit*, 1969, Paris, Éditions, Gallimard, 2011, p. 88.

⁶⁹ Ibid. p. 54.

⁷⁰ Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation, dans l'œuvre de Patrick MODIANO*, 1999, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 107.

appartient à la fois aux domaines de la vérité et de la fiction afin d'exprimer à la fois l'ambiguïté d'une époque et son caractère irrationnel. »⁷¹

La présence, dans le personnel romanesque de Modiano, de ces personnages « interlopes » qui ont marqué ce temps dessinent les contours et les formes de la collaboration. Ils définissent les repères d'un temps et d'un espace bien précis, de juin 1940 à juin 1944, avec bien entendu des empiétements en amont et en aval de ces limites. L'atmosphère étrange, angoissée, des romans de Modiano provient du statut ambigu de ses personnages toujours en porte-à-faux avec la loi ; en effet, pour eux « *le pacte avec l'ennemi [...] offre une sécurité, toute provisoire, mais prive l'individu d'un statut défini, susceptible de le situer dans l'espace et le temps* »⁷². Et c'est, ce, à quoi se résumait l'existence des individus durant l'Occupation. Néanmoins, parallèlement à cette vie marginalisée, subsiste une mondanité démesurée qui constitue la matière même, des récits de la première trilogie. Elle détermine les constantes internes à l'identité de l'extrême droite française : antidreyfusarde, antisémite, et xénophobe. En fait, le pacte avec l'ennemi nécessitait la création de boîtes et d'entreprises clandestines, chargées de contrôler les marchés illicites et l'approvisionnement du pays. Or, les débordements notés de ces officines ont pris une ampleur démesurée, allant de la spoliation, aux perquisitions illégales, s'accaparant sans scrupule, des biens de la population civile. Les récits explorent les dessous de ces associations secrètes pour retrouver une possible trace du rattachement du père à ce groupe d'individus. Ils s'attardent sur les images les plus choquantes, les affaires les plus effroyables, comme celle du docteur Petiot⁷³, le médecin, marchand d'illusions, qui a découpé et brûlé tant de corps d'innocents, après leur avoir extorqué tout leur bien en échange d'une illusoire promesse de faux papiers. Même « l'affaire Stavisky » n'échappe pas à la fiction, un scandale, parmi tant d'autres, qui ont marqué l'Histoire. Raphael Schlemilovitch nous propose un schéma, de l'une de ses multiples vies, déclarant ainsi :

« La prostitution et le proxénétisme me semblèrent tout à coup de bien misérables artisanats quand on ne les pratiquait pas à l'échelle d'un Lucky Luciano. [...]

⁷¹ Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation, dans l'œuvre de Patrick MODIANO*, 1999, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 101.

⁷² Ibid., p. 59.

⁷³ Marcel PETIOT, médecin criminel et homme politique, condamné pour meurtres, après la découverte à son domicile parisien des restes de vingt-sept personnes, rescellé guillotiné en 1946

Yasmine me fait connaître des individus douteux [...] Je fis avec tous ces lascars le trafic d'or, écoulai de faux zlotys, vendis à qui désirait les brouter de mauvaises herbes comme le hashish et la marijuana. Enfin je m'engageai dans la Gestapo française. Matricule S.1113. Rattaché aux services de la rue Lauriston. [...] pour les tueurs de la Gestapo, nous étions, Joano et moi, les deux juifs de service. Le troisième se trouvait à Hambourg. Il s'appelait Maurice Sachs. » (L.P.D.E., pp. 162-163)

Par ailleurs, la conception de personnages soutenant les discours de Vichy, à l'image de l'enseignant, De Bigorre clamant, dans ses cours : « Maréchal, nous voilà ! » (L.P.D.E., p. 77) tente de réprover le comportement d'une partie des français durant la Seconde Guerre mondiale. L'insertion de ce type de discours ressuscite « *une France du XIX^e, désireuse de purger le pays d'un mondialisme nocif et corrupteur.* »⁷⁴, comme l'illustrent les vociférations de Raphael réincarné en Maurras : « *J'ai été un maurrassien farouche, un Français cent pour cent, un gaulois inconditionnel* » (L.P.D.E., p. 81)

L'alternance entre un « Je » qui pense et un « Je » qui voit, lequel d'ailleurs, se transforme en témoin oculaire assumant ses propos ainsi : « *Je rapporte ce que j'ai vu, ce que j'ai vécu. Sans aucune fioriture. Je n'invente rien. Toutes les personnes dont je parle ont existé. Je pousse même la rigueur jusqu'à les désigner sous leurs véritables noms.* » (L.R.D.N., p. 131) se construit comme une narration documentaire, laquelle confirme la vocation de l'auteur au journalisme littéraire. En effet, agencement de faits historiques, de confessions, de micro-narrations, de BRIDES, produit un effet de réel, ou mieux encore, « *une conjonction textuelle et matérielle, conjonction discursive, conjonction des positions énonciatives (entre littérature et journalisme, des visées disciplinaires (le plus souvent entre littérature et sciences sociales)* ».⁷⁵ Cette démarche explique comment Modiano reconfigure la représentation de l'Histoire à l'intérieur de ses romans. En effet, l'écriture chez Modiano est aussi la recontextualisation des faits les plus empoignants qui ont déshonoré l'Histoire de l'Occupation. À ce propos, il nous semble opportun de nous arrêter sur le passage des tortionnaires qui ont torturé Raphael Schlemilovitch, dans *La*

⁷⁴ Ibid., p. 63.

⁷⁵ Lionel RUFFEL, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », in *Littérature*, N° 166, in [www. Cair.inf--41.96.71.31- /26/07/2019 21h42.© . Armand Colin.], consulté le : 29 /07/ 2019.

place de l'étoile, sur un air de Charles Trenet. Un extrait repris, mot à mot, de l'enquête de Jacques Delarue « La gestapo en France⁷⁶ », tel qu'il apparaît dans le texte ci-dessous :

Les personnes arrêtées étaient amenées dans le grand salon violet. [...] on les faisait déshabiller complètement. [...] Puis, on les traînait à la salle de bains et on les plongeait dans l'eau glacée. King-Kong leur maintenait la tête dans l'eau jusqu'à suffocation. On les frappait à coups de nerf de bœuf, on leur entaillait la plante des pieds et on salit les coupures, on les faisait marcher pieds nus sur des pointes de tapissier [...] au milieu des scènes de l'horreur, on continuait à trafiquer [...]. Zimmer jouait du piano pendant que Kley, interprète allemand de Berger, faisait une conférence sur les beautés de la Collaboration.

Saül mis en marche le phonographe. Il reconnut aussitôt la voix de Charles Trenet : Formidable, j'entends le vent sur la mer, [...] Bloch, assis sur le rebord de la fenêtre, battait la mesure. On me plongeait la tête dans l'eau glacée. [...] On me retira par les cheveux. J'entendis de nouveau Charles Trenet. [...] la seconde immersion durera plus longtemps, [...] deux mains me pressèrent la nuque, deux autres l'occiput. Avant de mourir suffoqué, [...] Ils m'allongèrent à même le sol. Issac sortit 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. (L.P.D.E., pp. 178-180)

Les récits prennent racine dans des histoires réelles, comme « *le fantôme de Stavisky*⁷⁸, » (L.R.D.N, p.60), parfois même, les plus légendaires ainsi qu'en témoigne la référence à de nombreux personnages célèbres, ayant côtoyé – ou fait partie des – les membres du square 3 bis Cimarosa, citées dans *La ronde de nuit*. Modiano s'inspire de la biographie de deux dirigeants de la bande de la Gestapo française pour concevoir le profil des patrons de Swing Troubadour dans le deuxième roman, de la trilogie de guerre. Ce

⁷⁶ Jacques DELARUE, « La Gestapo en France » in *Historia*, hors-série, n°26, Vol. I, 1972, Cité dans Baptiste ROUX, *FIGURES DE L'OCCUPATION*, dans l'œuvre de Patrick MODIANO, 1999, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 69.

⁷⁸ « Le scandale de l'affaire Stavisky », Robert Bony, inspecteur de la Sûreté, chargé d'enquêter sur l'affaire Stavisky, avait maquillé en suicide l'assassinat du conseiller Prince. Ce scandale avait abouti à la fusillade de la place de la Concorde le 6 février 1934. Voir Baptiste ROUX, *FIGURES DE L'OCCUPATION*, dans l'œuvre de Patrick MODIANO, 1999, Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 68.

dernier déclare avoir été recruté par deux patrons peu recommandables : « *Henri Normand surnommé « le khédive » (à cause des cigarettes qu'il fumait), était un ancien repris de justice ; Pierre Philibert, un inspecteur principal révoqué.* » (L.R.D.N, pp. 85-86). Ces faits nous poussent à conclure qu'il s'agit, de Pierre Bonny et de Henri Chamberlin dit Lafont, deux personnalités connues pour leurs activités dans le marché noir, et la suppression des trafiquants susceptibles de nuire à leurs affaires, durant l'Occupation. Leurs infractions et leurs délits n'ont jamais dérangé de quelque manière que ce soit, leurs divertissements frivoles, au contraire « *le 93, rue Lauriston était une adresse très courue, un genre de talisman que les initiés se transmettaient de bouche à oreille, [...] le tout Paris intriguait pour s'assurer un tour de faveur.* »⁷⁹. Force est de constater que les formes de la collaboration dans la trilogie de guerre, correspondent à des faits avérés comme les opérations frauduleuses, que le père est supposé mener dans la clandestinité, et à des mondanités, comme le formule la citation suivante :

« Il en a toujours été ainsi au 177, avenue Niel. Le Khédive propose que nous sablions le champagne et sort une bouteille de la poche de sa veste. [...] Nous nous installons 3 bis, square Cimarosa, dans un hôtel particulier. [...] Notre rôle : procéder à diverses enquêtes, perquisitions, interrogatoires, arrestations. Le Service du square Cimarosa » cumulera deux fonctions : celles d'un organisme policier et d'un « bureau d'achat » stockant les articles et les matières premières introuvables d'ici quelque temps. » (L.R.D.DN., p. 101)

D'un mystère à l'autre l'auteur espère élucider la part obscure d'une vie improbable. Les récits offrent une double structure : d'une part, nous pouvons voir que les figures de collaboration reconfigurées, représentent un trou noir dans l'histoire dans l'Histoire de l'Occupation. D'autre part, la reconfiguration des traces collectées peuvent être envisagées comme le souvenir d'un temps traumatique qui vient compléter le portrait de l'auteur :

« Je pensais à la Touraine et à la forêt de Brocéliande. Où choisirai-je de m'exiler ? [...] je me rappelai la surprise de Mauriac quand je lui récitai avec ferveur sa si belle prose : Cette ville où nous naquîmes, où nous fûmes un enfant,

⁷⁹ Jacques Delarue, « La Gestapo en France » In *Historia*, hors-série, n°26, Vol. I, 1972, Voir Baptiste ROUX, op., cit. p. 73.

un adolescent, c'est la seule qu'il faudrait nous défendre de juger. Elle se confond avec nous-même, nous la portons en nous. L'histoire de Bordeaux est l'histoire de mon corps et de mon âme. » (L.P.D.E., p. 55)

Ce « Je » narrateur qui cherche à s'insérer dans un terroir, qui n'est pas le sien, mais celui de François Mauriac, à qui il rend hommage déclarant ainsi : « *je vais me retirer en province. La province française, le terroir. Je viens de choisir Bordeaux, Guyenne, pour soigner mes névroses. C'est aussi un hommage que je rends à mon vieil ami François Mauriac.* » (L.P.D.E., p. 58) pour assurer son adhésion à l'Histoire narrée : « cette ville [...] où nous fûmes un enfant ». Or, le narrateur n'est pas Mauriac, et il ne fait que s'inspirer de son histoire : « *mon vieil ami avait-il compris que je lui enviais son adolescence, [...] De quelle adolescence pouvais-je parler, moi, Raphael Schlemilovitch, sinon de l'adolescence d'un misérable petit juif apatride ?* » (L.P.D.E., p. 99) Cette citation aussi banale qu'elle soit narre le portrait d'un déraciné, un individu mal aimé, indésiré. D'abord rejeté par ses parents, ensuite, rejeté par l'Etat parce qu'il est le fils d'un juif.

Cette situation opère une césure spontanée. Elle détache le narrateur de la communauté à laquelle il se réfère et voudrait appartenir. En ce sens, la réconciliation n'est pas envisageable, pour lui, qui par nature se trouve être dépouillé d'appartenance nationale et se définit comme : « juif apatride ». Cependant, il réussit tout de même, à inscrire la vérité de la mémoire des juifs français : « *du sentiment qu'ils ont de leur histoire. Cette vérité-là, elle est plus vraie que l'autre, parce qu'elle est vécue.* »⁸⁰

Cependant les formes de collaboration comportent aussi, toutes les formes de la répression. Sinon que cherche Modiano derrière le récit de vie de tant d'individus malhonnêtes ?

La place de l'étoile accumule des discours constitutifs de la figure du juif à travers l'Histoire. Ceux-ci renferment un capital social très significatif déterminé par les persécutions, le mépris, la haine. Sur le mode de la dérision et ironique. Modiano

⁸⁰ Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 45

répertorie les composantes de cette histoire tragique au moyen d'un imaginaire qui confère simultanément au juif, un statut de martyr :

« Entendons-nous bien, Schlemilovitch : je ne veux pas contrarier les vocations. Grâce à moi, on vous décernera certainement la palme du martyr à laquelle vous n'avez cessé d'aspirer depuis votre naissance. Oui, le plus beau cadeau qu'on puisse vous faire, vous allez le recevoir de mes mains tout à l'heure : une rafale de plomb dans la nuque ! [...] — Vous êtes de ceux qui se laissent matraquer avec un sourire triste ! Les vrais juifs, les juifs cent pour cent, made in Europa. » (L.P.D.E., pp. 199-200)

La Place de l'étoile ou *La ronde de nuit*, l'une comme l'autre, donne à voir une menace permanente qui plane sur la vie des juifs français, dans le premier ouvrage, puis, d'une façon générale sur toute la population française, dans le deuxième. Ainsi, bon gré mal gré, le juif fait partie de l'Histoire de France : « *il savait bien qu'un jour ou l'autre je deviendrai leur complice. Alors pourquoi m'avait-il abandonné ?* » (L.R.D.N., p. 81). Néanmoins, le malaise ethnico-culturel ne se dissipe pas, et les récits continuent à donner corps à des frayeurs qui ont marqué l'histoire, comme celle de l'affaire Dreyfus reprise tant de fois, dans les récits, ainsi que nous le confie JACOB X dans ses déclarations faites aux journaux de l'époque :

« Depuis le mois de novembre, je suis coupable de désertion mais les autorités militaires françaises jugent plus prudent de garder le silence sur mon cas. Je leur ai déclaré ce que je déclare aujourd'hui publiquement. Je suis JUIF les services du capitaine Dreyfus se passera des miens. On me condamne parce que je ne remplis pas mes obligations militaires. Jadis le même tribunal a condamné Alfred Dreyfus parce que lui, JUIF, avait osé choisir la carrière des armes. [...] je refuse à servir comme soldat de seconde classe dans une armée qui, jusqu'à ce jour, n'a pas voulu d'un maréchal Dreyfus. » (L.P.D.E., pp. 23-24)

Les premiers ouvrages renferment des histoires, et non pas l'Histoire, auxquelles Modiano se rattache et fait siennes. En effet, Schlemilovitch est « *témoin de l'effondrement du rêve jacobin, témoin des terres de mort sur lesquelles il a échoué ; témoin de l'appui porté par la France à l'invention de crimes nouveaux. Bref, il a été*

témoin de la collaboration. »⁸¹ L'auteur s'intègre à cette mémoire collective. Il l'inscrit au plus profond de lui-même comme une tradition⁸² française :

« Paris- Austerlitz. Il marqua un temps d'hésitation avant de donner son adresse au chauffeur de taxi. (Il nous est arrivé, par la suite, de nous faire conduire quai de Grenelle alors que nous habitons boulevard Kellermann. Nous changions si souvent d'adresse que nous les confondions et nous apercevions toujours trop tard de notre méprise.) » (L.B.D.C., p. 82)

Les revendications de Schlemilovitch, tout comme celles de Swing Troubadour ou alors Serge Alexandre dans *les Boulevards de ceinture*, s'imprègnent de l'histoire de la collaboration et de l'idéologie nazie (la solution finale). En effet, tantôt bourreaux, tantôt victimes, les points de vue qu'ils adoptent transposent une morale sociale affectée par le tragique d'un temps historique :

« Je me procurai deux tourne-disques. Pour composer Requiem Judéo-nazi je fis jouer simultanément le Horst-Wessel Lied et l'Einheitsfront des brigades internationales. Ensuite, je mêlai à l'Hitlerleute l'hymne de la Thaelmann Kolonne qui fut le dernier cri des juifs et des communistes allemands. [...] tans disque la litanie pour les morts d'Auschwitz rappelait les fourrières où l'on avait conduit six millions de chiens. » (L.P.D.E., p. 158)

3.2. Contexte moralisateur

C'est en bon soldat que Schlemilovitch réécrit la tragédie juive, depuis les temps les plus lointains. Il réitère des histoires sensibles, auxquelles l'histoire a été incapable de donner suite, et leur confère un contre discours affabulateur lequel montre et démontre, dans une vraisemblance proche de la réalité, que « *les juifs ne sont plus les objets et victimes d'une histoire incompréhensible, [mais] ils y figurent comme sujets à part entière* »⁸³. C'est ainsi que le narrateur suppose deux versions à ce drame. D'abord, il reconfigure le juif avec tous les vices possibles et imaginables, et donc un juif coupable :

⁸¹ Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano* », Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 70.

⁸² « L'antisémitisme n'est pas une invention allemande, c'est la tradition française » Voir Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 73.

⁸³ Ora AVNI, *D'UN PASSÉ À L'AUTRE, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 80.

« Je suis un juif charmant et original. Juif ? Comme Jésus-Christ et Albert Einstein. Et après ? En désespoir de cause j'achète un yacht, le *Sanhédrin*, que je transforme en bordel de luxe. Je l'ancre à Monte-Carlo, Cannes, La Baule, Deauville. [...] Oui, je dirige le complot juif mondial à coups de partouzes et de millions. Oui, la guerre de 1939 a été déclarée par ma faute. Oui, je suis une sorte de Barbe- Bleue, un anthropophage qui dévore les petites Aryennes après les avoir violées. Oui, je rêve de ruiner toute la paysannerie française et d'enjuiver le Cantal. » (L.P.D.E., p. 48)

Après avoir égrené tout le film de son histoire : « *un juif collabo, un juif normalien, un juif aux champs, [...] un juif snob [...] amant d'Eva Braun, confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du III^e Reich.* » (L.P.D.E., pp.124-151), son malheur le rattrape, et il finit par désespérer déclarant que : « *les choses ne se déroulèrent pas comme je l'avais prévu* » (L.P.D.E., p.168), c'est alors qu'il hésite entre une tentative de suicide, comme Gérard de Nerval « *Heureusement, à Paris, on ne manquerait pas de dresser un parallèle entre Nerval et Schlemilovitch, les deux suicidés de l'hiver.* » (L.P.D.E., 164) et succomber à la tuberculose, dans un Sanatorium comme Frantz Kafka : « *je pouvais encore changer d'avis et mourir comme lui au sanatorium de Kierling, tout près d'ici. Nerval ou Kafka ? Le suicide ou le sanatorium ?* » (L.P.D.E. , p.165). Indécis, il se livre à son malheur en disant : « *Décidez de mon sort. Je vous promets la plus grande docilité* » (L.P.D.E., p.169).

C'est dans ce récit immoraliste que se construit comme une possible parole moralisatrice. En fait, elle incarne une mémoire et une histoire lesquelles illustrent la thèse antisémite⁸⁴ présente dans *la place de l'étoile*, où Schlemilovitch, en bons citoyen français et assimilé, ne peut bénéficier de ses droits parce qu'il émane et dépend du regard de l'autre « *"Le juif est un homme que les autres hommes tiennent pour juif."* »⁸⁵. Mais Schlemilovitch n'abandonne pas, il emprunte le chemin de la littérature pour se rallier à l'Histoire de France. Il s'identifie à Proust ; emprunte les stylos de Céline ; lit Scott Fitzgerald ; répond aux injures de Rebatet ; s'inspire des vers de Verlaine ; bref ! Il pastiche : Drieu La Rochelle, Breton, Maurice Sachs, Nerval, etc. tous ceux qui ont dû

⁸⁴ « Le sujet se composerait et se construirait sous le regard d'autrui, en fonction de l'altérité qui lui est imposé de l'extérieur. » Voir Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 91.

⁸⁵ Jean Paul SARTRE, « *Réflexions sur la question juive* » in Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 92.

renoncer à leur juiverie pour faire partie de la littérature française, faute de quoi, ils sauraient été “indignes”⁸⁶ d’intégrer ou de représenter la littérature française.

« — Ces brochures subversives ont bien été trouvées dans vos bagages ? Il me tendit un volume de Proust, le Journal de Frantz Kafka, les photographies de Chaplin, Stroheim, et Groucho Marx, les reproductions de Modigliani et de Soutine. » (*L.P.D.E.*, p. 183)

En fait, Raphael Schlemilovitch s’ingénie à rapporter tous ce qui est menacé d’oubli, car :

« La mémoire n’a pas trouvé bon de retenir. La fonction de la mémoire ne serait donc pas uniquement de retenir le passé comme on peut le croire, mais, prise dans la téléologie de la survie, d’assurer l’élimination de tout ce qui pourrait nuire ou même seulement ne pas profiter à la vie, y compris l’élimination de ce même passé dont elle régit les représentations. »⁸⁷

C’est dans cette perspective, que Swing Troubadour, personnage de *La ronde de nuit*, prend la relève et poursuit les projets de Schlemilovitch. En effet, Raphael Schlemilovitch est un auteur qui a pour ambition d’écrire sa biographie ainsi qu’il le dit : « arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux » (*L.P.D.E.*, p.111), et même ses « Mémoires » pour se débarrasser de ses peines. Pour ce faire, il n’hésite pas à pasticher Proust pour écrire une biographie romancée intitulée : « *Du côté de Fougère, ou les Mémoires de Saint- Simon* » mais sous peine d’être « *revus et corrigés par Schéhérazade et quelques Talmudistes* ». (*L.P.D.E.*, p.126) Cette stratégie de relecture lui permet de s’insérer et se rattacher à la grande Histoire. De cette façon, le passé dans *La place de l’étoile* est « *un principe d’unité et de ralliement, il cimente la collectivité* »⁸⁸, à laquelle le narrateur appartient. Paradoxalement, dans *La ronde de nuit*, le narrateur se ne soucie nullement, de son sort : « *J’ai déjà dit que je me souciais peu du sort du monde. Le mien non plus ne me passionnait pas outre mesure. Il suffisait de se laisser porter par le courant.* » (*L.R.D.N.*, p.108). Cet oubli volontaire, d’emblée fait abstraction de tout ce qui pourrait être révélé dans la fiction. Cette stratégie de force qui permet au narrateur

⁸⁶ Ora AVNI, *D’un passé à l’autre, Aux portes de l’histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l’Harmattan, 1997, p. 83.

⁸⁷ Ora AVNI, *D’un passé à l’autre, Aux portes de l’histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l’Harmattan, 1997, p. 103.

⁸⁸ Ora AVNI, *D’un passé à l’autre, Aux portes de l’histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l’Harmattan, 1997, p. 102.

une « mise à l'écart des composantes nuisibles du passé » est en fait, « une manière d'assujettir la mémoire à un projet »⁸⁹ d'une vie négociée par une mémoire collective. Cette contrainte à l'oubli est le thème central Dans *Rue des boutiques obscures* tout comme dans *Dora Bruder*. En effet, dans ces deux ouvrages, l'enquêteur-narrateur traque la moindre trace du passé, pour espérer retrouver une infime vérité, sur ce qu'a été sa vie antérieure, et pouvoir ainsi se reconstruire. Dans l'un comme dans l'autre, Patrick Modiano tente de faire revivre au jour le jour, l'angoisse d'un quotidien incertain. Ainsi, à travers notre lecture, nous nous retrouvons confrontés, à une menace immanente dont l'issue est forcément fatale. La violence et l'absurdité des faits narrés condamnent les deux enquêteurs au désespoir. En ce sens, si les deux histoires n'ont pas été résolues c'est parce que la vérité reste insaisissable, voire suspendue. Et que l'écriture modianesque n'ambitionne pas de répondre aux grandes énigmes de l'Histoire, dans la mesure où l'auteur n'est pas un écrivain à thèse ni même un écrivain « engagé » au sens partisan du terme.

Dans la trilogie de guerre, les narrateurs sont en mal d'oubli, et chacun d'eux s'obstine à revivre son histoire pour en finir avec un passé qui leur putréfie l'existence. Raphael Schlemilovitch, Swing Troubadour ou encore Serge Alexandre semblent pressés d'en finir avec une vie cauchemaresque jalonnée de malheurs.

Le récit de Schlemilovitch est un testament, sans faute, d'une mémoire occultée où « les fastes de l'Orient mêlés à ceux de Versailles composaient un univers féérique » (L.P.D.E., p.127) et que le narrateur avoue vouloir ressusciter dans son œuvre.

Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit*, se sent redevable de cette part de l'histoire, ainsi qu'il le déclare :

« Il faut bien que je donne ces détails puisque tout le monde les a oubliés [...] Tous ces détails n'intéressaient personne. Les gens ne pensaient qu'à sauver leur peau. Chacun pour soi. [...] Vous voudriez oublier le passé mais votre promenade vous ramène sans cesse aux carrefours douloureux » (L.R.D.N., pp. 77-98-106)

Dans *Les boulevards de ceinture*, Serge Alexandre, pour sa part, instaure à la manière d'un pacte autobiographique, un contrat de confiance entre lui et son lecteur

⁸⁹ Ora AVNI, *D'UN PASSÉ À L'AUTRE, Aux portes de l'histoire avec Patric Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 102.

potentiel, dans lequel, il certifie qu'il n'invente rien dans sa fiction « [...] *Je n'invente rien. Non, ça n'est pas cela, inventer...* » (L.B.D.C., p.148). Et souligne par ailleurs, que les propos sont le fruit d'investigations personnelles : « *Il existe certainement des preuves, une personne qui vous a connu, jadis, et qui pourrait témoigner de toutes ces choses.* » (L.B.D.C., p. 148) Les trois points de suspension, qui suivent sa déclaration, opèrent comme une césure dans la trame narrative. Ils traduisent une censure volontaire de la part de l'auteur, car l'enjeu n'est pas de s'exhiber, mais d'emprunter le chemin de l'enquête pour tenter de redonner un sens à sa vie. Il poursuit en s'expliquant sur sa contrainte, quant au fait de vouloir extirper, cette part de l'histoire, au temps et à l'oubli : « *ne croyez pas que je l'écris par plaisir, mais je n'avais pas d'autre possibilité.* » (L.B.D.C., p. 149)

Ses déclarations manifestent les intentions personnelles de l'auteur, pour une relecture moderne de l'Histoire, avec une certaine exigence morale, laquelle engage un esprit critique prêt à écouter ou à réfuter les révélations que renferment les ouvrages modianesques. Cette motivation se trouve constamment, nourrie des épaves d'un contexte social et historique dont l'auteur, et en dépit de sa réticence, se propose en témoin de sa propre fiction, quand il ne s'improvise pas relecteur de sa propre existence :

« *Peu importe. Je suis avec vous et je le resterai jusqu'à la fin du livre. Vous jetez des regards craintifs en direction de l'entrée. — Soyez tranquille vous ai- je dis. Ils ne viendront pas.* » (L.B.D.C., p. 149).

Son devoir est de restituer un vécu, même partiel, que l'Histoire véhicule comme un héritage issu d'un long passé coupable, cupide, et honteux ; au moyen d'une relecture de sa propre vie « *S'apercevront-ils de notre passage ? Même pas. Nous avons la discrétion des rats. A moins de quelques miettes, une tasse oubliée...* » (L.B.D.C., p. 145).

4. La reconstitution de l'Histoire

L'artifice construit par l'imaginaire de la trilogie de guerre, permet de reconstruire une vie passée, dans l'hypothèse de continuité d'une histoire qui circule, à bas bruit. Les appels téléphoniques et la panique qu'ils suscitent chez les récepteurs

permettent à Modiano de reproduire une existence cauchemardesque, ainsi que le montre l'état psychologique du père, après avoir entendu la sonnerie du téléphone :

« La sonnerie du téléphone. Vous vous levez d'un bond, le visage décomposé. Je dois dire que ce grelottement, au milieu de la nuit, n'est pas encourageant. On s'assure de votre présence pour vous arrêter à l'aube. On raccroche avant que vous ayez le temps de répondre. »
(L.B.D.C., p.156)

Cet objet-harceleur qui terrifie tant les personnages, au bon milieu de la nuit, jusqu'à leur glacer le sang, offre à l'auteur la possibilité de capter des voix, compétitives à la reconstitution l'Histoire. En effet, les téléphones avec tous les accessoires qui les accompagnent : Bottins, agendas, carnets de notes, fiches, annuaires, etc. constituent au fond, une alternative qui permet à l'auteur d'insérer un autre récit, avec une autre tonalité, que celui qui est narré.

La sonnerie grêle des mystérieux coups de fil, « résonne étrangement dans l'obscurité » (L.B.D.C., p.157) comme un lamento à une vie arrachée, ainsi que l'atteste l'étrange comportement de Guy Roland, dans *Rue des boutiques obscures*, lorsqu'il composa pour la première fois, le numéro d'un bar man sensé le reconnaître ou l'informer sur son passé :

« Il a raccroché brusquement et la sueur coulait le long de mes tempes. J'avais bu un ver de cognac afin de me donner du courage. Pourquoi une chose aussi anodine que de composer sur un cadran un numéro de téléphone me cause, à moi, tant de peine et d'appréhension. »
(M.R.Q., p. 341)

Mais pour revenir à l'écho d'un passé accablant, au moyen de voix revenantes, qui se prêtent à la narration de l'Histoire, telle « *une superposition uchronique et sensorielle des temps du passé* »⁹⁰, nous empruntons un passage à *Rue des boutiques obscures*, où l'informateur, Jean-Michel Mansour, propose à l'enquêteur de lui faire écouter par téléphone, la voix du Cavalier Bleu, l'assassin présumé, de son ami, Alec Scouffi : «

⁹⁰ Martine BOYER-WEINMANN, « Sur combien d'agendas ce numéro de téléphone ; qui a été le mien, figure -t-il encore ? », in Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DUFAUT, 2009, p.319.

« Je n’entendis d’abord que les sonneries brèves et répétées qui annoncent que la ligne est occupée. Et puis, dans l’intervalle des sonneries, je distinguai des voix d’hommes et de femmes qui se lançaient des appels : —Maurice et Josy voudraient que René téléphone...— Lucien attends Jeannot rue de la convention... [...] des dialogues s’ébauchaient, des voix se cherchaient les unes les autres en dépit des sonneries qui les étouffaient régulièrement. Et tous ces êtres sans visages tentaient d’échanger entre un numéro de téléphone, un mot de passe dans l’espoir de quelque rencontre. Je finis par entendre une voix plus lointaine que les autres qui répétait : — « Cavalier Bleu » est libre ce soir... [...] Donnez numéro de téléphone. » (M.R.Q., p.433)

Si ce passage représente pour l’enquêteur, une piste sur une existence qui se dérobe, pour notre part, il évoque les bruits et les traces qui subsistent encore, des années de l’Occupation, et dont le narrateur résume ainsi :

« Et moi je pensais que toutes ces voix étaient des voix d’outre-tombe, des voix de personnes disparues— voix errantes qui ne pouvaient se répondre les unes les autres qu’à travers un numéro de téléphone désaffecté. » (M.R.Q., p.433).

Les ondes du passé constituent des générateurs fictionnels qui agissent sur la quête du narrateur et déterminent son écriture. Ainsi de roman en roman, les appels des voix de revenants se font entendre, comme des spectres dont le narrateur se sent redevable envers eux, comme en témoigne le narrateur de : *Dans le café de la jeunesse perdue* :

« Encore aujourd’hui, il m’arrive d’entendre, le soir, une voix qui m’appelle par mon prénom, dans la rue. Une voix rauque. Elle traîne un peu sur les syllabes et je la reconnais tout de suite :la voix de Louki. Je me retourne, mais il n’y a personne. Pas seulement le soir, mais au creux de ces après-midi d’été où vous ne savez plus très bien en quelle année vous êtes. Tout va recommencer comme avant. Les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. L’Éternel retour. (M.R.Q., p. 955)

C’est dans l’éternel retour d’ailleurs, que se produit en permanence un nouveau sens de l’Histoire ; que se créer peut-être, des liens sociaux nouveaux ; et dans lequel on a l’impression de continuer le récit ; qu’il ne s’arrête pas ; de le compléter par notre propre histoire.

L'autre visage de la reconstitution de l'histoire réside dans la restitution de l'univers ténébreux de l'Occupation, avec ses persécutions, ses rafles, son marché noir, ses descentes policières, etc. lesquels participent eux aussi, à la reconstruction d'un Paris pris, comme le montre la citation :

« Pour Sachs, Paris occupé est un éden où il va se perdre frénétiquement. Ce Paris-là lui fournit des sensations plus vives que le Paris de 1925. On peut y faire du trafic d'or, louer des appartements dont on revend ensuite le mobilier, échanger dix kilos de beurre contre un saphir, convertir le saphir en ferraille, etc. » (L.P.D.E., p.29)

La dialectique entre l'espace et les personnages détermine le type d'individu, que la culture a fidèlement représenté sous des images toutes différentes les unes des autres. Il ressort de cette combinaison plusieurs figures de juifs stigmatisés jusqu'à l'extrême, mais tous insaisissables, les unes que les autres, et formulées de cette manière : « *un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui change sans arrêt de forme...* » (L.P.D.E., p. 152)

Cette écriture n'a pas pour propos de changer l'histoire, elle se veut juste hypothétique grâce à un procédé annotateur et varié et auquel a fréquemment recours le narrateur pour nous rappeler sa source : « *Arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux.* » (L.P.D.E., p. 111). Quelques pages plus loin, il explique paisiblement son projet d'écriture, au moyen d'une épigraphe située entre deux blancs :

« La nuit, dans ma petite chambre d'hôtel, j'écris la première partie de mes Mémoires pour me débarrasser d'une jeunesse orageuse. Je regarde avec confiance les montagnes et les forêts, le café Municipal et l'église. Finies les contorsions juives. Je hais les mensonges qui m'ont fait tant de mal. La terre, elle, ne ment pas. » (L.P.D.E., p. 113)

L'écriture de *La place de l'étoile* exorcise l'histoire de France, des vieux démons qui hantent les rues de Paris. Le roman dresse comme un inventaire, de ce qui reste d'une mémoire éprouvante, exprimé par « *la reprise d'un leitmotiv sur le mode mineur, tantôt sur le mode majeur* »⁹¹. Et dont l'usage élabore des images, des figures, des caractères d'une douleur omniprésente compilée ainsi :

« 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

⁹¹ Jacqueline SUDAKA -BENZERAF, *La douleur. Hiroshima mon amour*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p.23.

juif, l'angoisse juive, le désespoir juif... On se vautre dans le malheur, on redemande on voudrait retrouver la douce atmosphère des ghettos et la volupté des pogroms !» (L.P.D.E, p. 184)

Au fil des ouvrages s'exprime comme une mise à jour de cette douleur. Le ressassement de cette histoire cherche à analyser des expériences de vie, et à identifier les causes. Cependant ce qui a été révélé reste en suspens. C'est l'une des caractéristiques des récits modianesques, ils ne connaissent aucun dénouement, tel que s'en saisit la citation suivante :

« De Tel -Aviv à la mer Morte, de Haïfa à Eilat, l'inquiétude, la fièvre, les larmes, la POISSE juives n'intéressent plus personne. Plus personne ! Nous ne voulons plus entendre parler de l'esprit critique juif, de l'intelligence juive, du scepticisme juif, des contorsions juives, de l'humiliation, du malheur juif... (les larmes inondaient son visage.) » (L.P.D.E., p.185)

Par ailleurs, nous supposons que la citation manifeste l'envie d'en finir avec ce passé humiliant. En effet, le passage suppose qu'il y a eu un avant « *esprit critique juif et intelligence juif ... malheur juif* » et un après à cet événement. C'est une assertion qui tente de conférer une valeur de vérité au constat qui a été fait, après le malheur. Elle implique un contexte implicite qui fait référence à tout ce qu'a enduré le narrateur et ses semblables. Autrement dit, le narrateur n'est pas le seul à avoir enduré ce calvaire. Les récits du premier triptyque sont truffés de messages d'espoir de réconciliation. Ils tentent de raccommoder des vies brisées, comme celle du narrateur lequel espère tant, effacer l'humiliation subie, ainsi qu'il le déclare : « *j'oublierai peu à peu mes origines honteuses.* » (L.P.D.E., p.65)

Ce passage est porteur d'une constante traumatique persistante qui témoigne de la vulnérabilité du narrateur, parce qu'aucun langage n'est capable de contenir le mal dans sa totalité ou un réel traumatique tel qu'il s'est produit. Aussi, l'emprunt à plusieurs récits à référent ouvert⁹² — dont le récit médiatique comme modèle de récit oral — sont capables de restituer sans limite, les propos crus :

⁹² Yves REUTER, « Biographie et théories du récit », in : Christophe Niewiadomsky, Christine Deloroy-Monberger (dir), *La mise en récit de soi, Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 73.

« Les vociférations de Rabatête et Bardamu étaient étouffées par les éloges que me décernaient les chroniqueurs mondains. La plupart d'entre eux citaient Valéry Larbaud et Scott Fitzgerald : on me comparait à Barnabooth, on me surnommait « The Young Gatsby. [...] on me photographie beaucoup » (L.P.D.E., pp. 17-18)

Par ailleurs, le recours aux récits à portrait— considérés comme des récits beaucoup plus stéréotypés que les portraits à proprement parler— multiplie les incarnations du je narrateur, ainsi qu'il le déclare lui-même : « *après avoir été un juif collabo, un juif normalien, un juif aux champs* » (L.P.D.E., p.124), parce que la narration s'attache à répondre à la question « qu'est-ce qu'un juif ? ».

Toutes ces affirmations reconstituent l'identité d'un juif assimilé qui tente de combler une identité poreuse. Elles le consignent à une société qui jadis, l'a dénigré et à laquelle il reste attaché, en espérant de trouver un légitime enracinement :

« Je m'engageais dans toutes les croisades, combattais à Bouvines, à Rocroi et au pont d'Arcole. Hélas ! Je m'aperçus bien vite que je n'avais pas la furia francese. Les blonds chevaliers me distancaient en cours de route et les bannières fleurdelisées me tombaient des mains. La complainte d'une chanteuse yiddish me parlait d'une mort qui ne portait pas d'éperons, de casoar ni de gants blancs. » (L.P.D.E., pp. 113-114)

Pour reconquérir ce passé, le narrateur creuse dans les temps les plus lointains, et en constitue un matériau de travail qui lui permet de réaliser des quêtes, et d'accumuler des documents, grâce auxquels il espère répondre à tant d'énigmes, jamais résolues comme celle-ci : « *quelles était au juste ma raison sociale ?* » (L.R.D.N., p. 91). Cette perspective le transforme à la fois, en témoin et en héritier (par procuration) contraint de narrer les grandes souffrances que l'humanité a connues. C'est ainsi que les narrateurs de la trilogie de guerre déclinent leurs histoires à travers des souvenirs douloureux et des discours mélancoliques, comme lieux de mémoire. Les récits accumulent des siècles et des siècles de misère juives, mais le narrateur sidéré par ce qu'il a éveillé, préfère abandonner, à la fin de chaque histoire, son projet d'intégrer la société française.

Les fictions ne connaissent pas d'aboutissement, elles ne se lassent pas de répéter les mêmes constantes et les mêmes éléments. Elles s'en saisissent et les régénèrent

tout le temps. Et c'est ce qui leur confère le caractère de fictions circulaires parce que ce sont surtout des histoires de vie en formation.

C'est ainsi, que les différentes incarnations du « JE » narrateur de *La place de l'étoile* donnent à voir paradoxalement, une identité à la fois déraisonnable et fugace. C'est l'instance narratrice qui tient les rênes, elle conclut à la fin de chaque rôle — tel un pacte avec le lecteur — ce qui advient de ce JE- narré, ainsi, par exemple : « *Je me fais abattre par un G.I. nommé Lévy qui me ressemble comme un frère.* » ou encore « *après cet échec il ne me restait plus qu'à disparaître comme Maurice Sachs. Quitter Paris définitivement.* » (L.P.D.E., p.51)

Ces procédés témoignent du caractère fragmentaire des récits, mais surtout qu'ils sont complexes et improbables. Ceci prouve que les récits sont lacunaires, parce que le narrateur ne dispose pas de beaucoup d'informations sur son thème. En fait, ce sont des BRIDES d'histoires qu'il recolle au moyen de oui-dire et de quêtes interminables, qu'il annote pour espérer panser ses blessures intimes ; « *vous aviez ce même air de voyageur en transit attendant un paquebot ou un train qui ne viendra jamais.* » (L.B.D.C., p. 180). Autrement dit, les narrateurs sont incapables de reconfigurer leurs histoires sans revenir toujours au contexte historique ou à leurs propres passés. Mais il restera toujours une part d'ombre qui résistera aux mots, qui se dérobera au langage et restera à jamais « *une tâche inachevée.* »⁹³ ; en effet, comment concevoir sa vie après un drame ? Quels mots sont capables d'exprimer et de donner forme à des expériences individuelles ?

Pour répondre à ces interrogations nous dirons que derrière le caractère descriptif de la somme romanesque de Modiano se faufile un agir, qui dans sa quête de l'indicible, reconstruit un univers où s'articule l'intolérable et l'inconcevable. Cependant pour découvrir l'horrible vérité sur la Shoah, l'auteur a dû imaginer que le juif était coupable. Sinon comment expliquer la revanche imaginaire de Raphael Schlemilovitch. « Je leur ai déclaré ce que je déclare aujourd'hui publiquement. Je suis JUIF et l'armée qui a dédaigné les services du capitaine Dreyfus se passera des miens. On me condamne parce que je ne remplis pas mes obligations militaires. Jadis le même tribunal a

⁹³ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Collection Points, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 107.

condamné Alfred Dreyfus parce que lui, JUIF, avait osé choisir la carrière des armes. [...] Je me refuse à servir comme soldat de seconde classe dans une armée qui, jusqu'à ce jour, n'a pas voulu d'un maréchal Dreyfus. J'invite les jeunes français à suivre mon exemple. » (L.P.D.E., p. 24)

Ce détour permet au narrateur de reconstruire l'Histoire à son gré ; et d'exposer tout ce qu'on reproche à ce peuple. Il s'agit d'une uchronie narrative qui propose d'analyser un malheur irréparable. D'ailleurs, c'est exactement ce que fait Modiano avec *Dora Bruder*. Il imagine que la jeune fille ne serait pas morte, et qu'elle aurait échappé au piège de la barbarie nazie, en lui donnant un destin différent dans *Voyage de noces*.

La place de l'étoile s'empare d'une entité honteuse et contrariante « le thème de la juive » (L.P.D.E., p. 31) — attachée à l'Histoire de France durant la deuxième guerre mondiale — dans un jeu frénétique, qui fait ressortir tous les stéréotypes possibles et imaginables relatifs au paradigme juiverie, et ce, depuis la nuit des temps, jusqu'à l'instant de l'écriture. Modiano trouve source et inspiration dans des affaires clés qui ont marqué cette période. Il s'en imprègne et se met à se remémorer ce passé, comme s'il s'y trouvait :

« Ce fut la troisième affaire juive de France après l'affaire Dreyfus et l'affaire Finaly. Des Essart se prenait au jeu, et nous rédigeâmes ensemble une magistrale « Confession de Jacob X » qui parut dans l'hebdomadaire parisien. [...] Je suis sûr que l'affaire Dreyfus vous cause beaucoup de peine. Un jeune juif comme vous se sent concerné par cette injustice. [...] Il se voudra juif mais juif dans l'abjection, mais juif dans l'abjection. » (L.P.D.E., p. 26)

Schlemilovitch poursuit ses déclarations, jusqu'aux dernières pages du roman, où il se résout à abolir cette conception en déclarant que « *LE JUIF N'EXISTE PAS, [...] VOUS N'ÊTES PAS JUIF, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout.* » (L.P.D.E., p. 209)

Si la publication du premier roman au printemps 1968, par Gallimard, a coïncidé avec les dernières barricades de Paris, celles-ci, selon les propos de Modiano, n'avaient aucun impact sur la composition du roman, et encore moins sur les révoltes dont témoignent les personnages à l'intérieur des ouvrages. En effet, le romancier refuse le qualificatif de soixante huit tard, et s'explique personnellement, sur la distance qui le

séparait des événements de mai 1968, en déclarant : « *Comment aurais-je pu « en être » ? On se révoltait contre la famille, je n'en ai pas ; contre l'université, je ne l'ai guère fréquentée ; contre la société et le système, j'en fais si peu parti.* »⁹⁴ Ainsi, si l'écriture de *La place de l'étoile* exorcise les angoisses d'un jeune homme qui a subi l'Histoire par procuration, la simultanéité entre la date de publication de l'ouvrage (printemps 1968) et les événements de mai 1968 n'avait aucun effet direct sur la composition du premier roman, mais pas sur son deuxième roman. En effet, l'auteur revient sur ses propos, à l'occasion de la sortie de son ouvrage *La ronde de nuit*, pour justifier autrement, sa distance par rapport aux événements de mai 1968, en s'expliquant ainsi : « *pour moi, c'était l'Occupation qui recommençait. C'était une espèce de Paris policier, et ça me foutait la trouille. Je vivais dans une terreur paranoïaque, comme si c'était la rafle de 1942.* »⁹⁵

Par ailleurs, rappelant que la thématique de *La place de l'étoile* constitue le sujet et l'objet de l'écriture d'une littérature réflexive et existentielle. Il ne réussit à s'en affranchir qu'avec l'écriture de son roman semi-autobiographique, *Un pedigree*, où il choisit de projeter toutes ses souffrances, en leur accordant le statut de vérité à travers l'écriture d'un roman digne d'un curriculum vitae, en se confessant ainsi :

« J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité. Si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier. » (U.P., p. 7)

Cette explication justifie l'angoisse et la révolte dont témoigne le contexte de la composition de ses premiers ouvrages. En effet, le malaise ressenti par le narrateur à l'intérieur des textes traduit toute la contrariété de son action, car du fait qu'il se sent à la fois étranger et membre de la communauté française « *il se trouve de moins en moins prédéfini par ce qui l'a précédé, sa trajectoire sociale, apparaît de plus en plus affectée par les impératifs de la flexibilité et de la mobilité.* »⁹⁶

⁹⁴C.W. NETTELBECK, P. HUESTON, *Patrick Modiano pièces d'identité, écrire l'entretemps*, Éditions Lettres modernes, France, p. 7.

⁹⁵ Voir : Questionnaire de Proust, dans le dossier accompagnant *La ronde de nuit*, Cercle du nouveau livre, 1970. cité dans Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions Fayard, 2010, p. 91.

⁹⁶ Christophe NIEWIADOMSKI, « Les territoires d'investigation de la recherche biographique », in Christophe NIEWIADOMSKI, Christine DELOROY-MONBERGER (dir), *La mise en récit de soi, Place*

Sa frustration, son malaise, il les exprime explicitement dans *La place de l'étoile*, par l'allusion au mythe de Tantale « *c'était vraiment le supplice de Tantale.* » (L.P.D.E., p. 182). Autrement dit, tout au long de sa quête, il mène une entreprise autobiographique afin de donner sens à sa vie à partir d'éléments épars, susceptibles de combler les trous de sa propre existence. Ce travail détruit toute prétention à la légitimité du fait narré, puisque c'est un fait fabriqué de toutes pièces et qui n'a de vie qu'à l'intérieur des romans, mais qui reste, en revanche, un matériau de construction et de consolation.

Cette littérature en constante mutation rompt avec la vieille tradition du roman historique, de Walter Scott. Elle interroge une période trouble et mystérieuse à partir d'un présent qui selon Dominique Viart, « *n'est pas seulement constitué du contexte immédiat de l'œuvre, il est aussi [...] le co-texte et les intertextes [...] le présent est l'espace dans lequel la littérature tente d'imposer sa voix* », ⁹⁷ et c'est justement cette expression « imposer sa voix », qui nous interpelle et de laquelle, nous pouvons dire qu'elle témoigne d'une volonté de marquer la production romanesque par l'expérience personnelle et le témoignage.

En effet, l'auteur se détache de la fonction rituelle de représentation du passé, en voulant « *témoigner du monde, de son présent, de son histoire, de ses avenir possibles* » ⁹⁸ ; c'est à ce présent que nous répondrons ultérieurement dans le deuxième chapitre, lorsque nous aborderons les caractéristiques de l'écriture modianesque.

Pour revenir à ce procédé d'écriture qui teinte les récits de vérisme, à travers les confessions et les aveux, qui impose la présence de l'auteur sur son terrain de prédilection, nous pouvons rappeler cet aveu de Modiano, dans *La place de l'étoile*, qui montre comment en envisageant plusieurs scénarios possibles, il arrive à détourner les traces du chaos à son avantage :

de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales, chap. I, Presses Universitaires du Septentrion, p. 22.

⁹⁷ Dominique VIART, *Historicité de la littérature contemporaine*, in Dominique VIART, Laurent DEMANZE (sous dir), *Fin de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, Tome 2, Armand Colin, Paris, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

« Maintenant je me laisse glisser sur la pente des aveux. Je ne ressemble pas à Grégory Peck, comme je l'ai affirmé plus haut. Je n'ai pas la santé ni le *keep smiling* de cet Américain. Je ressemble à mon cousin, le peintre juif Modigliani. On l'appelait « le Christ toscan ». » (L.P.D.E., p. 157)

Par contre, dans *Les boulevards de ceinture*, Modiano n'hésite pas à se dévoiler explicitement, à travers un procédé de relecture et de notation, sans doute pour se soustraire à une lourde charge qui l'accablait, et dont il fallait absolument qu'il se débarrasse en déclarant clairement :

« Je vous répète que je resterai avec vous jusqu'à la fin de ce livre, le dernier concernant mon autre vie. Ne croyez pas que je l'écris par plaisir, mais je n'avais pas d'autre possibilité. » (L.B.D.C., p. 149)

Le retour sur ce passé qui l'a tellement marqué, peut être envisagé comme une forme d'uchronie personnelle. Car l'auteur ne modifie pas l'Histoire, mais reconsidère à chaque fois, le destin de ses parents sous une période chaotique, et plus particulièrement celui de son père. En fait, nous pensons que l'auteur se console de l'absence des siens, en essayant de justifier leur comportement. C'est ainsi, que trente-trois ans, après la publication des *boulevards de ceinture*, Modiano s'explique encore, sur son ancienne vie dans *Un pedigree* en disant :

« 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. Il ne s'agit pas d'une simple pellicule de faits et de gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience. Au contraire plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt. » (U.P., p.45)

Cette fascination pour le bizarre : « *plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt* », suppose que le romancier n'a pas tout dit, que des zones d'ombres subsistent encore dans sa vie. Cette confession découle d'une pulsion refoulée. Elle explique les procédés d'écriture de l'auteur, et traduit le caractère lacunaire de ses récits : « *les choses demeuraient toujours mystérieuses.* » Cet interstice légitime ses dires et détermine ses rapports avec la composition des romans :

« Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence — ce procédé qui consiste à faire défiler en arrière-plan

des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie.
» (U.P., p. 45)

Le travail permanent de remémoration, auquel se livrent les narrateurs modianesques, François Hartog l'appelle « modalité de conscience de soi ». En effet, Modiano, dans presque toute sa production romanesque, trouve toujours le moyen de s'introduire dans sa fiction, au corps à corps avec le narrateur, il s'y invite dans « *sa manière de s'installer dans une Histoire, la sienne, mais aussi dans celle de la communauté au sein de laquelle les œuvres sont écrites.* »⁹⁹

Il se considère comme une conscience d'une époque passée, et par laquelle, il tend à s'intégrer dans une histoire nationale. C'est ainsi que Modiano confie dans *Livret de famille* avoir plusieurs noms, au motif que son père juif vivait constamment sous de fausses identités, durant l'Occupation. Modiano se sert de cet héritage pour nous renseigner sur les motivations qui l'ont conduites à revisiter l'Histoire, formulées dans la citation suivante :

« Sur les deux premiers feuillets figurait l'extrait de mon acte de mariage, avec mes nom et prénoms, et ceux de ma femme. On avait laissé en blanc les lignes correspondant à : « fils de » pour ne pas entrer dans les méandres de mon état civil. J'ignore où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance. » (L.D.F., p.12)

L'énigme familiale se trouve non seulement, rattachée à une histoire sociale, que Modiano n'a jamais connue, mais inscrit l'œuvre modianesque dans une littérature indicielle. En effet, le mystère de la vie des siens durant l'Occupation, et les zones d'ombre que comporte cette période fascine l'auteur. Il déclare connaître par cœur, tous les faits divers des années 1930. Il compile tous les journaux et témoignages capables de l'éclairer dans ses quêtes. Dominique Viart désigne cette littérature de littérature de terrain, parce qu'elle se base sur la collecte d'indices et suppose la présence de l'auteur

⁹⁹Dominique VIART, *Historicité de la littérature contemporaine*, in Dominique VIART, Laurent DEMANZE (sous dir), *Fin de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, Tome 2, Armand Colin, Paris, p. 87.

sur le terrain, comme acteur capable d'agir, et de subir les actions des autres dont il est-il est à la fois le révélateur et le producteur.

Ainsi ses reconstitutions illusoires, ainsi qu'il le fait remarquer : « *Je sais que je rêve et j'évite les gestes trop brusques pour ne pas me réveiller.* » (L.B.D.C., p. 141) se révèlent nécessaires à sa reconstruction et à l'affirmation de sa personnalité. Selon Paul Ricœur, dans la préface de d'Hannah Arendt¹⁰⁰ :

« L'histoire de l'individu est une sorte de compromis issu de la rencontre entre les événements initiés par l'homme, en tant qu'agent de l'action, et le jeu de circonstances induit par le réseau des réactions humaines [...] Le résultat est une histoire dont chacun est le héros sans être l'auteur. »¹⁰¹

Ainsi, nous nous interrogeons comment les ouvrages modianesques reconstituent l'histoire d'un désastre ? Comment l'auteur s'identifie par rapport à l'écriture du malheur ?

Les métaphores de l'Histoire, dans le premier triptyque, rapportent comment les structures mentales s'amuse à imaginer des cours différents de l'Histoire pour pouvoir réfléchir sur l'épanouissement de groupes mafieux, comme « *des ilots [...] où stagnaient une joie de vivre et une frivolité d'avant-guerre.* » (L.R.D.N, p. 41). De considérer l'importance des constituants de ses groupements, par rapport au cours qu'avait pris certains événements de l'Histoire. Et si le Paris était maudit. Il évoquerait les gares où s'échouaient « des cadavres [...] en groupe compact » (L.R.D.N., p.75). il rappellerait trains de la mort qui ont conduit « cinquante mille juifs » (L.P.D.E., p.144) à Auschwitz. Il hébergerait des assassins et criminels, à l'image de ceux de : « *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.* » (L.P.D.E., p.155). Ces insinuations supposent que la déchéance sociale, rapportée par l'imaginaire

¹⁰⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne* (trad. Georges FRADIER), Lausanne, Éditions Agora, 2000.

¹⁰¹ Voir Vincent de GAUJELAC, « Produire une histoire et cherche à en devenir le sujet : pour une clinique de l'historicité », in Christophe NIEWIADOMSKI, Christine DELOROY-MONBERGER (dir), *La mise en récit de soi, Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*, chap. 3, France, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 55.

modianesque, résulte du comportement de certains individus répandus dans une époque trouble. Le romancier se focalise sur les traces des agissements de ces gens :

« Muraille avait vingt-cinq ans. Ce furent pour lui des temps difficiles. [...] sa réputation devint bientôt détestable dans les milieux de la presse : on le traitait de « planche pourrie ». Il en a souffert, mais sa nonchalance et son goût de la vie le rendait incapable de se corriger. [...] Il eût été alors capable de n'importe quoi, comme un drogué pour se procurer sa dose. [...] Il dirigeait enfin son propre journal. « Les temps troublés que nous traversons » lui avaient permis de réaliser ce rêve. Il profitait du désordre et de la nuit. Dans ce monde qui s'en allait à la dérive, il se sentait parfaitement à l'aise. » (L.B.D.C., p. 68)

L'imaginaire modianesque révèle l'essentiel d'une expérience de vie, sous l'Occupation, avec ses peurs, ses angoisses, ses doutes et ses hésitations, comme le résume la citation suivante :

« La chasse à courre commence. Je roule très lentement. Ils respectent mon allure. On dirait un cortège funèbre. Je me fais aucune illusion : les agents doubles meurent un jour ou l'autre après avoir retardé l'échéance, grâce à mille allées et venues, astuces, mensonges et acrobaties. La fatigue vient très vite. Il ne reste plus qu'à se coucher par terre, essoufflé et à attendre le règlement de comptes. On ne peut pas échapper. Aux hommes. » (L.P.D.E., p. 148)

Les principaux protagonistes, des trois premiers ouvrages, se préoccupent de rapporter au quotidien, toutes les ignominies auxquelles se sont livrées une poignée d'hommes, durant l'Occupation. Tous leurs faits et gestes sont soigneusement annotés par les narrateurs : « *je consignais les mauvaises pensées de mes compagnons de bord, tous leurs crimes. Après quelques semaines de travail intensif avenue Niel, plus rien ne m'étonnait.* » (L.R.D.N., p.97) Sous prétexte de vouloir à tout prix, en finir avec une vie passée qui les gêne, les trois narrateurs de la trilogie de guerre, évacuent toutes leurs peurs et leurs angoisses, témoignant dans des récits de ce qu'a été une existence antérieure, à l'instant narré

« [...] j'étais à Paris. Je retrouvais ma petite chambre du boulevard Gouvion-Saint Cyr. Je n'en bougeais plus, en attendant des jours meilleurs. Je cessais de me mêler de choses qui ne me

regardaient pas et de prendre des risques inutiles. A vous de vous débrouiller. Chacun pour soi. » (L.B.D.C., pp. 138-139)

Leurs témoignages rapportent au jour le jour, et sans scrupule, leurs lâchetés et leurs combines. Ils se livraient à des actes de pillages, d'appropriations, de spoliation, de tortures ; et ce, sous la couverture de faux policiers :

« Le Khédivé me chargeait de fouiller les hôtels particuliers pour y saisir des objets d'art ; Hôtels Second Empire, « folies » XVIII^e Hôtels 1900 avec verrières, simili-châteaux gothiques. [...] je sonnais à la porte, montrais ma carte de police et inspecter les lieux. [...] personne dans les rues. Je pouvais visiter toutes les maisons du quartier. La ville m'appartenait. » (L.R.D.N., p. 39)

Ainsi la trilogie de guerre offre une relecture d'une époque historique à travers les projections fabuleuses d'un Moi fantasmé, par moments se substitue au personnage et à d'autres, délègue sa voix au narrateur. Cette double énonciation s'adresse à la fois à un lecteur fictif présent à l'intérieur de la fiction, et à un chroniqueur qui rapporte au quotidien, des conversations, des scandales, des anecdotes qui rythment les histoires narrées.

Ce jeu illusoire¹⁰² Modiano le conçoit comme la synthèse d'un présent vivant¹⁰³ contemplé par une conscience présente qui élabore des projections dans l'avenir, afin de rassembler, à travers ses pensées, un avant et un après, le grand événement historique, en l'occurrence, celui de la Deuxième Guerre mondiale. Pour illustrer nos propos, nous empruntons la citation de la scène au tribunal

« J'avouerai devant le tribunal que je m'étais introduit par effraction dans cette demeure. Le khédivé, Philibert et les autres comparâtront en même temps que moi, le monde aura repris ses couleurs habituelles. Paris s'appellera de nouveau la Ville Lumière et le public dans les assises

¹⁰² « Une uchronie historique expérimentale, une forme d'Histoire fiction. » [...] où Modiano, à la manière d'un historien « collecte des faits, recoupe les données et élabore des hypothèses » Voir Eric B. HENRIET « Pourquoi écrit-on de l'uchronie ? » in http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/e2/pdfs/e2_henriet.pdf consulté le 13 / 06 / 2019.

¹⁰³ « L'avant ou le passé, se définit comme le temps où l'action est trop grande [...] le présent comme le temps de la métamorphose où le héros s'égalise à l'action ; et enfin, [...] le temps où tout se passe comme si le gestateur du nouveau monde était emporté et dissipé par l'éclat de ce qu'il fait naître » in Jean-Claude DUMONCEL, *Deleuze, différence et répétition*. Paris. Éditions M-Editer, 2010, p.14.

écouter, un doigt dans le nez, l'énumération de nos crimes : délation, passage à tabac, vols, assassinats, trafics de toute espèce— choses qui sont, à l'heure où j'écris ses lignes monnaie courante. » (L.R.D.N., p.67)

L'instant fugace de l'événement majeur chez Modiano, est indiqué par la référence à des faits qui ont marqué l'histoire des hommes, comme l'impossibilité d'exister et l'interdiction d'être. L'auteur revient sur les dates importantes : « 1940, 1941, 1942, 1943 », pour restituer une cassure morale et sociologique. Les souvenirs des lieux, ou peut-être devrions-nous dire, la cartographie d'un temps reconstitue les traumatismes hérités en espace clos, où l'auteur met en scène la répétition des tragédies modernes : antisémitisme, l'antifascisme, l'antijudaïsme.

L'Occupation modianesque est le lieu qui submerge des failles historiques et des cassures mentales. Cette mémoire s'impose d'elle-même dans ses récits. Elle se raconte à travers lui, en dépit du fait, que l'auteur affirme vouloir « *lutter contre la pesanteur qui [l]e tirait en arrière, et rêvais de [s]e délivrer d'une mémoire empoisonnée.* » (L.D.F., p. 116). Elle se dérobe dans la dilation du temps du malheur qui dure et perdure, jusqu'aux années soixante. Les narrateurs se cherchent une raison de vivre n'hésitent pas à assimiler l'écho de la guerre d'Algérie à l'atmosphère qui régnait à Paris durant l'Occupation, au point de n'en faire qu'un seul espace :

« Ces années étranges de mon adolescence, Alger était le prolongement de Paris, et Paris recevait les ondes et les échos d'Alger, [...] À Alger et à Paris, les mêmes Vespa, les mêmes affiches de films, les mêmes chansons dans le juke-box des cafés, les mêmes Dauphines dans les rues. Le même été à Alger que sur les Champs-Élysées. Ce soir-là, au Koutoubia, étions-nous à Paris ou à Alger ? Quelques temps plus tard, ils ont plastiqué le Koutoubia. Un soir à Saint-Germain-des Prés ou à Alger ? — On venait de plastiquer le magasin du chemisier Jack Ramolli. » (U.P., p.62)

Ce bref témoignage transforme le narrateur de simple rapporteur de faits, en un témoin direct qui raconte son récit de vie. Cette prétention à la vérité confère au narrateur le droit de réviser son point de vue, au fur et à mesure, de ses découvertes. Il représente un savoir historique partagé qui reliait deux nations dans le passé. Ce passé fondateur s'enchevêtre à l'expérience narrée de la société représentée, où il y prend racine et s'inscrit dans sa culture.

Cette part de l'Histoire, que les romans relatent, traduit la réplique de l'expérience d'un long vécu partagé. Elle témoigne aussi, de la permanence du traumatisme éprouvé à travers les traces qui persistent toujours, lesquelles engage le narrateur-entendu comme acteur social, prêt à agir en s'immisçant dans la vie de son groupe, pour raccommode des vies, comme le rapporte la citation suivante : « *C'est aujourd'hui, des dizaines et des dizaines d'années plus tard, que je tente de déchiffrer les signaux de morse que ce mystérieux correspondant me lance du fond du passé.* » (L.D.N., p. 114). Cependant le récit d'un itinéraire de vie évoque aussi, l'histoire des disparus, de dossiers non-classés qui restent en suspens, ainsi qu'en témoigne les ondes de la radio, dans *Un pedigree* :

« La radio est allumée on annonce le suicide de Figon dans un studio de la rue des Renaudes au moment où les policiers forçaient la porte de sa chambre. C'était l'un des protagonistes de l'affaire Ben Barka. Normand devient livide et donne un coup de téléphone pour engueuler quelqu'un. Il raccroche très vite. [...] il ne me dit pas qu'il a été détenu avec lui dans les années cinquante à la centrale de Poissy, comme je l'ai su plus tard. » (U.P., p.113)

L'affaire Ben Barka est peu ou prou, rattachée à l'Histoire de la France que Modiano reprend les faits tel qu'ils sont supposés être dans la réalité dans *L'herbe des nuits*. Une jeune femme, à plusieurs identités, est suspectée par la police d'avoir commis le meurtre avec la complicité d'un groupe de marocains installés en France. Mais faute de preuves contre elle, la femme est relâchée, et l'affaire est classée sans suite.

« J'ai peur de revenir au Maroc...Ce serait la même chose qu'à Paris...Une fois que vous avez mis un petit doigt dans l'engrenage, c'est très difficile de retirer votre main... [...] Certains étudiants étaient opposés au gouvernement marocain... Et le Maroc demandait à la France de les surveiller... voilà... [...] J'ai feuilleté le dossier de Langlais et je suis de nouveau tombé sur [...] des détails très précis que je recopie : » Deux projectiles ont atteint la victime. » (H.D.N., pp.92-93-115)

Ainsi le Paris décrit par les ouvrages est un lieu qui symbolise le mal personnifié, comme en témoigne la citation : « *Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons. Vous conviendrez qu'il faut avoir les nerfs d'acier.* » (L.B.D.C., p.112). Il agit sur les protagonistes et décide de leur devenir : « *Vous avez*

*l'impression de ne pas pouvoir vivre encore votre vraie vie, et d'être un passager clandestin.*¹⁰⁴ » Les romans de Modiano représentent des contextes politiques, et sociaux culturels au moyen d'un travail de montage lucide. Cet investissement traduit la volonté de l'auteur de transcrire cette mémoire pour en constituer une ressource infaillible, et inédite, à en croire le narrateur, de *Livret de famille* :

« Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puis de que je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. » (L.D.F., p.116)

Jusque-là nous n'avons abordé que la façon dont l'auteur conçoit l'Histoire dans ses romans. Nous ne savons rien encore sur les véritables motivations de cette écriture. Autrement dit, à quoi aspire Modiano derrière l'écriture de l'histoire de l'Occupation ? Quelle forme donne-t-il à cette reconstruction ?

4.1 Une biographie imaginaire

Le recours aux biographèmes raconte les pages endeuillées que l'Histoire ne peut archiver. L'héritier narre tantôt le parcours familial, tantôt l'ébranlement du désastre de l'Histoire. La trilogie de guerre, tout comme pratiquement toute l'œuvre modianesque, retranscrit les traces de l'expérience familiale, pour reconquérir l'espace inconnu du père. Les indices donnent forme à une souffrance dissimulée, comme l'atteste explicitement la citation suivante : « *j'ai ici, dans une serviette, toutes les photos de la cérémonie et mille fois je les ai regardées jusqu'à ce que mes yeux se voilent de fatigue et de larmes* » (L.B.D.C., p.160). En effet, au fil des récits, Modiano dresse l'inventaire des malheurs de l'Histoire, à travers l'identité poreuse, d'un être mélancolique où abondent les larmes du désespoir, les regrets, et les fantômes du passé. Un palimpseste où se déposent les malheurs de ceux dont l'Histoire n'a pas honoré.

Ce sont autant de signes présents dans la fiction et qui désignent tout ce qui est : « *Objets, bibelots, tableaux, photos, médailles, diplômes, témoignent du « passage du temps », mais aussi d'une certaine continuité de la vie, là où justement, il y a eu rupture*

¹⁰⁴Patrick MODIANO, *Un pedigree*, 2005, Editions Gallimard, Paris, 2006 p. 114.

et parfois clivage. »¹⁰⁵ En effet, l'usage de ces objets hétéroclites par la fiction modianesque, permet de donner forme à une vie peu consistante, celle qu'aurait eue son père, durant la Deuxième Guerre mondiale, mais surtout à reconstituer des vies après « *pulvérisation traumatique* »¹⁰⁶, comme la sienne, ainsi qu'il nous le confie : « *il n'est pas interdit de rêver au cours que prendraient nos vies dans un tel décor.* » (L.B.D.C., p. 156).

Chez Modiano toute trace concrète du passé représente un trop plein de douleurs qu'on ne parvient pas à exprimer clairement, d'où le recours du narrateur au silence, à l'hésitation, aux doutes, et à l'angoisse tout au long de la narration. Les souvenirs refoulés, les secrets les plus inavouables s'emparent des narrateurs modianesques et les possèdent, en incorporant la trace perdue des autres. C'est ainsi, qu'ils semblent alors, vivre l'existence des autres. En effet, aux récits de filiation lacunaires se dressent comme un avatar d'un être mélancolique, meurtri et abattu. Car à mesure que les narrateurs prennent en charge des vies mutilées, leurs existences semblent sombrer dans le désespoir. Une forme de refus de deuil¹⁰⁷ qui expliquent les Brides de souvenirs, d'images, et d'anecdotes, mais surtout la somme d'affects présente au cœur de la littérature modianesque. Le passé familial le contraint à vivre au passé dans la mélancolie et le désespoir pour trouver des réponses à ses interrogations. Une dépendance qu'il synthétise ainsi, dans *Les boulevards de ceinture* :

« Plonger dans une atmosphère qui me sapait le moral et la santé ; supporter la compagnie d'individus tarés ; vous guetter pendant des jours et des jours sans défaillance. Et tout cela pour ce mirage de pacotille que j'avais devant moi ! Mais je vous poursuivrais jusqu'à la fin. Vous m'intéressiez, « papa ». On est toujours curieux de connaître ses origines. » (L.B.D.C., p.127)

Cependant, la trace du père est tellement envahissante, et paradoxalement tellement évanescence, que par moment, les narrateurs se livrent à une sorte d'écriture intime qui leur permet d'appréhender cette ombre fugitive. Ce père est à la fois, l'objet à

¹⁰⁵ Corine CHAPUT-LE BARS, *Traumatisme de guerre, Du raccommodement par l'écriture*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 123.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁷ Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK « Deuil ou mélancolie », in *L'écorce et le noyau*, Paris, Éditions Flammarion, 1978, pp. 259-275.

constituer par les narrateurs et l'objet constituant de leurs récits. La conscience de sa forme illusoire plonge les narrateurs dans l'ennui et l'angoisse :

« Moi je pensais à vous, « papa ». Ainsi vous étiez un homme de paille qu'on liquide le moment venu. Votre disparition ne ferait pas plus de bruit que celle d'une mouche. Qui se souviendrait, encore de vous dans vingt ans. » (L.B.D.C., p.131)

En fait, les moments passés avec son père révèlent d'une façon ludique, le comportement maladroit, d'un père envers son fils. Nous percevons ainsi, soit la souffrance et la solitude d'un enfant abandonné, soit la colère et la sidération d'un adulte vis-à-vis des conduites d'un père irresponsable.

Cette particularité prend les formes d'un vécu intime que le narrateur tente de maintenir pour se reconstruire. L'angoisse ressentie aux côtés du père transforme l'atmosphère du roman en des moments de deuil, de peine et de silence que l'auteur brise pour se recueillir. C'est dans ces moments particuliers que nous percevons que le romancier s'insère dans la fiction pour reconfigurer l'insouciance du père, et le mépris qu'il manifeste vis-à-vis de son fils.

Cette relecture de soi, n'est envisageable qu'au moyen d'expressions affectives dont fait preuve le narrateur, au contact de son père. Il n'envisage la vérité sur son père qu'à partir des blessures qui l'ont marquées au plus profond de son être.

En fait, les jeunes narrateurs voudraient devenir des auteurs, pour écrire les malheurs endurés depuis leur enfance. Leurs ouvrages deviennent ainsi une écriture intime qui « [s'] ouvre sur une vérité à conquérir, vérité enveloppée à l'intérieur de soi, que l'écriture devra développer, déplier, réaliser. »¹⁰⁸. Cependant, ce qui est dit, sur leur père, a été vécu, vu et éprouvé.

Ces narrateurs écrivent pour se reconstruire une autre vie que celle de l'auteur, beaucoup plus rassurante. En composant ainsi, les trois auteurs espèrent voir surgir la puissance d'une voix, « *une voix ensevelie qui n'avait jamais cessé de parler [...] qui frappe depuis longtemps à [leur] porte* »¹⁰⁹ pour s'éprouver et se faire entendre. Cette

¹⁰⁸ Franck ROBERT, « Lire / Écrire », in Julia CHRISTEVA, *L'intime*, France, Éditions M-Éditer, 2016, p. 145

¹⁰⁹ Merleau PONTY *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 284.

révélation tant espérée emporte les narrateurs dans « des *lignes de fuites* »¹¹⁰ qui leur permet de pénétrer d'autres horizons pour « *retrouver [leurs] mères et [leurs] pères* »¹¹¹.

4.2 La trace du père

L'auteur revient sur la Deuxième Guerre mondiale et l'histoire de sa famille pour restituer une fracture mentale et sociale. L'effort de reconstruire la trace du père, d'un roman à l'autre, dans la trilogie de guerre, émane de prime à abord, d'une histoire personnelle entre le romancier et son père, ainsi qu'il le déclare lui-même : « *l'affaire se situe entre mon père et moi* »¹¹². Nous supposons que derrière cette déclaration se cache une volonté de se libérer de sévices psychologiques, une cassure morale et symbolique. En effet, les ouvrages narrent l'indifférence, l'hostilité et l'insouciance dont faisait preuve le père à l'égard de son fils. D'ailleurs, la citation relevée dans *Accident nocturne*, revient sur ce conflit, qui a été discrètement glissé dans *Les boulevards de ceinture*, disant : « *nous mentons dans le panier à salade garé avenue Georges -V.* » (L.B.D.C., p.100) pour expliquer à son lecteur les motifs d'une telle déclaration :

« À l'âge de dix-sept ans, quand on m'avait embarqué parce que mon père voulait se débarrasser de moi, cela se passait près d'ici, du côté de l'église. Plus de trente ans d'efforts inutiles pour revenir au point de départ, dans les commissariats du quartier. Quelle tristesse... » (M.R.Q., p. 775)

La raison pour laquelle Modiano attribue au personnage principal de *La place de l'étoile*, le nom de Schlemilovitch¹¹³, lequel se trouve défini comme « *une figure simple et comique, chargée d'ironie et de mélancolie à la fois. [...] Imprégnés de valeurs spirituelles, le schlemihl n'arrive pas à s'adapter à une société dominée par des valeurs purement matérielles.* »¹¹⁴

¹¹⁰ Franck ROBERT, « Lire / Écrire », op.cit. p. 149.

¹¹¹ Ibid., p. 149

¹¹² Denis COSNARD, dans *la peau de Patrick Modiano*, 2010, France, Éditions FAYARD, 2011, p 60.

¹¹³ L'origine du substantif proviendrait, selon les sources, de la formation yiddish de schlim (mauvais) et mazel (chance), donnant l'adjectif schlimazl — que l'on pourrait traduire en français par porte-guigne — une autre étymologie Shlelu_nual, mot hébraïque signifiant « qui ne vaut rien ». La tradition historique et littéraire fait du schlemihl un être malheureux, victime et naïf, en butte continue à la risée du monde. Voir Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, (1999), Paris, Éditions l'Harmattan, 2013, p. 232.

¹¹⁴ Ibid., p. 232.

L'origine du mythe littéraire de ce personnage remonte au court roman (ou à la longue nouvelle) de l'écrivain allemand d'origine française Adelbert Von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre* (1813). Ce mythe sera abondamment repris dans la littérature universelle ; sans prétendre à l'exhaustivité, on peut citer comme titres remarquables : « L'histoire du reflet perdu » (1814) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « L'ombre » (1876) de Hans Christian Andersen, « Le Horla » (1887) de Maupassant ou encore « William Wilson » (1839) d'Edgar Poe, *Le double* (1846) de Dostoïevski, etc.

Selon Otto Rank, le thème du double est décrit à travers un personnage de névrosé illustrant un processus de dépersonnalisation qui le conduit à « une véritable folie de la persécution » « qui [...] se développe avec tous les caractères de la folie paranoïaque. »¹¹⁵ Selon Sabine Parmentier, « les critiques s'accordent pour dire que ce récit pose « le problème de l'identité individuelle et de la différence par rapport aux autres semblables. »¹¹⁶

On le voit, le nom de Schlemilovitch est significatif du choix d'attribuer au protagoniste de son roman *La place de l'étoile* le nom et les caractères hérités du mythe littéraire de Peter Schlemiehl à savoir : la dérision et le mépris à l'endroit de ceux dont l'identité a été perdue (ou vendue), l'insécurité psychologique dérivant de la perte de l'ombre (symbole de l'identité).

En fait, le fils de Schlemiehl que présente *La place de l'étoile* correspond parfaitement, à celui de *La ronde de nuit*, « Je n'ai pas eu de chance. » (L.R.D.N., p. 131). La tradition yiddish définit ce personnage comme « [quelqu'un] qui n'a jamais de chance, celui dont la maladresse attire la malchance »¹¹⁷. Cette malchance perpétuelle serait une sorte de punition pour une faute : l'abandon ou plutôt la vente ou l'échange de la personnalité pour la satisfaction de désirs immédiats. Ceci nous laisse d'abord, supposer que Modiano restitue l'histoire du père lorsqu'il déclare avec une sorte d'indulgence compatissante : « rien de plus facile, en ce temps- là, que de se débarrasser

¹¹⁵ . Otto RANK, *Don Juan et le double, Essais psychanalytiques*, traduit par le Dr S. Lautman, 1932, chap. 2.

¹¹⁶ . Sabine PARMENTIER, *Œuvre et vie d'Adelbert Von Chamisso*, dans *Figures de la psychanalyse*, n° 7, 2002.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

d'un individu de votre espèce. Apatride, sans raison sociale ni domicile fixe, vous cumulez de lourds handicaps. [...] Vous n'aviez aucun recours... » (L.B.D.C., p. 148).

En effet, l'absence du père marqua à jamais la vie de l'auteur. Sa clandestinité durant l'époque de l'Occupation, constitue une énigme pour le romancier lequel n'hésite pas à qualifier son père d'escroc et d'aventurier, comme en témoigne la citation suivante : « *l'un de « ces aventuriers » après un séjour en prison. [...]. Mon père plus aventureux et dont la seule école avait été celle de la rue. Escrocs tous les deux chacun à sa manière.* » (M.R.Q., p. 761). Les activités de son vieux et sa sympathie envers une bande mafieuse, active durant l'Occupation, qui pillait et spoliait la population civile, accroît sa curiosité, tout au long des trois récits : « *Je ne devais pas m'attendre à autre chose de votre part. Vous étiez solidaire de ces voyous* » (L.B.D.C., p.120).

Mais l'histoire de Modiano père, ne s'arrête pas là. Il confie à son fils, Patrick, que « *durant l'hiver 1943* » et pendant qu'il vivait caché à Paris, il a été « *arrêté chez lui, et conduit au « dépôt » de la préfecture de police, puis quai de la Gare, dans un entrepôt des Magasins généraux transformé en annexe du camp de Drancy. Quelqu'un l'en fait libérer.* »¹¹⁸. L'auteur reprend avec prudence, cette information sur la vie du père, dans ses premiers récits, déclarant : « *le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : « Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy ? » Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme.* » (L.P.D.E., p. 132).

En fait, Modiano assume cet épisode énigmatique de la vie du père, et on en trouve trace dans ses romans : « *Vous aviez été embarqué dans une rafle. On vous conduisait au dépôt. Voilà ce dont je rêvais.* » (L.B.D.C., p. 123). Cependant, il y déploie plusieurs vies, toutes aussi probables que possibles du roman familial. Ainsi dans *la place de l'étoile*, Jacob X découvre qu'il a été élevé par une famille adoptive qui a dénoncé sa famille biologique aux autorités allemandes. Ainsi l'inconnu, ou l'enfant X descend d'un père juif livré aux allemands, et adopté par des parents délateurs qui méritent d'être punis. Un scénario d'adoption comme tant d'autres que renferme la trilogie de guerre, et qui vise

¹¹⁸ Denis COSNARD, *dans la peau de Patrick Modiano*, 2010, France, Éditions FAYARD, 2011, p. 67.

à « idéaliser la famille juive tout en la tenant à distance (puisque'elle est morte) »¹¹⁹. À vrai dire, c'est le père qui est humilié et martyrisé, comme le montre les Pessac, soit une autre version d'une famille adoptive antijuive, qui ignore tout de l'enfant élevé jusqu'à l'existence même de son géniteur : « *Mais quel est ce monsieur ?* » (L.B.D.C., p.79). Cependant, le mépris et l'humiliation envers le père, ne laisse pas le fils indifférent, au contraire, il a eu tellement pitié de son père qu'il décide de le délivrer, en le trainant dehors :

« *M. Pessac conservait son flegme dédaigneux. [...] face à l'hostilité de ces quatre personnes. Il ressemblait à un gros papillon pris au piège. [...] J'ai tiré mon père par la manche. — ça suffit comme ça, lui ai-je dit, partons.* » (L.B.D.C., pp.80-81)

Le narrateur de *La place de l'étoile* se fait même, approuvé par l'administration du troisième Reich. Il devient « *citoyen d'honneur du III Reich. Le juif Indispensable.* » et même « *confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du III Reich.* » (L.P.D.E., pp.148-151). En revanche, nous estimons que cette façon d'évoluer dans des familles de substitution et de surcroît antisémite n'exprime, ni le syndrome de Stockholm, ni la loi de Talion, mais tout simplement, la manière qu'à Modiano de vaincre l'idéologie antisémite¹²⁰. Elle est « *à la fois vécue et vaincue, éprouvée et réprouvée, objet de jouissance et sujet de culpabilité* ». ¹²¹

Par contre la vengeance du fils, personnage des trois premiers romans, et spécialement dans *La place de l'étoile*, lequel s'imagine subir le même sort que celui de son père, une malédiction, constitue au fond une diversion à « une fête juive ». ¹²² En effet, Raphael Schlemilovitch est un juif qui ne cesse de clamer que « *la vengeance est un plat que l'on mange froid !* » (L.P.D.E., p. 86). Lévy Vendôme l'encourage en criant : «

¹¹⁹ Philippe ZARD, « Modiano et son complexe, La carnavalisation de la mémoire dans *La place de l'étoile* » in Anne -YVONNE JULIEN, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010, p.74.

¹²⁰ « Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et sur le terrain de la prose française, leur river une bonne fois pour toutes leur clou » Voir, Nadia BUTAUD, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel, 2008, p. 13.

¹²¹ Philippe ZARD, « Modiano et son complexe, La carnavalisation de la mémoire dans *La place de l'étoile* », Op. cit., p. 75.

¹²² « Le carnaval de Pourim, une fête des sorts, est l'occasion de commémorer le sauvetage des juifs de Perse.— paradigme biblique de l'entreprise génocidaire— par Esther, une juive cachée,— la première Marrane. Cité dans Philippe ZARD, « Modiano et son complexe, La carnavalisation de la mémoire dans *La place de l'étoile* ». In Anne -YVONNE JULIEN, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010, p. 75.

Schlemilovitch ! La vengeance, Schlemilovitch, la vengeance ! » (L.P.D.E., p.93). La question qui se pose est de quelle vengeance parle Schlemilovitch ? Et de qui cherche-t-il de se venger ?

En réalité le carnaval de Pourim est « *la seule fête juive dans laquelle il soit licite de s'énivrer, au point, disent les textes traditionnels, de ne plus parvenir à distinguer « entre le béni Mardochee et le maudit Aman* »¹²³ En effet, Raphael cherche à régler ses comptes avec tout le monde. Il venge même, ses ancêtres du moyen âge, offensés et humiliés en prétendant être : « *un jeune juif blême et passionné déclarant qu'il voulait venger l'injure faite régulièrement par le comte de Toulouse à ses ancêtres !* » (L.P.D.E., p. 86). Il se voit membre de la revue *Je suis partout* ; ami de Brasillach ; provocateur anonyme « Jacob X » ; maquereau ; proxénète ; murrassien ; apatride ; normalien ; amant de Eva Braun ; meilleur juif du III Reich, etc. S'agit-il d'une comédie ou d'un « lamento juif » (L.P.D.E., p. 184) ? ce qui est certain est que tout s'embrouille, au point qu'il nous ait impossible de distinguer s'il s'agit de crime ou de châtiement divin.

Si Modiano assume son héritage culturel sur lequel Raphael Schlemilovitch, personnage de *La place de l'étoile*, s'applique tant à ironiser par les images négatives que le discours social lui attribue, c'est pour réconcilier en lui la part d'identité héritée par son père.

Par ailleurs, les messages d'affections diffus dans le roman, à l'attention de son père, lui permettent d'endosser, sur son compte, une présumée culpabilité héritée. En effet, cette façon qu'a Modiano de s'impliquer dans ses fictions, au plus près de ses personnages déclarant à son lecteur : « *ainsi commença notre vie commune* » (L.B.D.C., p. 83), lui permet de tisser des liens avec un vécu dont les traces sont disparates : « *aujourd'hui ces gens ont disparu ou bien on les a fusillés.* » (L.B.D.C., p. 166). C'est ainsi, qu'il choisit de marcher sur les traces du passé de son père, « *plus tard, je marchai à travers cette ville et elle me paraîtra aussi absente qu'aujourd'hui. Je me perdrai dans le dédale des rues, à la recherche de votre ombre. Jusqu'à me confondre avec elle.* » (L.B.D.C., p. 179) pour espérer reconstruire ce qu'aurait été sa vie, une vie imposée par la force des choses. Ainsi, ce sont les perceptions des jeunes narrateurs de la

¹²³[Talmud, *Méguila* 7b] cité dans Philippe ZARD, « Modiano et son complexe, La carnavalisation de la mémoire dans *La place de l'étoile* », Op.cit., p. 76.

trilogie qui se profilent sous nos yeux, comme ceux de témoins racontant leurs dures épreuves :

« À me rappeler nos combines, j'éprouve une grande amertume. J'aurais préféré que ma vie commençât sous un éclairage plus net. Mais que peut un adolescent livré à lui-même dans Paris. Que peut cet infortuné ? » (L.B.D.C., p. 90)

Ces narrateurs s'incrument à l'intérieur de vies rêvées et de pensées dispersées, pour saisir l'infini des expériences de l'être livré à lui-même, face au danger. Ils étalent leurs réflexions et leurs émotions, comme états psychiques qu'ils modifient à leur guise, selon leur propre vision du monde, comme ils en feraient, probablement, pour des objets « *qui ne peuvent être habités par une conscience* »¹²⁴. Autrement dit, ce sont des simulacres de corps sans « *contenus* »¹²⁵, que nous percevons à travers la lecture des romans : « *Il suffit que je regarde, que je touche un objet pour qu'il tombe en poussière.* » (L.R.D.N., p. 139) ; des pantins dont il faut ressaisir « *les comportements qui s'y dessinent, qui font leur apparition [...] comme le sujet d'un comportement, comme être au monde ou existence* »¹²⁶ plus vive et plus éprouvante. Ainsi, nous pouvons dire que la trace du père, que les récits rapportent n'est visible qu'à travers, des visages, des images, des métaphores, et des illusions à travers « *un regard en prise sur un monde visible.* »¹²⁷

L'empreinte de la personne du père acquiert deux fonctions, à l'intérieur des récits : une fonction souvenir et une fonction de transmission. La reconquête des épreuves du père ne se limite pas à l'accès aux souvenirs personnels de celui-ci. En fait, Modiano l'accompagne par des émotions qui donnent aux faits narrés un ressenti, une opacité, et un effet visible, comme l'explique la citation suivante : « *comment pouvait-il croire que j'allais l'abandonner, le laisser seul, désarmé, dans cette ville [...] Je l'ai pris par le bras. C'était un chien malheureux.* » (L.P.D.E., p. 68)

Le recours à la documentation et aux archives permet à l'auteur de, bref ce qu'en langage de critique on désigne du terme « *pilotis historiques* », permet d'inscrire ces récits

¹²⁴ Merleau PONTY *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 275.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 275-276.

¹²⁷ Merleau PONTY *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 276.

dans un univers historique explicite. Pour Modiano c'est une nécessité de composition de sorte que ses romans constituent des univers complets : vrais par les « états », les supports qui lui confèrent du crédit mais c'est également une urgence personnelle pour le romancier de « *comprendre la décision ou la conduite [du père], [...] les mettre en soi, mettre en soi celui qui est responsable, se mettre à sa place, s'identifier à lui* »¹²⁸, et le rencontrer pour comprendre ce qui s'est passé.

Cependant, l'image d'un père soumis à un groupe mafieux : « *Je n'étais pas plus méchant qu'un autre. J'ai suivi le mouvement, voilà tout. Je n'éprouve pour le mal aucune attirance particulière.* » (L.R.D.N., p. 124) révèle un pan dissimulé de l'histoire de la Collaboration : en effet, l'histoire académique, officielle montre les juifs comme des victimes ; les romans de Modiano lèvent le tabou de l'incommensurabilité de la « shoah » en montrant que des juifs aient pu participer à la Collaboration.

Sa projection dans le passé débouche sur le pardon et la pitié. En fait, en donnant un nouveau sens à la vie de son père, il espère peut-être « *rendre familier ce qui ne l'est pas* »¹²⁹ et inscrire l'histoire de son père dans l'Histoire collective « *c'est mon devoir, à moi qui les ai connus, de les sortir — ne fût-ce qu'un instant de la nuit — c'est mon devoir et c'est aussi, pour moi, un véritable besoin.* » (L.B.C., p. 66)

L'intégration de l'histoire du père, à l'intérieur de la grande histoire, crée un espace transitionnel qui permet à l'auteur de socialiser une expérience extrême, celle de la mort. Par ailleurs, l'effort de lui donner une image, et le courage de la raconter c'est être capable de l'humaniser. En effet, l'image du père dans la trilogie de guerre, consiste dans le fait de transposer la mort et rendre « l'horreur socialement acceptable ». En fait, ce qui persécute les jeunes narrateurs de la trilogie, c'est la peur de la mort. L'angoisse qu'ils ressentent les rattache au passé et à la société à laquelle ils appartiennent. Ainsi, la fiction reproduit l'image d'un père constamment effaré et traumatisé et d'un fils maltraité. Le retour sur ce passé terrifiant permet au narrateur de partager des émotions douloureuses et de continuer à vivre. La réhabilitation des habitudes du clan auquel aurait appartenu son père, durant la période de l'Occupation, devient « *le produit d'une*

¹²⁸ Corine CHAPUT-LE BARS, *Traumatisme de guerre, Du raccommodement par l'écriture*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 175.

¹²⁹

rencontre entre une histoire singulière enfouie et un événement historique et collectif majeur. »¹³⁰

En effet, l'attention et l'affection que lui témoigne son fils, serait une façon de mieux se libérer de ses souvenirs traumatisants en admettant et en absolvant une probable collaboration du père durant la Deuxième Guerre mondiale, reléguant ainsi cette bavure dans l'oubli.

4.3 La trace du frère

La mémoire d'un frère disparu trop jeune affectera longtemps l'écriture modianesque. En effet, les romans reposent sur une double confrontation explicite, celle de Modiano devenu adulte et de l'enfant face à la mémoire. L'enchâssement simultané de l'histoire de la petite enfance à l'intérieur de la grande histoire, permet de possibles lectures : celle d'un adulte égaré, malgré lui, dans le tumulte de l'Europe aux XXe siècles, et celle d'un enfant abandonné, isolé, délaissé.

Le récit de l'enfant abandonné est enchâssé dans la structure générale du roman et dans le récit du grand désastre relatif à la Deuxième Guerre mondiale. C'est aussi l'histoire d'un adulte lié à sa propre enfance, d'un lien qu'il doit garder secret, et qui, à la faveur de circonstances qui ont bouleversé sa vie et qui menacent son existence, retrouve la possibilité de quitter l'univers des adultes et de revenir vers le monde de l'enfance. Les trois narrateurs de la trilogie ne font pas que décrire l'histoire de cette enfance malheureuse. Ils voient et ressentent la détresse d'un adulte qui se souvient ou croit se souvenir et celle d'un enfant délaissé. En effet, les narrateurs sont des auteurs-enfants, et des enfants-auteurs. En fait, c'est à travers l'histoire de l'adulte qui protège l'enfant, qui est en lui, qu'émane le récit de l'enfant qui revient à lui, et rappelle à l'adulte les valeurs de l'enfance :

« Il savait bien qu'un jour ou l'autre je deviendrais leur complice. Alors pourquoi m'avait-il abandonné ? On ne laisse pas un enfant tout seul dans le noir. Les premiers temps, il en a peur, il s'y habitue et finit par oublier définitivement le soleil. » (L.R.D.N., p. 81)

¹³⁰ Corine CHAPUT-LE BARS, *Traumatisme de guerre, Du raccommodement par l'écriture*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 187.

Ce voyage dans la petite enfance est éminemment moral : « *décidément je n'étais fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse.* » (L.R.D.N., p. 80). C'est à la suite d'épreuves successives, censées permettre aux narrateurs d'accéder à une vérité évanescence, improbable, et instable qu'émergent les souvenirs de la petite enfance : « *J'avais accumulé depuis l'enfance une grande réserve de larmes. Pleurer — paraît-il — soulage et, en dépit de mes efforts quotidiens, je ne connaissais pas ce bonheur-là.* » (L.R.D.N., p.139).

En effet, la confrontation avec la réalité du monde des adultes fait s'écrouler les unes après les autres les certitudes jusqu'alors admises jusqu'au moment où les narrateurs sont en impasse, devant un vide, et c'est dans cette situation, que les narrateurs essaient de faire advenir une autre vérité que celle qui est attendue par la fiction. Autrement dit, c'est en s'exposant à la souffrance que se produit comme une sorte de révélation d'un message moral et énigmatique : « *Lui dire la vérité ? Laquelle au juste ? Agent double ? Ou triple ? Je ne savais plus qui j'étais. [...] JE N'EXISTAIS PAS. Je n'ai jamais eu de carte d'identité.* » (L.R.D.N., p. 117)

« *Un jour, je finirai par les considérer tous — et moi-même — avec le regard que je pose en ce moment sur Coco Lacour et Esméralda. Les plus durs, les plus orgueilleux m'apparaîtront comme des infirmes qu'il faudrait protéger.* » (L.R.D.N., p. 70)

Les narrateurs modianesques sont perdus dans un monde où tout se détériore. Ils s'interrogent sur leur identité et les principes sur lesquels fonder leurs actes :

« *Je n'ai jamais tant réfléchi [...]. Quelle était au juste ma raison sociale [...] Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirables partout. Cette situation précaire m'empêchait de dormir.* » (L.R.D.N., p.91- 138).

Ils finissent par se sentir en proie à un vertige nihiliste qui se traduit par la résolution du rejet définitif des valeurs humaines et des vérités reçues.

« *J'éprouve le même vertige que la première fois : tirer le silencieux de ma poche et les tuer. Je trancherai la dernière amarre et atteindrai ce pôle Nord, où l'on n'a même plus la ressource des larmes pour adoucir sa solitude. Elles gèlent au bord des cils. Un chagrin sec.* » (L.R.D.N., p. 70)

Les récits regorgent de métaphores du chagrin, et de la solitude. Ce procédé stylistique confère à la fiction une tonalité mélancolique récurrente qui traduit un deuil interminable. En effet, au cours de la narration, les jeunes narrateurs, de la trilogie de guerre, vont sortir de leur solitude ; dissimulant leur agonie, ils vont se substituer à un enfant malheureux. Ils le tiennent pour témoin et lui donnent la parole pour narrer, à son tour, sa propre souffrance et sa solitude : « *maman me délaisse pour des joueurs de polo. Elle vient m'embrasser le soir dans mon lit, mais quelques fois elle ne s'en donne pas la peine.* » (L.P.D.E., p. 18)

En effet, lorsque ni l'interprétation réaliste, ni l'interprétation fictive ne peut s'imposer, pour expliquer la crise sociale que traverse l'Occident, au XXe siècle, les narrateurs demeurent dans une indétermination, qui pèse lourdement sur eux : « *nous aurons beau faire, nous ne connaissons jamais le repos, la douce immobilité. Nous marcherons jusqu'au bout sur du sable mouvant.* » (L.B.D.C., p. 155).

Ce naufrage leur rappelle incessamment les épreuves, auxquelles ils ont été confrontés, depuis leur tendre enfance : « *Ils sont redevenus des enfants qui, dans le noir, appelaient maman au secours...* » (L.R.D.N., p.53) ; l'angoisse et la peur qu'ils ont éprouvées, les conduit inlassablement à une hallucination qui fait basculer le récit réel dans le fantastique et permet de ce fait, au narrateur de renaître de ces cendres.

Mais c'est dans les moments de détresse qu'apparaît le spectre du frère. Il représente le souvenir d'une enfance malheureuse, à proprement parler « *d'une famille unie dans la douleur ! ...* » (V.D.E., p.74). Cet indice biographique, comme tant d'autres présents dans les récits modianesques, réitère chez l'auteur le souvenir de sa petite enfance, du temps où ses parents le confiait à des amis ou à des connaissances, avant de le placer définitivement dans les internats pour se débarrasser de lui. Un feuilleton interminable auquel le romancier restaure un temps imaginaire qu'il qualifie dans *Vestiaire de l'enfance* de « un présent éternel » (V.D.E., p.40) pour narrer les séquelles d'un enfant en mal d'être, tyrannisé par ses origines.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous nous sommes attardés sur la façon dont Modiano, enfant et adulte, restitue des personnages avatars, inspirés de personnalités célèbres ayant marquées par leurs existences la grande histoire pour se débarrasser d'une vie passée, devenue trop encombrante pour lui. Comment l'auteur conçoit ses célébrités comme des indices d'un passé qu'il aurait vécu par procuration. Et comment ces derniers seraient responsables de près ou de loin, du malheur des siens. Cependant cette reconfiguration ne saurait se faire sans la restitution du lieu de mémoire familial, en l'occurrence le Paris Occupé. Dans le chapitre qui va suivre, nous expliquerons comment l'évocation du Paris pris rappelle des souvenirs malheureux. Comment cet espace de résurrection de fantômes accentue la douleur et la solitude de l'auteur. Et pour quelle raison Modiano tient tant à le conserver.

CHAPITRE II

les lieux du traumatisme

Modiano dans ses romans dépeint un monde qui a hérité des traumatismes importants. Il restitue ces traumatismes dans un espace clos, où il met en scène la mémoire des absents et des crimes les plus abominables de la folie humaine. La puissance avec laquelle il évoque des personnages, des lieux et de situations compromettantes permet de comprendre et de visualiser le quotidien français sous la domination nazie. L'auteur apprend à cohabiter avec la douleur, l'exclusion et la laideur morale. Sa littérature lui permet en outre, d'exprimer en toute liberté, ses états d'âme et l'histoire de sa vie. Il conçoit l'histoire comme une vie posthume, un espace peuplé de virtuels revenants pour les libérer de leur mort.

1. Paratopie spatiale

L'épigraphe de *La place l'étoile*, place Paris, comme le lieu par excellence du traumatisme tenace avec toutes ses réminiscences du passé, ainsi qu'il est soigneusement rapporté : « *Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? » Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. (Histoire juive) » (L.P.D.E., p.11)*

Chronologiquement, ces lieux balisent la période de l'Occupation et l'après-guerre ; leur fonction permet de reconfigurer ce que fut ce temps ambigu et cauchemardesque. *La place de l'étoile* symbolise le lieu de la mort violente, celui des rafles, de la bande de La rue Lauriston, de l'antisémitisme, du massacre des juifs, du milieu mafieux, du marché noir, de la persécution, de la trahison, bref de la tragédie qu'a connue l'Europe en 1940.

La restitution de cette mémoire baigne dans un Paris nocturne qui prend le dessus sur l'histoire narrée. Une ville imaginaire qui « *fournit des sensations plus vives que le Paris de 1925* » (L.P.D.E., p.29), et dans laquelle la terreur de « *la nuit et le brouillard évitent de rendre des comptes.* » (L.P.D.E., p.30) sur sa vie secrète.

Un lieu de métamorphose et de réparation qui agit sur les gens et les transforme soit en criminel et en victime, en apatride ou en patriote, en héros ou en traître, ou encore

en sédentaire ou en errant. Un espace historique redouté qui suscite l'épouvante au point que le narrateur, dans un jeu illusoire homologue à celui de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*, s'amuse à réincarner plusieurs identités, déclarant insoucieusement : « *on peut changer de peau à loisir ! De couleur ! Vive le caméléon ! Tenez, je me fais chinois sur l'heure ! apache ! norvégien ! patagon ! il suffit d'un tour de passe-passe ! Abracadabra !* » (L.P.D.E., p.41). Une construction en abîme qui nous permet de relever l'enchâssement de plusieurs récits à l'intérieur des romans.

Le même espace imaginaire, à la limite de l'horreur, se prolonge dans *La ronde de nuit*, et revêt une tonalité beaucoup plus assombrie, en multipliant les figures du mal. Le narrateur indifférent, se retrouve en train d'errer dans « *ce no man's land entre les deux rives. Plus un geste. Plus un bruit. Le calme enfin. Me dissoudre dans la pénombre.* » (L.R.D.N., p.110). Une ville rêvée qui accentue et perpétue la terreur à travers toute l'Europe. C'est une atmosphère comparable que nous retrouvons également chez Elsa Morante, dans *La storia* (1974) dont le thème central est la question juive en Italie lors de la seconde guerre mondiale. Et c'est encore un témoignage analogue dans *Dora Bruder* de Modiano (1997) :

« Ce dernier mois de l'année, fut la période la plus noire, la plus étouffante que Paris ait connue depuis le début de l'Occupation. Les Allemands décrétèrent, du 8 au 14 décembre le couvre-feu [...] il y eut la rafle de sept cents juifs français le 12 décembre ; le 15 décembre, l'amende d'un milliard de francs imposé aux juifs. Et le matin du même jour, les soixante-dix otages fusillés au mont Valérien. » (M.R.Q., p.675)

Le narrateur arpente fréquemment les alentours de ce lieu infernal pour faire sortir de l'ombre une mémoire tragique qui somnole tranquillement dans certaines ruelles, comme dans *Rue des boutiques obscures*. Ces endroits, jadis dangereux, affectent encore les comportements actuels, comme si la peur, les crimes et le mal dont ils furent le lieu demeureraient encore là, attendant quelque occasion pour réapparaître :

« Nous traversâmes le boulevard et prîmes le rue Coustou. Il pressait le pas, en jetant un regard furtif vers les bars glauques du trottoir de gauche, et quand nous fûmes arrivés à la hauteur du grand garage, il courait presque. Il ne s'arrêta qu'au coin de la rue Le pic. » (M.R.Q., p.427)

Ainsi d'un roman à l'autre se déroule la bobine d'un film rêvé où la déchéance humaine n'a ni bornes ni repères et contribue à recomposer un perpétuel désastre à l'intérieur des romans dont l'extraordinaire densité fige l'événement à travers le temps et l'espace. Ce potentiel renfermant un matériau brut d'une autre époque, lequel de surplus est déclencheur d'angoisses, inspire le romancier dans sa composition au point qu'il y adhère et en devient le peintre. Cette sensibilité quasi inexplicable, presque magnétique à des influences non perceptibles, ce don de ressentir l'atmosphère sinistre d'un lieu de Paris en apparence anodin, semblent être la qualité majeure du romancier :

« Le Paris où j'ai vécu et que j'arpente dans mes livres n'existe plus. Je n'écris que pour le retrouver. Ce n'est pas de la nostalgie, je ne regrette pas du tout ce qui était avant. C'est simplement que j'ai fait de Paris ma ville intérieure, une cité onirique, intemporelle où les époques se superposent et où s'incarne ce que Nietzsche appelait "l'éternel retour". »¹³¹

L'obsession de reconquérir cet endroit, coin par coin, porte en lui la trace de l'existence d'un héritage familial et personnel du quai Conti ; parfois l'angoisse se dissipe ses angoisses, et ce sont des souvenirs heureux qui remontent à la surface :

« Je passais mes journées à Montmartre dans une sorte de rêve éveillé. Je m'y sentais mieux que partout ailleurs. Station de métro Lamarck-Caulain-court avec l'ascenseur qui monte et le San Cristobal à mi-pente des escaliers. Le café de l'hôtel Terrass. De brefs moments, j'étais heureux. » (U.P., p.104)

Néanmoins, l'angoisse demeure le registre dominant, celui qui marque de son empreinte la plupart des situations romanesques :

« L'avenue de l'Opéra s'ouvrait devant moi. Elle annonçait d'autres avenues, d'autres rues qui nous jetteraient tout à l'heure aux quatre points cardinaux. Mon cœur battait un peu plus fort. Au milieu de tant d'incertitudes ; mes seuls points de repère, le seul terrain qui ne se dérobaient pas, c'était les carrefours et les trottoirs de cette ville où je finirais sans doute par me retrouver seul. » (L.B.D.C., p.98)

L'inventaire des lieux qui entoure le Paris de Modiano révèle la volonté de l'auteur de cerner une existence souillée : « *J'ai vu des êtres insignifiants se transformer*

¹³¹ Régine ROBIN, « Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano » in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 93.

d'un instant à l'autre en créatures de cauchemar ou héros de tragédie. » (L.B.D.C., p. 152)
Son œuvre peint une mémoire honteuse et poisseuse dont le contexte est incessamment lié à la mort. Une mort ignoble représentée par les rafles et les convois vers les camps d'extermination ; une mort sans funérailles du fait que ce deuil n'est pas réductible à un simple deuil religieux ou culturel. Ainsi l'acte de reconstitution de cet espace est d'abord, un acte culturel en rapport avec la mort, d'où l'éternel retour vers les lieux du mal :

« Je ne retiens que mes déambulations à travers Paris ce centre de gravité, cet aimant contre lequel j'échouais toujours : la préfecture de police. J'avais beau m'en éloigner, mes pas m'y ramenaient au bout de quelques heures. [...] Je comprenais mal l'attraction que la police exerçait sur moi. — Tôt ou tard, malheureusement, on se retrouve tous au dépôt... » (L.B.D.C., pp. 151-152)

L'allusion discrète à la préfecture de police convoque le souvenir de la police de la question juive, ce lieu de mémoire commun qui porte en lui les vestiges du passé est le seul espace susceptible d'authentifier la fatalité des absents. C'est aussi une demeure obscure responsable de l'anéantissement et du déracinement de tant d'innocents.

Face à ces représentations mortuaires et criminelles l'espace modianesque exprime parfois une mémoire passionnelle à travers l'énumération des lieux de la débauche, de la luxure, de la joie et du plaisir : « *pendant un quart d'heure, des noms de bars et de boîtes égrenés en chapelet comme si Paris, la France, l'univers n'eussent été qu'un quartier réservé, un immense bordel à ciel ouvert.* » (L.B.D.C., p.60). Un Paris cosmopolite retranscrit dans le récit de la conduite du père du narrateur pour indiquer, sans vraiment comprendre pourquoi certains endroits sont très prisés par son père :

« Le bordel clandestin, ne l'oublions pas, du 73 avenue Reille, à la lisière du parc Montsouris. Mon père y tenait des conciliabules interminables avec la sous-maîtresse, une dame blonde à tête de poupée. Elle était d'Alexandrie, comme lui, ils évoquaient en soupirant les soirées de Sidi Bishr, le bar Pastroudis et tant et tant de choses aujourd'hui disparus ... [...] À l'extrême nord de Paris [...] Nous faisons halte au *Bœuf Bleu*, [...] Mon père aimait particulièrement cet endroit parce qu'il lui rappelait le quartier Saint-André, à Anvers où il avait séjourné, jadis. » (B.D.C., pp. 92-93)

La configuration spatiale recèle deux mondes complètement opposés : un monde de plaisir et un autre de terreur et de l'interdit.

L'espace convoqué dans les ouvrages est un espace physique qui porte en lui tous les vestiges d'un passé déjà vécu, à travers ses rues désertes, obscures et silencieuses, comme celles des *Rue des boutiques obscures*, lesquelles dégagent une menace et une violence permanente qui participent à la reconfiguration d'une mémoire oblitérée. Cependant, entre ces lieux réels et imaginaires s'esquisse un autre espace textuel considérable, que nous aborderons ultérieurement, lequel transforme la narration fixe en une narration expressive et mouvante, à travers ses trous noirs, et ses No man's land.

2. Le temps

La constitution du temps permet elle aussi, d'expliquer l'espace convoqué dans les récits de la trilogie de guerre. L'usage de toponymes et de chrononymes permettent en outre, un ancrage spatial et sous-entendent l'existence d'un discours vrai que les ouvrages conservent. En effet, le temps configuré constitue un indice réel, une pièce à conviction que l'auteur utilise dans sa narration pour justifier son attachement à ce moment, ainsi qu'il l'explique : « *Nous vivions « une drôle d'époque. Rien à quoi s'accrocher. Je me suis souvenue que j'avais un père.* » (L.B.D.C., p.108). Un fragment d'un réel historique que la littérature utilise pour composer avec « des romans-dossiers »¹³² lesquels sont fabriqués essentiellement de discours social authentique. Ainsi les lois antisémites, les rafles, la compromission, la délation, les vols, la spoliation, etc. et tant d'autres thèmes qui nourrissent la fiction, sont évoqués comme des indices d'un temps lié au souvenir du paternel.

En effet, le temps référentiel est le celui des crimes qui planaient sur le Paris pris. Les hypothèses de l'auteur sur la vie des siens ne se révèlent qu'à l'intérieur de cette atmosphère bien spécifique. Un contexte de terreur, à la limite du fantastique, et de délits commis par un groupe mafieux, composé pour l'essentiel, de repris de justice, et d'escrocs. En fait, la temporalité de la trilogie plonge au cœur d'une souffrance commune, s'en saisit et la transforme au moyen de rêveries, en une temporalité privée et personnelle qui rythme les pensées des trois protagonistes. Elle détermine comment trois individus

¹³² Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p.155.

chacun de son côté, s'arrache à l'univers fictionnel pour vivre une énigme historique. Les trois récits sont représentatifs d'une histoire à la fois singulière et collective. Celle de « *la laideur morale [...] une crise de valeurs sans précédent* » (L.B.D.C., pp. 109-110) comme le conçoit la mémoire avec des visages oubliés et des lieux effacés : « *Oui ce petit monde fréquentait l'auberge, il y a bien longtemps. Maud Gallas, Sylviane Quimphe...il se demande ce qu'elles ont pu devenir. [...] Oui c'est vrai qu'elles n'existent plus...* » (L.B.D.C., p. 183).

Par ailleurs, les paranoïas successives délivrent les trois personnages de leurs angoisses pour arriver au propre d'une existence, celle de l'Être. A ce propos, Gaston Bachelard parle de « *simultanités essentielles* » qui jaillit du plus profond de nous-même, et qui assure la permanence de l'événement narré. Selon lui, « *si la verticalité est la dimension de l'extase, et du tragique, elle signifie aussi bien le haut, la chute que l'envol, la peine que l'exaltation, la souffrance que la joie [...] seul le purgatoire du quotidien des jours est horizontal.* »¹³³ Ainsi, le temps des ouvrages se présente sur deux dimensions, une dimension verticale intime et profonde et une dimension horizontale sociale, qui fonctionnent en même temps. Par ailleurs, Bachelard ajoute que l'horizontalité est « *trompeuse, de l'eau qui dort et qui ne demande qu'à jaillir à travers la langue* »¹³⁴ mais si nous restons au plus près des ouvrages, nous constaterons que c'est le temps de la verticalité qui l'emporte sur celui de l'horizontalité, en un mot, le temps du malheur. Dans presque tous les ouvrages modianesques, un narrateur nous livre sur un mode ludique, une version explicite de son existence et celle des siens. Ses pensées et ses réflexions interviennent comme des vérités. Un savoir constamment, remémoré lequel est « *censé expliquer, justifier un discours, un événement, un comportement, un état de choses, etc. qui en sont alors comme l'illustration.* »¹³⁵

En effet, ce sont les temps internes qui l'emportent sur les temps externes dans les ouvrages de la trilogie de guerre car le génie de l'imagination modianesque se transforme en conteur d'un temps lointain, celui des contes maudits, pour prévenir son lecteur, ainsi : « *Ils avaient brusquement surgi du black-out, d'une période de désespoir*

¹³³ Gaston BACHELARD « L'intuition de l'instant » in : Bertrand LECLAIR, *Verticalités de la littérature : pour en finir avec le jugement libre*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2005, p. 18.

¹³⁴ Ibid., p. 18.

¹³⁵ Joseph COURTÈS, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation* » Paris, Éditions HACHETTE, 1991, p. 304.

et de misère, par un phénomène analogue à celui de la génération spontanée. » (L.R.D.N., p. 126)

C'est parfois le temps des mythes et du mal sacré, où le narrateur s'imagine au jour le jour, lutter contre les forces du mal, comme en témoigne la citation suivante : « *Nous menons une lutte clandestine contre les puissances du mal qui triomphent en ce moment.* » (L.R.D.N., p.104). Le retour aux sources du mal résume l'état moral et social d'une ville à la fois, divine et infernale, où « *la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* »¹³⁶ En fait, le recours au mythe constitue « *le lieu où l'homme moderne peut se réapproprier ses origines* »¹³⁷.

Mais le temps des ouvrages n'est pas uniquement le temps de la deuxième Guerre mondiale, il est plutôt le temps de toutes les guerres, celui du recommencement de l'humanité. C'est ainsi que réapparaît sous nos yeux le temps de la colonisation de l'Afrique repris à travers les propos de Guy Marcheret, dans *Les boulevards de ceinture* qui traduisent son mal d'être : « *Aux colonies – pensai-je – les soirées doivent se prolonger interminablement comme celle-ci. Des planteurs neurasthéniques moulinent leurs souvenirs et tâchent de combattre la peur qui les empoigne de crever à la prochaine mousson.* » auxquels le barman conclut : « *Guy de Marcheret qu'on appelait Monsieur le Comte. Un ancien légionnaire. Peut-être est-il retourné aux colonies.* » (L.B.D.C., pp.61-183). Également celui de l'entre-deux guerres, de celui d'après-guerre, et même le temps mythique formulé ainsi : « *il faut mille ans de pogroms, d'autodafés et de ghettos pour comprendre le moindre paragraphe de Max ou de Bronstein...* » (L.P.D.E., p.84). Cependant, et pour rester au plus près de notre travail, il est surtout question du temps du désastre, reproduit ainsi : « *on fuyait Paris. La guerre sans doute. Un cataclysme imprévu.* » (L.R.D.N., p.97). Bref, de l'anéantissement et de la fatalité contre les quelles l'humain demeure impuissant.

¹³⁶ André BRETON, cité dans Jean ROUDAUT, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Éditions Hatier, 1990, p.155.

¹³⁷ Marie-Catherine HUET -BRICHAR, *l'humour, le fantastique, littérature et mythe*, Paris, Éditions Hachette, 2001, p. 34.

Au-delà de la restitution d'un monde chaotique entraînant un bouleversement profond des valeurs morales, les récits s'appliquent à reproduire des moments intensément forts de la terreur vécue et ressentie face à la mort. C'est ainsi que le narrateur de *La place de l'étoile*, dans un état de délire, assume sa souffrance face à son assassin, en manifestant un rire nerveux et malingre. Or, le rire absurde de la victime détruit l'illusion de son exécution puisqu'il ne croit même pas à sa mort, ainsi qu'il le déclare :

« Une sorte de chagrin allègre m'envahit, que je connais bien. [...] Je rassemble mes dernières forces. Un rire nerveux, malingre. Bientôt il s'enfle au point de secouer mon corps et de le plier. [...] ma tête éclate, mais j'ignore si c'est à cause des balles ou de ma jubilation. » (L.P.D.E., p.208)

Le traumatisme de guerre se transforme en des moments de détresse, de panique et d'épouvante éprouvées par les narrateurs lorsqu'ils se retrouvent à proximité de la mort. Le commentaire significatif du narrateur de *La ronde de nuit* évoque avec effroi sa mort programmée : « *de toute façon, mes complices me tueront avant même que la Morale, la Justice, l'Humain aient reparu au grand jour pour me confondre.* » (L.R.D.N., pp.67-68)

Modiano s'emploie à montrer avec lucidité la cruauté du réel auquel son père était confronté et qui le condamnait froidement ainsi : « *rien de plus facile, en ce temps-là, que de se débarrasser d'un individu de votre espèce. Apatride, sans raison sociale ni domicile fixe, vous cumulez de lourds handicaps.* » (L.B.D.C., p. 148)

Cependant le plus cruel dans la reconstitution des lieux de l'horreur réside dans la confrontation d'un temps impitoyable.

3. Paratopie temporelle

Bien que les ouvrages nous offrent un assemblage de diapositives remémoratives, le temps convoqué dans les récits s'inspire du réel. Il s'appuie sur des faits et des personnages empruntés à la réalité concrète et qui sont au même temps, représentatifs d'un univers fictif. En effet, *La place de l'étoile* s'inspire d'« Histoire juive » (L.P.D.E., p. 11) *La ronde de nuit* et *Les boulevards de ceinture* pour leur part, relatent les soirées mondaines dans la Paris occupé : « *Les femmes sont beaucoup trop fardées. Les hommes portent des habits acides.* » (L.R.D.N., p. 14). De ce fait, nous pensons que les

romans s'inspirent du roman à clef¹³⁸ lequel s'appuie sur le genre biographique et les mémoires pour révéler « *beaucoup plus de vérités que dans une (auto) biographie ordinaire.* »¹³⁹. Autrement dit, Modiano transpose le chaos de sa vie dans sa fiction pour l'assimiler à la vie des siens afin de démontrer le lien qui le relie à cette existence qu'il n'a pas vécue. Il s'engloutit dans le flot des souvenirs d'un passé pénible, définit par lui-même ainsi : «

Quand je dis « mon passé », aucune notion temporelle, aucune catégorie abstraite ne surgit dans mon esprit ; ce qui surgit ce sont les contenus sur lesquels mon passé s'étaye : incidents, vacances, années de scolarité, scènes familiales, visages, crises nationales ou mondiales, projets, joies, angoisses, etc., »¹⁴⁰

C'est dans ce monde en bric-à-brac qu'une voix monotone se souvient de sa tendre enfance, et d'une vie malmenée, affirmant : « *Je retrouvais le décor de mon enfance* » (L.R.D.N., p.109). En même temps, la trilogie de guerre ne cesse d'évoquer les « *années noires jusqu'à les vider de leur statut historique pour les faire accéder au rang de mythe* »¹⁴¹

Tout comme l'espace, le temps dans *La place de l'étoile*, est un temps clos, chronologiquement fragmenté, il se concentre surtout sur les moments forts d'une existence historique bornée entre 1940 et 1945. En effet, le Paris pris est comme une cité interdite, reconstituée dans sa vérité, et à laquelle il faut rajouter : le silence, la perte, l'errance et le désarroi.

Ainsi, nous vivons simultanément le déchirement de l'individu dans un « "To be or not to be" », respectivement tiraillé entre être collaborateur ou ne pas l'être, puis, être traître ou ne pas l'être, et enfin avoir un père ou ne pas en avoir. Les ouvrages portent une attention particulière à l'expérience de la souffrance et du malheur. Les narrateurs

¹³⁸ « Un roman à clef est une fiction littéraire qui cache, sous différents pseudonymes des personnages ou des événements réels. » Voir Nelly PRZYBYLSKA « Le roman à clef double », in Pierre MARILLARD, Robert GAUTHIER (dir.) *L'intertextualité*, Colloques d'ALBI, Langages et signification, 2004, p. 397. [[Http://www.univ-tlse2.fr/gril.](http://www.univ-tlse2.fr/gril)], consulté le 15 septembre 2019.

¹³⁹ Ibid., p. 398.

¹⁴⁰ Ora AVNI, *D'un passé L'autre, Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Éditions L'Harmattan, Paris, p. 27.

¹⁴¹ Pierre ASSOULINE, *Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature*, Paris, Éditions Plon, 2016, p. 433.

tentent d'apprivoiser la douleur, la haine et le rejet de soi, comme le montre le rire de Rébecca face à ses assassins, lors de son exécution :

« Le Delahaye s'arrêta au carrefour des cascades. Isaïe et Issac sortirent à nouveau Rebecca de la voiture. Issac l'empoigna par les cheveux et la renversa. Rebecca se mit à rire. Ce rire s'amplifia, l'écho le renvoya à travers tout le bois, il s'amplifia encore, atteignit une hauteur vertigineuse et se brisa en sanglots. » (L.P.D.E., p.202)

Dans *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*, la perspective temporelle est envisagée d'une façon circulaire. L'agent double ballote entre deux rives opposées, se retrouve en train de tourner en rond dans les carrefours de Paris, avant de s'écraser contre un arbre. Quant au troisième roman un fils poursuit délibérément la trace de son père sans jamais pouvoir l'atteindre. Cette stratégie de cloisonnement et de circularité contribue à dilater le temps et à l'éterniser dans un présent dont François Hartog, s'interroge s'il s'agit du « *présent de l'incertitude et des simulations* ¹⁴²», pour l'inscrire et le mémoriser dans un jeu d'obsession, comme nous l'expliquerons ultérieurement.

L'inscription de l'élément biographique fantasmé, dans les ouvrages, contribue à la reconstruction d'un temps redoutable, déjà vécu par les siens, mais figé dans la couleur de la nuit. Les indices sur cette existence antérieure révèlent l'attitude de malheureux individus livrés à eux-mêmes, et bannis de la société se retrouvent condamnés à la soumission, à l'aliénation et au périssement.

3.1 Le temps du mal

Le temps des récits est fragmentaire, il couvre celui des affects, de la douleur, de l'exil, du traumatisme, et de la mémoire. Il se régénère sans cesse dans une construction progressive liée au temps physique pour mettre de l'ordre dans une vie engourdie.

L'absence du père et sa disparition conduit le narrateur de *La place de l'étoile* et celui des *Boulevards de ceinture* à errer, car ils ne parviennent ni à se reconstruire, ni à se réconcilier avec leur passé. D'ailleurs, l'enquête sur l'existence du père dans le premier triptyque, ne peut aboutir en raison de l'absence des traces. Autrement dit, les

¹⁴²Dominique VIART, « Historicité de la littérature contemporaine », In : Dominique VIART, Laurent DEMANZE (sous dir) *Fin de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine, Tome2*, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p. 94.

traces de la mémoire sont mystérieuses et celles du père relèvent du forclos. Un détail saisissant qui constitue la cause du malaise des trois narrateurs de la trilogie de guerre. C'est ainsi que Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture*, se résigne à ce qu'il lui est « impossible de se rappeler tous les visages » ou peut-être de se réconcilier avec son père. Effondré, il invente une raison à son infortune, déclarant que : « *Après tout... [...]je suis jeune, [...] et je ferais mieux de penser à l'avenir.* » (L.B.D.C, p.184). Cette peine se fait sentir d'un roman à autre, jusqu'à la publication d'*Un pedigree* en 2005, dans lequel le romancier reprend les vingt premières années de sa vie. Il retrace une enfance particulière dans le climat des années soixante, où il revient sur un échange épistolaire entre son père et lui en 1966. Il publie le contenu des lettres dans le roman pour expliquer la raison de son conflit avec son père, et assumer ainsi, cette lourde histoire qui pèse de tout son poids sur lui.

Si Modiano a réussi à joindre son père par correspondance pour lui donner des explications sur leur malentendu, Kafka lui, n'a jamais pu le faire. Il n'a jamais pu envoyer la lettre qu'il avait écrite à son père de crainte de susciter des malentendus. En fait, chez Modiano la famille est sacrée, d'ailleurs, il regrette amèrement sa mésentente avec son père, et même le fait de lui avoir envoyé la dernière missive, ainsi qu'il le confesse : « *c'est une lettre que je regrette de lui avoir écrite, aujourd'hui. Mais que pouvais-je faire d'autre ? je ne lui en voulais pas et, d'ailleurs, je ne lui ai jamais voulu.* » (U.P., p.123).

La littérature permet à l'auteur de revisiter ses malheurs, ceux étroitement liés à son père. Ils ne s'affirment qu'en évoquant l'histoire du milieu auquel appartenait son père. Les glissements de l'auteur à l'intérieur de ses romans lui permettent de révéler, d'une façon romanesque, ses secrets les plus intimes. D'ailleurs, nous envisageons un rapprochement entre les peines vécues et ressenties par l'auteur, et celles de son propre père à l'intérieur de ses romans.

En somme, le temps projeté dans les romans est le temps d'une rêverie- éveillée. Rappelons cependant, qu'elle repose sur un principe selon lequel :

« Tout rêve-éveillé est une métaphore de l'existence, et de ce fait implique l'intégration du passé, du présent et du devenir dans une représentation actuelle,

qui n'est pas étrangère à la direction que le sujet donne intentionnellement ou non- à la trajectoire de sa vie. »¹⁴³

Ce point de vue renforce notre hypothèse. En effet, les représentations faites par les narrateurs sont les traces d'un temps réel que l'auteur rend plus vives dans une représentation surréaliste et atemporelle, comme le résume l'extrait suivant :

« Nous entrons dans « le ventre de Paris » [...] me voici au chaud, dans le ventre de Paris. [...] le ventre de Paris est une jungle zébrée de néons multicolores. Autour de toi, [...] des ombres qui charrient de gigantesques quartiers de buffle. Quelques visages blafards et outrageusement maquillés surgissent un instant puis disparaissent. (...) je marche à travers une ville désolée. Le soir, vers neuf heures, elle s'enfonce dans le black-out » (LR.D.N., pp.56-61- 68)

L'image rêvée d'un Paris redouté et redoutable transgresse toutes les lois établies par les hommes. En effet, Raphael qui incarne le juif de toutes les guerres, se retrouve de ce fait, se retrouve abattu, exécuté, assassiné, emprisonné, conduit à l'échafaud, etc. et ce, jusqu'à la fin du roman. Il ne finit de se découvrir, puisqu'il choisit de ne plus écouter les conseils du docteur Freud, pour pouvoir découvrir une autre vie, celle qu'il contemple de la fenêtre de sa chambre, déclarant fermement :

« Je n'écoute plus le docteur Freud. [...] m'adjure encore de renoncer aux « délires hallucinatoires », à « la névrose juidaïque » à la « yiddish paranoïa » [...] j'ai marché avec difficulté jusqu'à la fenêtre. Dehors le Potzleindorfer Park étincelait sous la neige et le soleil. [...] Le beau Potzleindorfer Park, là, tout près, la verdure et les allées ensoleillées... » (L.P.D.E., p. 210)

Autrement dit, l'entité juive est un prétexte à ses rêveries. Swing Troubadour dans *La Ronde de nuit*, ne peut éviter le parcours de sa vie, telle une fatalité ou une malédiction. Il se découvre dans sa lâcheté, ne se supporte plus en coupable pourtant il s'obstine à vivre dans l'horreur d'un temps. De toute évidence, *La ronde de nuit* incarne le mal assumé. À vrai dire, la laideur morale a atteint une plénitude incomparable au point d'engouffrer tout le monde. Même le narrateur de temps à autres, se laisse emporter

¹⁴³ Elisabeth MERCIER, *Le Rêve- Eveillé- Dirigé revisité*, 2001, Paris, Éditions Harmattan, p. 13, <http://www.rêve-eveillé.net/méthode/index.htm> consulté le 25/ 01/2018 à 18 H.

paisiblement : « *la marée m'a englouti de nouveau et le déferlement des vagues était si doux que je m'y abandonnai les yeux fermés.* » (L.R.D., p. 69). Cependant ses perpétuels glissements se soldent souvent par des dégoûts de la vie, comme il l'exprime : « *englouti, tout cela. J'ai l'habitude. Je me trouvais déjà à bord du Titanic.* » (L.R.D., p. 74). En d'autres termes, c'est dans l'infraction à l'interdit que réside un temps hors du commun lequel confère au narrateur « *le pouvoir de s'élever, dans l'indifférence à la mort, au-dessus des lois qui assument le maintien à la vie* »¹⁴⁴. En fait, nous pensons que le temps reconfiguré par la trilogie de guerre, constitue le motif du mal d'être ressenti et éprouvé par les trois narrateurs. En effet, Modiano a su faire du souvenir d'un temps accompli, celui de la Deuxième Guerre mondiale en l'occurrence, l'indice de son malheur et l'image de sa solitude. Le No Man's land, le vide et la solitude auxquels aspirent ses narrateurs constituent la preuve de leur égarement.

En réalité, le temps convoqué dans la trilogie s'inscrit dans la continuité d'un mystère irrésolu. En effet, l'obsession à poursuivre un père insaisissable suppose une structure obsessionnelle, laquelle reproduit dans un temps circulaire : les mêmes faits et les mêmes gestes dans l'espoir d'atteindre un but précis, et c'est ce qui fait la petite musique de Modiano. À proprement parler, c'est en préservant la Mémoire des activités troubles de son père durant la période de l'Occupation que Modiano espère renouer avec le souvenir des siens : « *aujourd'hui ces gens ont disparu ou bien on les a fusillés. [...] Est-ce ma faute si je reste prisonnier de mes souvenirs* » (L.B.D.C., p.166). Les souvenirs du passé agissent sur le « je » narrateur qui lui-même agira à son tour sur le « je » narré. Dans une boucle infernale, l'un poursuivra l'autre jusqu'à totale assimilation, comme en témoignent les propos de Serge Alexandre : « *Plus tard, je marcherai à travers cette ville et elle me paraîtra aussi absente qu'aujourd'hui. Je me perdrai dans le dédale des rues, à la recherche de votre ombre. Jusqu'à me confondre avec elle.* » (L.B.D.C., p.179).

Dans *La ronde de nuit*, le désespoir détermine la structure narrative de l'œuvre et sa temporalité. Ce qui frappe dans *La ronde de nuit* c'est la violence et l'horreur des faits narrés que le narrateur n'en finit pas de contempler. Son regard lucide se substitue à la fuite, à l'abandon ou à l'échec. Le narrateur contemple un monde allant tout droit à la dérive, —à croire que dans l'excès de liberté les personnages tentent de transcender

¹⁴⁴ Georges BATAILLE, *la littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, p. 134.

leur malheur— il en résulte le récit de vie d'un être anéanti qui n'arrive pas à se défaire de sa situation, ni à prendre de décision. De plus, ce temps est comme suspendu, il tourne en boucle sur lui-même. Dans *La place de l'étoile*, par exemple, le jeu de simulacre auquel se livre le Raphael Schlemilovitch pour s'affirmer le met en péril. Mais cet être immortel, à l'identité improbable, ressuscite à chaque fois, ce qui trouble le fil de la narration et produit un récit de vie oblique lequel redéfinit la notion de la mort et la rend abject, comme l'illustre les dires de Schlemilovitch : « en 1944, [...] *je me fais abattre par un G.I. nommé Lévy qui me ressemble comme un frère. [...] J'étais mort vingt ans auparavant. [...] je disparaîtrai de l'Europe vers la fin du siècle. [...] il brandit son revolver [...] ma tête éclate.* » (L.P.D.E., pp.37-102-139-208).

Cette éternelle résurrection inscrit le tragique de l'Histoire à l'intérieur d'une fiction historique. Une représentation mentale qui paradoxalement, constitue un amer retour à la réalité engendrant avec elle un temps psychologique, que Freud appelle la régression infantile. En effet, l'enfance bannie et inaccomplie des narrateurs, n'existe que dans l'ombre de souvenirs malheureux des autres : « *Je ne cesse de rêver aux enfances provinciales. La mienne est peuplée de gouvernantes anglaises et se déroule avec monotonie [...] maman vient m'embrasser le soir dans mon lit, mais quelques fois elle ne s'en donne pas la peine.* » (L.P.D.E., p.188). Les récits de l'enfance sont la trace manifeste d'un temps disparu, qui vient combler un manque affectif au moyen d'une parole naïve qui incarne l'authenticité.

Dès lors, l'expérience d'une douloureuse crise politique et même culturelle, constitue une constante essentielle au traumatisme d'enfance du narrateur. Elle se solde par un repli sur soi du narrateur, un sentiment de désespoir, de mal d'être. Ainsi, le temps du mal prend une couleur psychologique, à l'allure d'une timide autobiographie. L'articulation d'une version du mal devient un lieu et un espace à découvrir.

(supplice) 1960 est aussi le temps d'une parole d'un présent vive (le temps de l'offrande) Ainsi, ce temps imaginé incarne l'ensemble des intentions représentatives de la vie des siens.. L'autre 1960 il persiste avec d'autres symptômes (constructeur) et non destructeur. Il définit le contexte dans lequel s'élabore les romans de Modiano pour esquisser

3.2 Le temps des confessions

Le temps des confessions permet aux trois narrateurs d'affronter de manière de manière convaincante l'angoisse existentielle face à un temps néfaste. La représentation des épreuves endurées accède à une intimité inédite, de soi où se dit et s'éprouve une souffrance morale. C'est en se remémorant les traces d'une vie à demi-effacée, qu'ils parviennent à inventer une écriture originale prenant en charge les trous d'une mémoire oubliée, et le malaise d'un moi en mal d'être. Ainsi, si les multiples métamorphoses de Raphael Schlemilovitch traduisent la difficulté à combler un vide identitaire, pour notre part, nous pensons que derrière les scénarios multiples d'une vie improbable, l'auteur se réapproprie une mémoire déficitaire¹⁴⁵ pour comprendre l'histoire de son père. Nous poursuivons notre hypothèse, en supposant cette fois que la *Ronde de nuit* reformule les facteurs historiques responsables de la faille de cette mémoire, et que *Les boulevards de ceinture* porte les marques de l'écriture de la vacuité à travers la figure insaisissable du père. La trace d'un vécu social s'exprime par le biais d'un temps immobile et omniprésent, dans lequel s'éternisent les pensées les plus intimes des narrateurs, et que = François Hartog représente comme :

« Un temps refermé sur une vie au jour le jour et un présent stagnant. A quoi il faut encore ajouter une autre dimension de notre présent : celle du futur perçu non plus comme promesse, mais comme menace —sous la forme des catastrophes, d'un temps des catastrophes, dont nous sommes nous-mêmes les instigateurs. »¹⁴⁶

Les narrateurs en quête d'un passé embarrassant tentent de rétablir l'ordre d'un temps énigmatique et incertain. Leur préoccupation majeure est de combler les failles d'une mémoire oublieuse, plutôt que de découvrir une quelconque vérité historique ou sociale. En effet, les brisures profondes qu'a laissées la Seconde Guerre mondiale resteront à jamais gravées dans la mémoire des jeunes narrateurs. Désorientés, ils prennent conscience de leur abîme et décident de témoigner de leur déséquilibre dans

¹⁴⁵ « j'avais à dire le rien [...] ce rien que j'avais à dire, à écrire, à explorer, à élaborer en phrases, en séquences, en livres, que j'avais à dire comme un rien positif, c'était ma propre judéité », in Henry RACZYMOW, *La mémoire trouée*, Paris, Éditions Pardès, N3, 1986, p.177.

¹⁴⁶François HARTOG, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, (2003), Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 17.

« un présent sans cesse consumé dans l'immédiateté ou quasiment statique et interminable, sinon éternel ». ¹⁴⁷

Ils rédigent leur testament dans un temps et un espace en boucle. Autrement dit, c'est le même profil des personnages qui défilent dans le premier triptyque, et qui participent à ce temps troublé. En fait, Modiano envisage ce temps comme la trace irréfutable des années noires de l'Occupation. L'écriture envisagée évolue lentement et de façon « essentiellement longitudinale » ¹⁴⁸ de sorte qu'elle donne parfois, l'impression d'être figée dans le temps et dans l'espace. À ce propos, l'analyse de Bruno Blanckeman de la trilogie de guerre soutient que l'écriture :

« varie ses rythmes, convulsif dans le premier roman, vertigineux dans le deuxième, spirale dans le troisième et mime ainsi un chaos destructeur, à l'image d'une étoile jaune placée en plein cœur, d'une ronde nocturne ouverte à tous les évanouissements, d'une ceinture urbaine qui enserre la ville jusqu'à l'étrangler. » ¹⁴⁹

La durée de ce temps tente coûte que coûte de restituer une crise sociale dont les rêveries et les contemplations sont envisagées comme lieu de « résurrection de la mémoire » ¹⁵⁰, lequel permet « une irruption du passé dans le présent » ¹⁵¹.

Ce travail de remémoration, à l'intérieur de la fiction, s'emploie à trouver des raisons à un temps trouble, car étant « dedans l'événement » ¹⁵², il s'emploie à remonter le temps pour l'interroger. Ainsi, d'un récit à l'autre, l'affaire Dreyfus par exemple, apparaît et réapparaît-t-elle comme une histoire-mémoire ¹⁵³, pour évoquer éternellement une injustice sociale et la bavure de la justice d'un temps cauchemardesque. Ce legs historique et culturel devient acteur à l'intérieur de la fiction, il participe et agit sur le déroulement de l'histoire. Ainsi quand Raphael Schlemilovitch déclare confiant que l'affaire Dreyfus ne recommencera pas ; une antiphrase pour signifie qu'il faut plutôt entendre le contraire.

¹⁴⁷ Ibid., p. 38.

¹⁴⁸ Ibid., p. 176.

¹⁴⁹ Bruno BLANCKEMAN, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009, p. 14.

¹⁵⁰ Ibid., p. 175.

¹⁵¹ François HARTOG, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, (2003), Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 175.

¹⁵² Ibid., p. 176.

¹⁵³ Ibid., p. 169.

4. Une parole vive

La prédominance d'un discours rapporté qui comporte des dialogues, des anecdotes, des rires, et des éclats de voix retranscrits appartient à ce que l'on pourrait appeler une parole vive. En effet, la retranscription de paroles collectées par les narrateurs auprès de leurs personnages, lors de leurs conversations, sont reproduites avec fidélité. Les bavardages et les causeries, lors des réunions et des soirées organisées par une bande de fêtards dans *La ronde de nuit*, abordent aisément des sujets sensibles, parfois douloureux, dont l'humour et l'ironie atténuent le tragique des faits relatés. La perfidie dont témoigne le passage suivant, évoque le temps de l'oppression et justifie l'anéantissement des personnages, comme celle du Khédive :

« La première adresse est écrite en lettres capitales : celle du lieutenant, le chef du réseau. [...] On voudrait que le lieutenant ait tous les vices, qu'il soit mesquin, prétentieux, faux jeton. Cela faciliterait les choses. [...]. En dernier recours, on pense aux oreilles du lieutenant. Il suffit que l'on considère ce cartilage pour évoquer une irrésistible envie de vomir. [...] On imagine les oreilles du lieutenant, là, sur le bureau, plus grandes que nature, écarlates, et sillonnées de veines. Alors on indique d'une voix précipitée l'endroit où il se trouvera cette nuit. [...] Ensuite ça va tout seul. On donne une dizaine de noms et d'adresses sans même consulter le carnet. On prend le ton du bon élève qui récite une fable de La Fontaine. » (L.R.D.N, p.19)

Poursuivons notre analyse, et toujours dans le même ouvrage, où nous constatons que les propos du Khédive résonnent en force, à l'intérieur du récit. En effet, ce personnage avide de pouvoir, aspire à être préfet de police dans le Paris occupé pour pouvoir être révééré. Son comportement excessif accentue la cruauté d'un bourreau qui défie tous les temps, et toutes les forces physiques. La répétition de ses discours contribue à inscrire sa personne et son histoire dans un temps légendaire. En effet, l'auteur lui octroie une apparition digne d'une scène culte de James Bond, où le Khédive surgit de nulle part, sourit et allume une cigarette avec un briquet d'or massif :

« —On m'appellera bientôt Monsieur le préfet de police, déclare le Khédive d'une voix sèche. [...] — on m'appellera monsieur le préfet. Il haussa la voix : « Monsieur le Préfet de police ! » il tape du poing sur la table [...] Bientôt je recevrai dans ce salon les gens les plus respectables de Paris. On m'appellera

Monsieur le Préfet ! MONSIEUR LE PREFET DE POLICE, entendez-vous ? [...] Mais j'ai soif de respectabilité, vous m'entendez ! Ses yeux étincelaient. Rageur : Je serai bientôt préfet de police ! on m'appellera MONSIEUR LE PRÉFET ! Il martèle de ses deux poings le rebord du balcon : MONSIEUR LE PRÉFET ! ...MONSIEUR LE PRÉ-FET ! [...] les autres ont disparu. Le Khédive sourit et allume sa cigarette avec son briquet d'or massif. » (L.R.D.N., pp.29-35-45-56)

Ce passage montre comment le fantôme du Khédive qui courait d'une pensée à une autre, dans la tête du narrateur de *La ronde de nuit*, prend forme dans un tas d'expédients possibles. À vrai dire, dans le ressassement de sa présence se cache comme, un rituel d'appropriation des êtres après lesquels courait le narrateur.

Dans *Les boulevards de ceinture*, Jean Muraille est responsable de la revue « *Hebdomadaire de l'actualité politique et mondaine* » (L.B.C., p. 34) dont le comité de rédaction est une « *liste de collaborateurs, au nombre d'une dizaine, tous inconnus* » (L.B.D.C., p. 34) qui s'occupent à retracer « *les événements mondains de la semaine* » (L.B.D.C., p. 36). Lorsque Jean Muraille parle, son discours vient appuyer son idéologie et déterminer son caractère et sa personnalité durant les années troubles de l'Occupation. Il explique à Serge Alexandre, comment il a regroupé autour de lui des journalistes venus de partout pour travailler avec lui, déclarant ainsi :

« — J'ai mis très peu de temps à trouver des collaborateurs... nous formons une équipe homogène. Il ya des journalistes venus de tous les bords. Lestandi, Jo-Germain, Gerbère, Georges-Anquetil... Moi non plus, je n'aime pas beaucoup la politique. Ennuyeux, la politique ! — Rire bref. — Ce qui intéresse le public, ce sont les potins et les reportages. Et les photos surtout ! Les photos ! J'ai choisi une formule...gaie ! » (L.B.D.C., p. 40)

En fait, les précisions que donne Muraille sur sa revue ont pour fonction d'introduire la conversation avec Serge Alexandre. En effet, les échanges entre les deux hommes seront annotés d'énormément de commentaires, et des éclats de rire, lesquels sont supposés rapporter une conversation spontanée : « — *Nous vivons une drôle d'époque. Je me demande comment tout cela finira. Et vous ? — En attendant, il faut*

profiter de la vie. Cette réflexion lui plut. Il éclata de rire. » (L.B.D.C., p. 41). Ces petites conversations sont si minutieusement composées qu'elles semblent retranscrites du réel.

Le recours au modèle conversationnel dans la trilogie de guerre traduit parfaitement une crise sociale dont l'écriture en fait sa priorité. Celle-ci s'applique à montrer la posture du narrateur, et même le regard de son interlocuteur, et cela avant même qu'il n'engage la conversation. Loin d'être une « sèche sténographie » les romans s'attachent, à travers des causeries, parfois même les plus banales, ou des détails en apparence insignifiants à reconstruire l'Histoire et à reconstituer des portraits, qu'Adolphe Brisson dans son analyse des « Portraits intimes » définit comme :

« Une peinture vivante [...] il ne s'agit pas seulement de rapporter des paroles entendues, mais d'évoquer celui qui parle, de donner l'impression de sa voix, de son geste, de sa physionomie, du milieu où il vous est apparu et de devenir ce qu'il n'a souvent énoncé qu'à demi, de surprendre le secret de sa pensée. »¹⁵⁴

Cette technique retrace le cadre dans lequel les personnages sont rassemblés, et ce, sur quoi ils projettent de discuter avant même qu'ils ne prennent la parole. Ce procédé est prépondérant parce qu'il s'applique à reproduire le parcours biographique et le portrait de ceux qui ont créé le désordre et changé l'ordre des choses. Les rencontres et les entretiens privés des narrateurs renouent avec l'Histoire et expliquent le déroulement des événements historiques.

L'auteur accompagne constamment, les histoires racontées. Une manière à lui, sans doute, de nous rappeler que c'est de l'histoire des siens dont il est question. Il commente les faits, les analyse, et même il les éprouve quand il compulse décortiquant des chroniques, des articles, et des bottins. Il s'agit en fait, d'un imaginaire inséparable de la mémoire familiale. Un legs parental qui le hante et le poursuit d'un ouvrage à un autre, avec auquel il finit par s'intégrer, affirmant ainsi: « *On finit par se familiariser avec la plupart d'entre eux, mais il serait difficile de mettre un nom sur chaque silhouette* », (L.B.D.C., p. 32).

¹⁵⁴ Adolphe BRISSON, *Portraits intimes*, cité par Marie-Ève Thérenty : « Paroles, parole, paroles » in Marie BLAISE, Sylvie TRIAIRET et Alain VAILLANT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. Paris, Éditions Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009. [<https://books.openedition.org/pulm/855?lang=fr>], consulté le 04 septembre 2018.

La fiction s'emploie à exposer les dires en forme orale, que les narrateurs-reporters prennent soin de noter à l'intérieur des récits, justifiant leur geste ainsi : « *J'avais noté cette remarque dans un agenda car il faut toujours profiter de l'expérience de ses aînés.* » (L.R.D.N., p. 93). Dans *La place de l'étoile*, la parole se déploie dans un parcours circulaire de l'intériorité d'une entité abstraite, en l'occurrence « la judéité » conçue comme l'entend Raphael Schlemilovitch vers un monde qui l'anéantit. Autrement dit, de ses conflits vécus et rendus présents par l'accomplissement de sa vengeance que Schlemilovitch tente de recomposer ce qui subsiste d'une mémoire effacée. Ses confessions constituent la preuve d'une et une affirmation de la trace effacée :

« J'achevai bientôt ma pièce. Tragi-comédie. Tissu d'invectives contre les goyes. J'étais persuadé qu'elle indisposerait le public parisien ; on ne me pardonnerait pas d'avoir mis en scène mes névroses et mon racisme d'une manière aussi provocante. [...] le rideau tombe. Personne n'applaudit. On me dévisage avec des yeux méfiants. On s'attendait à plus de gentillesse de la part d'un juif. » (L.P.D.E., p. 50)

La finesse avec laquelle les trois protagonistes manient les propos dans les fictions prouve qu'ils sont très informés des bruits de toutes sortes. Qu'il s'agisse de Raphael Schlemilovitch, de Serge Alexandre, ou encore de Swing Troubadour, l'un comme l'autre représente un réservoir vivant de récits de mémoire.

Notons que les trois narrateurs sont mystérieux, habiles, informés, vifs, et qu'ils cherchent en outre, à passer pour des témoins sincères, ainsi que l'atteste la citation suivante : « *Je tâchais de rassembler mes idées. Elles étaient rares et toutes extrêmement banales. Je n'ai pas le goût des idées. Trop émotif pour cela.* » (L.R.D.N., p. 93). Ils se mettent en scène, pour établir des contacts avec les autres et avoir accès à certains lieux, surtout des lieux de mémoire. Ils s'attachent à transposer les propos et les opinions des uns et des autres, parfois jusqu'à transformer la fiction en journal intime ou en confession. Ils ne cessent de ruminer sur l'infini temps qui les hante, et auquel ils arrivent pas s'intégrer, déclarant vers la fin: « *À la fin je m'allongeais sur un banc. Je n'étais pas fait pour tout ça. Je n'avais jamais rien demandé à personne. On était venu me chercher.* » (L.R.D.N., p. 95).

Ces procédés narratifs brouillent les frontières entre scripteur et écrivain. C'est à l'intérieur de cet espace associé que Modiano opère des glissements de sa propre personne et chuchote à son double, et ce, dans les instants les plus forts, des Brides de son histoire personnelle. La plupart du temps ce sont des énigmes, dont Modiano ne donne pas le mot : « Mon désarroi de me sentir aussi fragile, dans la tempête, qu'un fétu de paille, [...] Pour la première fois, on s'intéressait à mon cas. Cette mansuétude me bouleversait. » (L.R.D.N., p. 118).

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons vu comment les narrateurs interrogent les lieux, d'un autre temps, qu'ils n'ont pas forcément vécu. Le contact des protagonistes avec le Paris Occupé inspire la même peur, et la même angoisse vécues par les siens durant les années noires. En effet, les souvenirs surgissent d'eux-mêmes, ce qui les contraint souvent à abandonner leurs quêtes. Nous avons également observé comment les lieux permettent aux narrateurs de reconstituer un passé douloureux.

Conclusion de la première partie

Au terme de cette première partie, nous avons vu comment les romans modianesques se situent dans le sillage de du roman familial contemporain et du roman historique. L'invention d'un personnage-auteur qui « *cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin de mieux comprendre sa situation* »¹⁵⁵ s'inscrit dans le cadre d'une quête social et historique, destinée à donner sens à la vie de l'auteur et à son œuvre.

Nous avons constaté comment ses narrateurs-écrivains, avides d'enracinement, ont recours à l'imaginaire d'auteurs classiques et à leur vie, comme Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Gérard de Nerval, Franz Kafka, Maurice Sachs, Gide, et Brasillach pour négocier le lien qui les relie à leur société et à leur culture. Cette perspective permet aux narrateurs-auteurs de résoudre leurs conflits avec leur société, et de sceller leur rattachement à leur littérature et à leur temps.

À vrai dire, le romancier entend prouster¹⁵⁶ inconsciemment l'expérience de siens pour en faire une histoire symbolique. L'enchevêtrement du récit intime dans le récit de filiation explique comment l'auteur se réapproprie des formes existentielles, antérieure à sa vie, pour se sculpter un avatar de sa personne. Ainsi, Chaque instant évoqué s'enracine dans un présent qui fait « *éprouver les instants absents, passés et à venir* »¹⁵⁷. C'est ainsi que la madeleine de Proust se transforme chez Modiano en sujets d'histoire comme l'affaire Dreyfus, la gestapo française, ou encore l'affaire du docteur Petiot ; bref, en tout ce qui donne voix à un malaise social et fait resurgir les vieux démons du passé.

Cette stratégie censée conférer une continuité naturelle à un temps social, témoigne du désordre qui affecta la société française, durant la Deuxième Guerre mondiale. L'Histoire dans la trilogie est plurielle. Elle reconfigure le parcours historique de la société française et son relai. Elle analyse les éléments qui constituent l'histoire

¹⁵⁵ Voir Dominique VIART, « filiations littéraires », in *États du roman contemporain, Écritures contemporaines*², Paris, Éditions Lettres modernes, Minard, 1999, p. 115-139.

¹⁵⁶ « Plonger dans le doute » Voir, Pierre ASSOULINE, *Dictionnaire amoureux des Écrivains et de la littérature*, Paris, Éditions Plon, 2016, p.518.

¹⁵⁷ Sandra TRAVERS DE FAULTRIER, « Corps à corps avec la temporalité » in Clara DEBERD, Pierre MASSON et Jean-Michel WITTMAN, (dir.) *ANDRÉ GIDE ET LA RÉÉCRITURE*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 228.

d'antan. C'est que du point de vue de l'écriture, l'héritier entend recomposer ses ressources personnelles, celles d'un mythe biographique pour expliquer son rattachement à l'héritage culturel qui le précède. Nous avons constaté aussi, comment les récits envisagent une construction moderne de la société, en étant infiniment ouverte dans la durée et dans le temps, comme l'atteste la conception deleuzienne du temps :

« C'est l'Ouvert, [...] c'est la durée, le Tout c'est ce qui fait, c'est ce qui se fait, [...] c'est le fait même de la durée, c'est-à-dire, c'est le fait même de continuer d'un instant à un instant suivant, l'instant suivant n'étant pas la réplique, la répétition de l'instant précédent. »¹⁵⁸

Nous avons également, évoqué comment l'auteur dans sa quête, infinie des bruits et des indices ne cesse de recomposer un temps éprouvant pour en faire un espace intime. Paradoxalement, nous avons observé que le ressassement de cette époque prolonge le roman familial et le condamne à la fuite et la perte.

Dans la partie qui va suivre nous étudierons les formes de reconstructions de l'Histoire dans les ouvrages modianesques. Nous verrons de quelle manière l'auteur envisage-t-il la restitution d'une part de l'histoire humiliante et honteuse ? Nous expliquerons comment cette reconfiguration contribue à la reconstitution sociale des narrateurs et permet en outre, à l'auteur de se réconcilier avec sa vie antérieure, en l'occurrence, celle qu'il détermine par « ses vingt ans ».

¹⁵⁸ Gilles DELEUZE, *Deleuze et le temps*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2017, p. 47.

PARTIE II :
L'ÉCRITURE MODERNE DE
L'HISTOIRE

PARTIE II

L'écriture moderne de l'histoire

Dans cette partie, nous allons voir comment la littérature modianesque envisage la réécriture de l'Histoire dans la trilogie de guerre. Comment l'héritier crée lui-même sa propre généalogie. Dans le premier chapitre, nous essayerons de montrer comment des formes nouvelles d'écriture de filiation bravent les formes de l'écriture autobiographiques, afin de reconquérir le sujet, l'histoire, et le réel. Autrement dit, comment en interrogeant l'héritage familial et social, l'auteur, s'emploie à rétablir un continuum à l'histoire des siens. Nous intéressons à la façon dont l'auteur crée lui-même sa propre généalogie, à l'intérieur de son premier triptyque, la seule qui vaille pour lui. Il est probant de vérifier comment l'auteur entend réinvestir la paratopie familiale dans les récits du premier triptyque.

Nous tenterons de démontrer, dans le deuxième chapitre, comment le réel modianesque reconfigure ce potentiel. Nous expliquerons pourquoi il est incontestable pour les récits modianesques de mettre en scène le Paris des années noires. En effet, nous pensons que la trilogie de guerre est définie par une pluralité discursive qui délimite les origines, l'espace et le temps de l'écriture modianesque. La présence de commentaires, élucide les pensées et enrichisse notre appréciation des récits.

Dans le troisième chapitre, nous expliquerons comment une subjectivité socialement construite et perpétuellement en progrès, envisage une probable écriture de soi, en constante évolution. L'auteur tente de reconstruire une vie qu'il n'a pas vécue, mais dont il est l'héritier premier. Il participe à sa propre création engendrant des récits de soi hétérogènes : à multiples voix et facettes. Il y incarnera l'auteur, le narrateur, l'enquêteur et le lecteur ; ceux-ci disposeraient du pouvoir d'observer, d'analyser, de dialoguer, de subvertir, et de rebondir à travers l'écriture pour assimiler et accommoder leurs pensées aux récits.

CHAPITRE I

La représentation de l'être

Dans ce chapitre, nous essayerons de voir comment le dialogue entre fiction et histoire, mais aussi entre fiction et biographie, donnent accès direct à l'Histoire. Nous révélerons quels sont les procédés d'une écriture moderne de l'histoire. En ce sens, nous révélerons comment l'illusion rétrospective se retrouve au service d'une enquête psychologique. Nous montrerons par ailleurs, comment le pastiche et la parodie permettent une réflexion lucide sur l'histoire. Nous démontrerons également, comment les rêveries et les réminiscences permettent à l'écrivain, de préserver le passé des siens.

1. Une éthique de restitution

La quête d'une mémoire dénigrée et oubliée par l'Histoire, dans *La place de l'étoile*, lève le voile sur un passé à la fois, encombrant et accablant. Le récit de vie, du narrateur de *La ronde de nuit*, narre le silence sur la conspiration avec l'ennemi, et aussi le rejet et la dénigration de l'autre. Ses réminiscences rapprochent les deux narrateurs au cœur même, des années noires qu'ils vivent pleinement et éprouvent au plus profond d'eux. L'importance qu'ils accordent au passé participe à la reconstruction du portrait du père dans *Les boulevards de ceinture*. L'enquête biographique de Serge Alexandre, sur la mystérieuse vie du père, durant la période de l'Occupation, se termine à la fin par une somme d'hallucinations, de rêveries conçues à partir d'une vieille photo accrochée au mur, d'un bar. Ainsi, nous nous demandons s'il s'agit effectivement de la photo du père ? Ou d'une personne qui ressemble au père du narrateur ? Ou tout simplement une conception fictive de la personne du père ? De ce fait, quelle est la part de la fiction de celle de la réalité, lorsque Modiano confie, après la publication de son premier triptyque, et l'écriture du scénario de Lucien Lacombe : « à la base, il y avait la volonté d'élucider ma propre origine. [...] J'écris pour savoir qui je suis. »¹ À cela, il faut ajouter que les illusions des narrateurs, de la production romanesque de Modiano, sont nourries de son histoire familiale, de son enfance dure, et de ses souvenirs personnels. Pour illustrer nos

¹ Patrick Modiano, *Nouvelles littéraires*, 6-12 octobre, 1975, cité dans Denise CIMA, *Étude sur Modiano, Dora Bruder*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, p. 9.

propos rappelant que Raphael Schlemilovitch, comme Modiano, est né à « *Boulogne-Billancourt* » (L.P.D.E, p.128) et qu'il descend des Modigliani comme son célèbre cousin, un peintre juif : « *Je ressemble à mon cousin, le peintre juif Modigliani* » (L.P.D.E., p. 157) Ensuite, que certains narrateurs de ses romans se nomment Patoche ou Jean, le premier prénom de Patrick Modiano. Ainsi nous nous demandons si derrière la restitution du passé des siens ne se cache pas son propre récit de vie ? Or Modiano ne cache sa réticence sur le genre autobiographique déclarant, qu'il s'agit tout simplement : « *d'un mensonge, un truquage* ». Selon lui, la mémoire est défaillante, elle est faite de « *fragments, [de] traces, [et de] trognons* »² que l'auteur réinvestit dans sa fiction sous forme de repères spatio-temporels, ou tout simplement de biographèmes. À vrai dire, l'éthique de restitution se situe dans le fait que le romancier choisit de reconstituer la période prénatale, qu'il nomme dans *Livret de famille* « sa préhistoire » en l'occurrence celle de 1940 à 1945, pour en faire le récit de ses origines. Car conformément à l'explication qu'en fournit l'étude de Denise Cima, le récit des origines comprend :

« L'enfance et la formation de la personne, le moment où se décide une orientation ou une vocation, les épreuves affrontés, la mort (sauf dans un curriculum vitae ou dans une autobiographie), ainsi que le moment où est fait—fût-ce en plusieurs prises—le portrait physique, social et moral de la personne. »³

En effet, l'univers d'un temps coupable repris à travers la trace des disparus, les noms de lieux, met en scène des marginaux, des apatrides et des parias livrés à eux-mêmes. La considération de ces indices illustre le parcours d'un aventurier, des temps troubles, qui se faisait passer pour un homme d'affaires, et lequel a su léguer matière aux fictions de son fils. La trace du père cautionne l'existence d'une vie laquelle participe à la réécriture de l'histoire. C'est ainsi que les récits organisent leur structure sur le modèle de « l'enquête ou de l'anamnèse »⁴. En ce sens que la fiction modianesque réinvente l'histoire au moyen de l'investigation pour crédibiliser ses récits. C'est ainsi que Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture*, de bar en bar, de maison close à l'autre, poursuit la trace du père. Du moins ce qui subsiste de sa vie. Raphael Schlemilovitch,

² Denise CIMA, *Étude sur Modiano, Dora Bruder*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, p. 10.

³ Denise CIMA, *Étude sur Modiano, Dora Bruder*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, p. 49.

⁴ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 163.

dans *La place de l'étoile*, enquête sur ses origines juives, en choisissant de remonter la pente de la judéité. Swing Troubadour dans *la Ronde de nuit*, ressasse comme dans une ritournelle, les souvenirs des festivités d'un Paris nocturne, sous l'Occupation. D'une façon homologue, dans *Voyages de Noces* Jean B s'appuie sur des Brides d'informations pour retracer la vie d'Ingrid. Guy Roland, détective amnésique, dans *Rue des boutiques obscures*, enquête sur son propre passé. Ainsi, nous pouvons dire que l'éthique de restitution, propre aux récits modianesques, « s'écrit à partir du manque [celui des] parents absents, [des] figures mal assurées, [des] transmissions imparfaites. »⁵. Ainsi, l'effort de restitution que les narrateurs fournissent tout au long de leur enquête, évoque « ces pères humiliés par l'Histoire »⁶. En fait, l'acte même de reconstruction révèle l'obsession de rétablir une mémoire oubliée, ce que Dominique Viart traduit comme le fait de « rendre quelque chose à quelqu'un. »⁷. Ainsi, les récits se déclinent en : quête des origines, enquête sociale, enquête biographique, et enquête sur soi.

Cet emprunt de situations propres romans policiers, comme l'enquête, entend combler certaines zones d'ombres du passé. Ainsi, la tentative d'élucidation d'une identité à la fois, floue et énigmatique dans *La Place de l'étoile*, et dans *Les boulevards de ceinture*, ou alors, celle d'un temps trouble, dans *La ronde de nuit*, projette les narrateurs au cœur de ce temps, et à l'intérieur de l'objet de leur recherche. Parfois, ils s'y substituent aux faits relatés dans les récits, s'identifier à l'intérieur de leurs textes. En fait, l'écriture modianesque ne s'est jamais désencombrée du poids du passé. En ce sens, que le narrateur de *Dora Bruder*, 1997, comble sa recherche avec ses propres souvenirs. Aussi confus qu'à son habitude, Modiano se souvient qu'à une date similaire à celle de la fugue de Dora, 31 décembre, il avait vingt-trois ans, et qu'il venait de publier son premier roman *La place de l'étoile*. Par ailleurs, si la structure du récit de Dora se trouve être lacunaire c'est pour donner forme à l'insaisissable vérité sur la question de la shoah et de la collaboration. Ce procédé narratif (celui de l'enquête) se ramène à la collecte de traces de disparus, dans la presse de 1930, et dont Alan Morris, dans un article intitulé : « Patrick

⁵ Dominique VIART, Bruno VERCIER, op.cit., p. 94.

⁶ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p.96.

⁷ *Ibid.*, p.96.

Modiano et le fait divers », affirme qu'elles sont la composante essentielle de l'œuvre en question. Il décrit ainsi cette caractéristique commune aux romans de Modiano :

« Atmosphère policière où la détection est de rigueur et où l'horreur est partout présente (même si elle est latente) ; identités peu certaines et vies brisées net ; récurrence de marginaux, de suicidés, de victimes et de bourreaux ; visibilité de tensions et d'ambiguïtés. »⁸

L'importance accordée aux « *morceaux de vie, pétrifiés dans le temps* »⁹, n'est pas sans rappeler l'écriture de Didier Daeninckx qui met en scène des personnages tragiques d'affaires oubliées ou censurées ; cette particularité motive le recours incontournable au fait divers, considéré par Daeninckx comme « *premier monument érigé à la mémoire des victimes.* »¹⁰

Ainsi défilent sous nos yeux plusieurs personnages d'affaires ténébreuses des journaux des années 1930 et 1940, comme Eliot Salter, dans *Remise de peine*, Violette Nozière, dans *Fleurs de ruine* et *Un Pedigree*, dont l'auteur s'inspire. Par ailleurs, l'empathie qui s'empare du narrateur sur les lieux de l'enquête donne à voir la peine qu'il éprouve dans ses démarches, comme il le déclare lui-même :

« *J'éprouvais une drôle de sensation en longeant le mur de l'Hôpital Lariboisière, puis en passant au-dessus des voies ferrées, comme si j'avais pénétré dans la zone la plus obscure de Paris.* » (D.B., p.29)

Ou encore : « *J'étais pris de cette panique et de ce vertige que l'on ressent dans les mauvais rêves* ». (D.B., p.17) Cette sensation aussi inexplicable qu'opportune permet à l'auteur de glisser dans les interstices de l'histoire et d'y greffer ses propres traumatismes, qu'il résume comme le montre la citation qui va suivre, proposant ainsi une nouvelle façon d'écriture de soi : « *Il m'est arrivé une aventure semblable, vingt ans auparavant.* » (D.B., p.17)

De ce parallélisme se dégage une analogie entre l'événement narré et les épreuves endurées par l'auteur ; elle impose de se méfier des grands discours historiques

⁸ Alan MORRIS, « Patrick Modiano et le fait divers » in : *Modiano*, les cahiers de l'Herne, n°98, Paris, 2012, p. 66.

⁹ Patrick MODIANO, Paris Tendresse, cité dans Alan MORRIS, « Patrick Modiano et le fait divers » in : *Modiano*, les cahiers de l'Herne, n°98, Paris, 2012, p. 69.

¹⁰ Didier Daeninckx, *Petit éloge des faits divers*, éditions Gallimard, 2008, p. 13, in : *Ibid.*, p. 65.

et tente de reconquérir le passé par une forme originale de divertissement qui mêle énigmes à résoudre et voyage dans l'espace-temps.

Une telle forme littéraire donne la chance d'approcher de plus près une vérité enfouie, étroitement gardée par des sentinelles que l'auteur décrit comme « *ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un.* » (D.B., p.16) Elle aspire à une autonomie du genre qui brouille tous les repères par des expressions de doute, et excelle dans une pratique orale, et suspicieuse par le biais d'expressions, comme : « *on se dit que* », « *je ne savais encore rien de* », « *d'après ce qu'on m'a dit* », « *en murmurant* », « *on se demande* ». Ce doute cautionne l'existence de zones d'ombre de la mémoire que le romancier se plaît à interpréter, selon sa propre vision. Et cela en mêlant ses propres intuitions à la fiction par le biais d'expressions, toutes assimilées à un don de voyance,¹¹ comme « Je pense » « je crois que » « J'en suis sûr » « on dirait » « Je suppose » « il est probable. Ce procédé offre à l'auteur la possibilité de renouveler sans cesse sa pensée et de concilier les faits sociaux narrés avec sa propre histoire, en vue de s'y adapter. En effet, selon Émile DURKHEIM,

« Quand on est entré quelque peu en contact avec les phénomènes sociaux, on est au contraire, surpris de l'étonnante régularité avec laquelle ils se reproduisent dans les mêmes circonstances. Même les plus minutieuses et, en apparence, les plus puérides, se répètent avec la plus étonnante uniformité. »¹²

Cependant, l'amplification de clichés antisémites, que le narrateur de *La place de l'étoile* incarne, développe du début jusqu'à la fin du récit, est révélatrice de l'évolution d'une crise sociale qui a parcouru la France durant le vingtième siècle. Il s'agit en fait, d'une paratopie sociale qui révèle « *le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place* »¹³ et finit donc par quitter son groupe. Ce crime moral, perçu par l'auteur comme

¹¹ « Je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers » in Patrick MODIANO, *Dora BRUDER*, Collection Folio, Editions Gallimard, p. 52.

¹² Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Éditions Quadrige, Presses Universitaires de France, 2007, p. 94.

¹³ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2004, p. 86.

une donnée complexe qui traduit l'incorrigible méchanceté des individus à l'encontre d'un type d'homme bien déterminé, dérive de la constitution sociale d'une époque. C'est ainsi que Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, amplifie par ironie les représentations collectives grossières des comportements de certains groupes sociaux, et que nous résumons dans la citation suivante :

« *Je suis le seul juif, le bon juif du collabo.* » « *Je suis le seul juif qui ait reçu des mains d'Hitler la croix du Mérite* », « *amant d'Eva Braun, confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du III^e Reich.* » « *Nous nous cachons sous les portes cochères, Nous étions d'énormes rats d'Amérique.* », « *Je dirige le complot juif mondial à coups de partouzes et de millions. Oui, je suis une sorte de Barbe-bleue, un anthropophage qui dévore les petites Aryennes après les avoir violées. Oui, je rêve de ruiner toute la paysannerie et d'enjuiver le Cantal.* » (L.P.D.E, pp. 48-70-151)

Ces figures ancrent l'œuvre dans son contexte social et historique. L'attention portée à ce contexte convoque simultanément des faits divers, des assassinats et des dossiers de disparus, dont Modiano ne cesse de s'inspirer pour concevoir des récits évocatoires, méfiants et hésitants, comme le prouvent les aveux de Schlemilovitch : « *J'étais un vrai jeune homme, avec des colères et des passions. Aujourd'hui, une telle naïveté me fait sourire. Je croyais que l'avenir de la littérature juive reposait sur mes épaules.* », (L.P.D.E, p.39) ou des récits authentiques comme ceux que rapportent les lettres, rédigées par Jacob X, dans *La place de l'étoile*, lesquelles multiplient les choix narratifs sur un passé brumeux et renferment encore certaines vérités.

Toutefois, le roman policier historique n'a pour vocation ni d'enseigner l'histoire, ni de faire mieux comprendre le présent. Il propose au lecteur une forme originale de divertissement qui mêle énigmes à résoudre et voyage dans l'espace-temps.

Modiano n'est pas historien, ses romans n'ont pour vocation ni d'enseigner l'histoire, ni de faire mieux comprendre le passé. Il reconfigure l'histoire, d'abord, à des fins personnelles, ensuite, pour rendre hommage à ceux qui ont été humiliés par l'Histoire. En fait, cet effort de restitution, qui est perçu comme un dû, rend quelque chose

à quelqu'un¹⁴. En effet, le récit de *Dora* ou Alec Scouffi, l'écrivain assassiné dans *Rue des boutiques obscures*, libère les deux personnages, en leur attribuant la part de mystère qui leur revient. Et c'est ce qui fait d'eux des êtres uniques. Leur récit les libère de l'enfermement de la mémoire. C'est cette littérature qui rompt avec les formes anciennes pour reconquérir l'Histoire afin de la compléter, la redire et ou la renarrer, et que Dominique Viart désigne comme littérature « transitive »¹⁵ laquelle bouscule tous les genres et ouvre d'autres horizons à la fiction.

Cependant, et tout en poursuivant notre recherche, nous répondrons à comment la littérature modianesque désenfouie l'objet (l'événement historique) qu'elle s'approprie ?

2. Comment donner sens à un événement historique

L'emprunt d'événements exclusifs à l'Histoire, à l'intérieur des ouvrages, non seulement, convertit la fiction en récit factuel, mais aussi, et selon les propos de Didier Daeninckx¹⁶, permet à l'auteur d'ériger son propre monument à la mémoire des victimes, mais aussi à la mémoire de son père. Dans *Remise de peine*, lorsqu'il évoque les rencontres mystérieuses d'Annie et de la petite Hélène, il ressuscite la figure d'Eliot SALTER¹⁷, un collaborateur notoire, connu sous le pseudonyme de Roger Vincent. D'abord, il prend le soin d'avertir le lecteur sur la nature des fréquentations d'Annie et de la petite Hélène en disant : « *J'avais remarqué qu'Annie et la petite Hélène recevaient à la maison des gens aussi mystérieux et dignes d'intérêts qu'Eliot Salter, marquis de Caussade.* » (R.D.P., p.45) Puis, il substitue la figure de son père par ce mystérieux personnage. Pour ce faire, il le rattache d'abord, aux fréquentations du père, pour pouvoir en faire son substitut par la suite. Il s'occupera des deux enfants, durant l'absence de leur père, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes :

¹⁴*Ibid.*, p. 96.

¹⁵ « Elle est à la fois le produit de contraintes extérieures subies par la collectivité sociale et d'une évolution purement littéraire. » In Dominique VIART, Laurent DEMANZE, *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2012, p. 92.

¹⁶

¹⁷ « Eliot SALTER, selon L. VERGER et E. HERVIER les profits illicites du marquis venaient de son commerce avec les Allemands pendant l'Occupation. Il avait même appartenu à la légion des combattants, au Service d'ordre légionnaire, et à la Milice. Arrêté le 22 août 1944, pour intelligence avec l'ennemi, il fut relâché quelques jours plus tard. » Cité dans Alan MORRIS, « Patrick Modiano et le fait divers » in : *Modiano, Les cahiers de l'Herne*, n°98, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 65.

« Je me souviens de la première fois que nous avons vu la voiture américaine de Roger Vincent garée devant la maison. [...] nous avait autant surpris mon frère et moi, [...] nous avons eu la même idée, à cet instant-là, comme nous le confier plus tard : cette voiture était celle du marquis de Caussade, de retour au village après toutes ses aventures, et auquel mon père avait demandé de nous rendre visite. » (R.D.P., p.47)

En fait, en choisissant de substituer son père par cette personne se cache le fait de vouloir sociabiliser le côté tragique de sa vie ainsi que celle de son père. En effet, comme nous l'avons déjà dit, Albert Modiano est mort dans des circonstances illicites, et de surcroît son fils ne sait même pas, où est-ce qu'il a été enterré. Ainsi la disparition tragique de Salter est identique à celle de Albert Modiano.

Par ailleurs, le caractère aventurier, entre d'Eliot Salter et son père est supposé être la marque générique de la littérature modianesque. En effet, l'auteur n'hésite pas à « recycler » tous les faits qui se rapprochent, de près ou de loin, aux fréquentations de sa mère et de son père, pour comprendre l'univers complexe dans lequel ils ont évolué. Pour ce faire, le narrateur a recours à des effets qui justifient le caractère constitutif des personnages grâce à des verbes de sentiments et de pensées attribués au Je-narrateur, lesquels feignent la conscience du personnage, face à certains détails de la vie, comme il nous le confie :

« Ce sourire reste, dans ma mémoire, la principale caractéristique de Roger Vincent : il flottait toujours sur ses lèvres. Roger Vincent baignait dans ce sourire qui n'était pas jovial mais distant, rêveur, et l'enveloppait comme d'une brume très légère. Il y avait quelque chose de feutré dans ce sourire, dans sa voix et son allure. Roger Vincent ne faisait jamais de bruit. Vous ne l'entendiez pas venir, et quand vous vous tourniez, il était derrière vous. » (R.D.P, p.49)

Cette représentation nostalgique, censée immortaliser la figure de Roger Vincent, exprime un autre regard qui se dérobe à la perception, celui en l'occurrence de la victime. C'est ainsi que la fiction se lit comme une réflexion poétique sur les interstices de la mémoire. Cependant l'univers modianesque est contradictoire. L'assemblage de forces antagonistes ne cesse de nous séduire. En effet, l'une des images les plus terrifiantes que Modiano tente d'explorer et celle de bourreau. Dans *La place de l'étoile*,

la paratopie de l'identité de Raphael Schlemilovitch « offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité. »¹⁸ L'auteur se saisit de la figure du juif démoniaque, le juif vengeur, le juif de l'antisémitisme que la politique a relayé à travers un langage radical. Il nous explore une version cannibale d'un juif suceur de sang, affameur de peuples, et ce, à travers une citation qui narre tout le déterminisme social qui a nourri l'Europe du XX -ème siècle :

« Imaginez Schlemilovitch ! Je viens de tuer la marquise, de boire son sang comme tout vampire qui se respecte. [...] Maintenant je déploie mes ailes de vautour. Je grimace. Je me contorsionne. [...] Regardez mes mains, Schlemilovitch ! Mes ongles de rapaces ! [...] Je jette un regard venimeux [...] je vais déchirer le tapis de la savonnerie avec mes griffes ! Lacérer les tableaux de maître ! [...] Quand j'aurai satisfait ma rage, je vendrai cette demeure ancestrale ! » (L.P.D.E., p.139)

Cette représentation fantastique est présumée décrire l'effet psychique provoqué dans l'esprit du récepteur du message, car formulée au même titre qu'une demande : « imaginez », elle appelle à une coopération pour perpétuer sa forme authentique. À ce propos, Le Goff affirme « qu'une histoire sans l'imaginaire est une histoire mutilée, désincarnée. »¹⁹ Par ailleurs, Paul Veyne, dans son ouvrage *Comment on écrit l'histoire*, souligne que « par essence, l'histoire est connaissance par documents »²⁰ car celle-ci se base essentiellement sur des documents ou des témoignages, négligés auparavant, qu'elle essaye de trier, simplifier et organiser pour une éventuelle reconfiguration. Il ajoute, un peu plus loin, que « l'illusion de la reconstitution intégrale que nous ressentons face à un texte, vient de ce que les documents nous fournissent. »²¹ C'est ainsi que les narrateurs du premier triptyque demandent des éclaircissements sur nombre de questions obscures, relatives à l'Histoire. Entre jonction et disjonction la trilogie se présente comme une perpétuelle reconquête de toutes les dimensions constitutives de l'identité française.

De ce fait, la figure du juif ne cesse de réapparaître dans *La place de l'étoile*, cultivant le mythe de la haine, et empruntant un style de réécriture du retour pour espérer

¹⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène dénonciation*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2004, p.86.

¹⁹ Jacques LEGOFF, *L'imaginaire médiéval*, essais, Paris, Éditions Gallimard, 198, chap. VII.

²⁰ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, France, 1978, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

répondre à la question qu'est-ce qu'un juif ? Cependant, le recours à une forme de fiction verbale, ou à des bavardages, laisse toujours pressentir le manque, et l'incertain, flottant sur l'événement narré. La fiction nous offre un hypothétique contenu hérité, où se cacherait une déchirure personnelle. L'écriture est au service d'un cri d'injustice furieux et parfois même, colérique. Si l'éréthisme de Raphael Schlemilovitch, ou de Swing Troubadour, et même de Serge Alexandre, exprime une intériorité déchirée, il les libère d'un certain nombre de hantises. Cependant, et contradictoirement, ils se voient contraint de restituer cette histoire héritée et son espace pour redéfinir leur identité et déterminer leur appartenance sociale et culturelle.

Cependant, l'enchevêtrement de l'espace de l'Occupation dans le nouvel État d'Israël redéfinit la notion de judéité historique. En s'insérant dans l'histoire des siens et dans leur structure sociale, Raphael Schlemilovitch, le déraciné, entend s'intégrer à une expérience spatiale. À vrai dire, les trois narrateurs de la trilogie de guerre, s'organisent en deux voix rivales. Deux voix qui gèrent le Moi. Raphael Schlemilovitch renonce à sa judéité, il l'abdique même, et accepte sans limites, de se fondre dans l'Histoire. Ainsi par un jeu de superposition identitaire, mais aussi, temporelle et mémorielle, il feint d'avoir vécu l'Histoire. Son projet échoue face au nouvel État d'Israël qui ne veut pas de lui, pour les raisons suivantes :

« Et vous comptiez 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 ! » (L.P.D.E., p. 184)

Cette reconfiguration redéfinit la notion de judéité et la situe dans un autre temps, en dehors de celui de la Deuxième Guerre mondiale. En effet, la description laisserait entendre un autre état d'esprit, que celui qui est déjà connu. L'attitude passive de Raphael signifie qu'il ne connaît pas ce monde nouveau. Cette attitude témoigne de la déchirure irrémissible d'après-guerre. Pour résumer, nous dirons que Raphael appartient à deux mondes : celui qui l'émancipe et dans lequel il se retrouve et celui qui l'anéantit.

Les trois romans du premier triptyque, tentent de réécrire l'Histoire, de la revisiter, de la retrouver, mais elle reste insaisissable. En effet, les trois narrateurs

s'enracinent dans un espace métaphorique, en l'occurrence celui de l'Étoile de David. Ils en feront un ghetto symbolique où l'on y découvre la collaboration et l'antisémitisme. La fiction expérimente « *un passé qui ne passe pas* »²² et qui devient achronique. Il échauffe notre imagination et nous emporte dans un univers tragique lequel fonctionne comme un miroir social. Les narrateurs s'approprient l'espace et le temps comme des supports à des processus d'auto-identification. C'est-à-dire, que c'est en s'identifiant comme membre de la bande, de la rue Lauriston, et tout en acceptant d'être l'un des leurs, que se cristallise enfin, leur appartenance à la collectivité. Nous supposons que derrière ce processus de "naturalisation" se cache une perspective compensatoire de la part de l'auteur. Car ce moyen permet aux trois narrateurs de récupérer la trace des siens et de combler les vides de leur existence. En fait, « *l'Histoire n'est qu'une histoire, et toutes les histoires sont l'Histoire* »²³ écrites pour bousculer l'Être dans son présent.

La réélaboration romanesque, qui n'est en fait que « *diegesis* »²⁴ retranscrit les émotions violentes, vécues et ressenties, de l'extrême malheur pour restituer un passé tumultueux. Les échos aux horreurs historiques y sont greffés d'une façon métaphorique, comme en témoigne le passage suivant : « *un panier à salade, semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16 .17 juillet 1942, était arrêté au coin d'une rue.* »²⁵.

Contrairement au roman, dont les événements sont fictifs, l'histoire de *La place de l'étoile* explore les zones d'ombre de l'Histoire et les transforme en histoire personnelle. Emmanuel Berl résume la surreprésentation de Raphael ainsi : « *Souteneur juif, tenant du judéo-capitalisme, parasite cosmopolite. Mais encore ce qu'on lui interdit d'être : hobereau français, rédacteur à Je suis partout, milicien, gestapiste, maurrassien, Waffen-SS. Et pour finir kibboutzim.* »²⁶ Sur ces reproductions rêvées mais à la fois authentiques et originales, Robert Poulet, nous confie que c'est du « *Céline sans hoquet*²⁷ », autrement dit, « *de la littérature du vomissement [...] Un homme qui répand*

²² Eric CONAN, Henry ROUSSEAU, *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris, Éditions Fayard, 1994.

²³ Alain FLEISCHER, *La Hache et le Violon*, Paris, éditions SEUIL, 2004, p. 288.

²⁴ Gérard GENETTE, *frontière du récit*, dans *figures II*, éditions SEUIL, p. 50

²⁵ Patrick MODIANO, *La place de l'étoile*, Collection Folio, Éditions Gallimard, Paris, 2010, p. 172-173.

²⁶ Emmanuel BERL, « Un jeune homme doué » In : *Modiano*, Les cahiers de l'Herne, Éditions l'Herne, Paris, 2012 p. 28.

²⁷ Robert POULET, « La voix du marécage » In : *Modiano*, Les cahiers de l'Herne, Éditions l'Herne, Paris, 2012, p. 30.

sur nous le contenu de son esprit »²⁸. La ressemblance avec le style de Céline légitime la langue utilisée par l'auteur. En fait, Le narrateur avoue avoir emprunté « les stylos de Céline, et de Proust, mais aussi les pinceaux de Modigliani et de Soutine et les grimaces de Groucho Marx et de Chaplin, dans La place de l'étoile. Par ce rattachement aux auteurs et artistes juifs, comme lui, le romancier entend s'enraciner dans la culture et la littérature des siens.

C'est avec un franc- parlé, que Raphael Schlemilovitch exhibe ses colères, à travers une avalanche de souffrances et d'images qui émanent d'une réalité, dépassant tout entendement. Il avoue une existence pénible qui montre avec beaucoup de pertinence, ce qui relève du sacrificiel. Mais malheureusement, les mots ne lui sont d'aucun secours. Il abandonne cette vie tumultueuse, éprouvé, seul sur son ring en bredouillant : « *Je suis bien fatigué, lui dis-je bien fatigué...* » (L.P.D., p.211)

Schlemilovitch est prisonnier d'un temps englué dans des formules d'oubli qui proclame la structure de la société à venir, récapitulée ainsi : « *Vous n'êtes pas juif, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout. [...] Nous vivons actuellement dans un monde pacifié.* » (L.P.D.E., p.209) pour continuer à vivre.

Ce premier roman à la fois, choquant et attirant, scandaleux et estimable, nous le considérons comme une fiction compensatrice et consolante. Car plus que jamais, elle interprète avec pertinence des angoisses, des peurs, des peines et des souffrances, à travers la vigoureuse reconquête des origines, dont Raphael relance encore une fois, à la fin du roman : « *Je n'accepte pour médecin traitant que le docteur Bardamu. Bardamu Louis-Ferdinand... Juif comme moi... Bardamu* » (L.P.D.E., p.210). Ce retour incessant témoigne de l'irréparable déchirure identitaire et de la structure lacunaire du récit.

Cependant, pour comprendre ce passé, le narrateur appréhende des événements au moyen de photos, de personnalités historiques, responsables de crimes abominables comme source incontestable, qui nourrit et authentifie ses écrits. Ainsi, lorsqu'il évoque dans *La place de l'étoile*, la photo de Schirach²⁹ parue dans un journal, lors d'une

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Schirach responsable de la circonscription de Vienne et présumé responsable de la déportation de Cinquante mille juifs. Voir Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2009, p. 35.

conférence de presse, à l'hôtel Hilton de Berlin, il entend décrire avec un épisode historique, et non faire le portrait du personnage. Car à cette image inerte, l'auteur rajoute une information brève et historique, comme une retouche, qui justifie clairement l'usage d'un tel détail dans la narration : « *Jadis gauleiter de Vienne. Cinquante mille juif* » (L.P.D.E., p.144). Cet « agencement narratif » cumule à la manière d'une anecdote toute la vie d'un homme. Ainsi, l'usage accordé à un tel outil biographique, saturé d'informations, est doté d'une puissance mémorielle qui récupère la trace vivante d'un vécu dissout dans le temps, par la force des choses. Ce support matériel réactualise la trace perdue d'un crime social qui a offensé les sentiments collectifs et l'inscrit à vie dans les consciences, comme l'atteste la citation relevée chez Bourdieu :

« dans une société donnée, les actes réputés criminels puissent cesser d'être commis, il faudrait donc que les sentiments qu'ils blessent se retrouvaient dans toutes les consciences individuelles sans exception et avec le degré de force nécessaire pour contenir les sentiments contraires. »³⁰

Aussi rappelons que par de tel usage, la narration se trouve constamment brisée et fragmentée. Car le fait de recomposer la vie des autres, la fiction a continuellement, recours à un héritage culturel et historique afin de s'acquitter du poids du passé. Les narrateurs de la trilogie utilisent ce qu'ils arrivent à reconstituer pour reconstruire leur propre existence. Car en s'insérant dans l'histoire des siens et dans la structure de l'Autre, l'auteur envisage de reconstruire son identité et déterminer son appartenance sociale. Or les réminiscences du passé anéantissent les narrateurs et la structure de leur récit demeurent lacunaire. En ce sens que « *leurs récits demeurent évocatoires, mais jamais tout à fait avérés* »³¹.

Cet héritage historique demeuré « sans testament »³² représente le background dont dépend fondamentalement toute la production romanesque de Modiano. En effet, tout comme la réminiscence, la métaphore constitue l'une des voies privilégiées pour narrer la période de l'Occupation. « *Cette déformation artistique et féconde* »³³ nous

³⁰ Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologiques*, Éditions Quadrige, Presses Universitaires de France, 2007, p. 67.

³¹ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 95.

³² Dominique VIART, Bruno VERCIER, *op.cit.*, p. 101.

³³ Gerard GENETTE, *Palimpsestes de la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 126.

présente les événements dans l'ordre de nos perceptions, et non comme ils apparaissent. En effet, la citation qui va suivre, explique comment l'individu modianesque est représenté comme « *apparaissant et non comme produit de la volonté* »³⁴ :

« 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. [...] vous vous plantez devant les glaces déformantes et votre visage décharné, votre poitrine squelettique vous terrifient. [...] Vous vous fracassez la colonne vertébrale. [...] les archers forment une ronde et vous transpercent l'épine dorsale au moyen de petites fléchettes empoisonnées. » (L.P.D.E., pp.155-156)

L'allusion discrète au crime qu'avaient subi des milliers d'innocents, dans *La place de l'étoile*, et même dans la *Ronde de nuit*, révèle l'intention des récits modianesque à inscrire certains événements marquants, dans la trame événementielle du récit. Cette sélection s'attache à expliquer "naturellement" la dialectique qui réside entre le traumatisme collectif et le traumatisme individuel. En effet, l'incorporation d'épreuves tragiques au cours d'une existence, instaure un avant et un après l'événement, il n'y a pas de continuité, ni de linéarité dans la narration, il n'y a que le fait narré réitéré et ses conséquences sur la trajectoire d'une vie.

Aussi, pour parvenir à donner un sens à ce drame historique, le roman restitue toutes ces terreurs sous forme de données en masse : « *Six millions !* » (L.P.D.E., p.157) avec comme instruction, qui rappelle le silence : « *Nous sommes heureux à Theresienstadt...* » (L.P.D.E., p.157). Ces résumés fictifs simulés dans la fiction, Genette les appellent « des forgeries »³⁵, Ils ont pour fonction d'« *accréditer l'existence d'un texte inexistant* »³⁶. De plus en plus, de détails obsédants, apparaissent et réapparaissent dans le premier ouvrage, tout au long de l'histoire, de la part d'un homme en pleine convalescence et qui pleure non seulement, les siens mais aussi, tous ceux dont le destin a été tragique. Il compose un « *Requiem judéo-nazi* » (L.P.D.E., p.158) pour accompagner les morts à leur dernière demeure, et termine sa marche funèbre par « *le*

³⁴ Ibid., p.125.

³⁵ Ils fonctionnent comme un résumé descriptif mêlé de commentaires ou destiné à introduire ou à soutenir un commentaire », Voir Gerard GENETTE, *Palimpsestes de la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 295.

³⁶ Gerard GENETTE, *Palimpsestes de la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 295.

Crépuscule des dieux de Wagner » (L.P.D.E., p.158). Cette écriture dite du « scrupule »³⁷ est une forme de « parodie moderne » qui rappelle à la fois « *le destin tragique du peuple allemand* », et « *la litanie pour les morts d'Auschwitz.* » (L.P.D.E., p.158)

L'auteur revisite l'histoire et choisit de reconsidérer certains faits tragiques, jusque-là, négligés ou oubliés par l'Histoire, à l'intérieur d'un grand drame qui a touché toute l'humanité. Sa fiction s'articule autour des colères, et des malheurs d'un jeune homme, en pleine convalescence, qui questionne un temps auquel il n'appartient plus. Son médecin, le docteur Sigmund Freud, essaye de le raisonner en lui expliquant qu'il hallucine sur un temps qu'il n'a pas vécu, déclarant ainsi : « *Comment se fait -il que vous vous rappeliez tout cela, vous n'étiez pas né, allons soyez raisonnable, je vous en supplie, je vous en conjure, je vous...* » (L.P.D.E., p.209). L'extension de l'univers halluciné, de Raphael Schlemilovitch, hors de son temps, fait de son narrateur un être qui vit dans « *l'entre-deux : de la biographie [des autres] et de [son] autobiographie* »³⁸. En effet, son récit de filiation prend en charge l'individu « juif » dans sa particularité et ses attaches dans le temps. Raphael s'identifie à l'image du juif, à sa condition, et se condamne à un perpétuel jeu exténuant, titubant de l'errance à la solitude pour en finir ainsi : « *Je suis bien fatigué, lui dis-je, bien fatigué...* » (L.P.D.E., p.211)

Cette fiction qui apparaît comme une simple description de ce qui a été, durant la deuxième guerre mondiale, demeure néanmoins, fondamentalement une histoire organisée autour de certains délits, commis par des individus aux comportements illicites, égrenés par Swing Troubadour ainsi : « *Délation, passages à tabac, vols, assassinats, trafics de tous espèces — choses qui sont, à l'heure où j'écris ses lignes, monnaie courante.* » (L.R.D.N., p. 67) Ces indices accentuent le sens de l'histoire narrée. Par ailleurs, la coprésence de plusieurs textes minimaux représente, ce que Genette désigne comme une « parodie ludique ». Ceux-ci sont considérés comme des variantes du texte original, et s'adressent à l'universel. À vrai dire, nous pensons plutôt, qu'ils désignent les lectures antérieures de l'auteur et son travail d'enquête. Ce qui lui ont permis de

³⁷ Il ne s'agit pas de parler « à la place de », ni de se proclamer « porte-parole » de génération demeures silencieuses. Voir Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 98.

³⁸ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 98.

produire son œuvre, ainsi qu'en témoigne le titre du livre de chevet, de Swing Troubadour, dans la *Ronde de nuit*, intitulé : *L'Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus*. La référence à l'ouvrage fait d'abord, allusion à un long travail de recherche, de la part du narrateur, ainsi que le montre la citation :

« Il prend le livre [...] Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus. Il le feuillette et tout ce qu'il trouve intercalé dans les pages – lettres, télégrammes, cartes de visite, fleurs desséchées— [...] Le Khédivé semble porter un intérêt très vif à cette investigation. » (L.R.D.N., p.15)

Ensuite, le narrateur s'en sert une deuxième fois, de ce titre, pour se justifier, résumant sa mission ainsi : « *relisant cette nuit L'Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus, il m'a semblé qu'après tout, le double jeu et – pourquoi pas ? – la trahison convenaient à mon caractère espiègle.* » (L.R.D.N., p.41). Il y revient une dernière fois, citant ce titre, mais cette fois-ci, pour expliquer comment ses lectures antérieures lui ont permis de créer une figure d'agent double, déclarant ainsi : « *Héros ou mouchard ? Ni l'un ni l'autre. Quelques livres : Anthologie des traîtres, d'Alcibiade au capitaine Dreyfus, Joanovici tel qu'il fut, Les mystères du Chevalier d'Éon, Frégoli, L'homme de nulle part, m'éclairèrent sur mon compte.* » (L.R.D., p.109).

Mais pour poursuivre le fil de notre recherche, nous pensons que Modiano invente une figure paratopique (celle du traître, de l'enfant abandonné, du juif errant, ...) qui lui permet de produire toute son œuvre, et que, c'est cette œuvre qui va lui permettre de justifier sa figure paratopique qu'il a rendu possible. C'est ainsi, que Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, veut vivre intégrer une France antisémite, en s'imposant comme un juif. Celui-ci sera transféré en Israël car il est jugé comme un être nuisible à la société. Mais comme, il se définit comme un survivant d'un autre temps, et donc il ne sentira pas chez lui, il finit par regagner le Paris qui lui veut du mal. Cette marginalité qui se trouve tolérée par Raphael définit son attachement à sa société. Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit*, dans son rôle d'agent double, veut être au service de la France, mais dans son jeu double, il est antagoniste à la France. Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture*, se décline comme l'enfant abandonné, rejeté qui poursuit les traces de son père. Ces trois figures de la paratopie Dominique Maingueneau les résume ainsi : « *celui qui n'est pas à sa place là où il est, celui qui va de place en place sans*

vouloir se fixer, celui qui ne trouve pas sa place »³⁹. Et dans les trois cas, il explique que le narrateur finit soit par être écarté de son groupe, « une paratopie d'identité », soit par être rejeté de son lieu, « paratopie spatial » soit par se sentir comme survivant d'une ère révolue, un revenant « paratopie temporel ». En réalité, ce potentiel paratopique provient de la personne de l'auteur. En effet, c'est Modiano qui parle fait d'être le fils d'un juif, se sent rejeté par la société. Et c'est lui, en personne, qui se définit comme le produit du fumier de l'Occupation, donc comme un enfant indésirable. C'est ainsi, qu'il se retrouve héritier d'un héritage qu'il n'a pas voulu. Or c'est ce capital généalogique qui va lui permettre de réintégrer la société, et d'intégrer la littérature, en accommodant sa vie à la vie des autres, pour pouvoir faire partie d'eux.

Cette filiation légitime sa propre histoire et son obsession à vouloir, à tout prix, faire partie du Paris oublié. En effet, le Paris occupé se trouve être sa propre énonciation. L'écho de ce temps vient de loin. Il remonte aux origines mythiques de la judéité « *c'était le temps où je dissipais mon héritage [...] Au temps de mon enfance juive, à Paris, Quai Conti [...] C'était, ce Fougeire-Jusquiamès, [...] que j'avais peine à me représenter.* » (L.P.D.E., pp.13-126-127) et même bibliques : « *Puisse ce petit exercice vous ramenez dans le droit chemin ! Je sais bien que vous êtes une brebis égarée qui ne demande qu'à retrouver son troupeau.* » (L.P.D.E., p.106) pour traduire le mal du monde. Cette épreuve est ressentie comme une douleur qui s'éprouve au fond de sa chair, et que l'incapacité de raconter la transforme en une somme d'affects, éprouvés tout le long du récit, par l'auteur-narrateur, à l'égard de l'inénarrable, comme il nous le dit : « *Si je confiais ma peine à l'un de mes semblables, il me quitterait aussitôt. Je le comprends.* » (L.R.D.N., p. 142)

Mais l'intrigue, en elle-même, consiste dans le fait que le héros tente de reconquérir une identité qui n'est pas la sienne, ainsi qu'il le confie : « *De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais.* » (L.R.D.N., p. 153)

Cette citation fonctionne comme une maxime de vie. Elle engage une responsabilité morale, de la part du narrateur qui revêt les récits modianesques d'une teinte mélancolique et triste, comme l'expriment les expressions suivantes : « *les larmes m'ont rongé de l'intérieur, comme un acide, ce qui explique mon vieillissement*

³⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Éditions Armand COLIN, 2004, p. 86.

instantané. » (L.R.D.N., p.139) et qui transcrivent un chagrin anéantissant comme l'attestent les propos suivants : « *J'ai éprouvé de gros chagrin. Si vivaces qu'ils m'en ont fait perdre le sommeil.* »⁴⁰ » (L.R.D.N., p.139). Le pathos évoque le poids d'un héritage dont la fiction n'arrive toujours pas à se désencombrer.

Modiano réinvente sa propre littérature sur tout ce qui a été maudit ou banni par la société. Il déplore la mort des anciens auteurs. Il écrit pour s'élever en montrant sa supériorité par le fait d'être un imitateur des auteurs classiques. Ce descendant d'un juif, autrefois méprisé et abandonné devient aphoriste et subvertit sa souffrance ainsi :

« J'aurais pu me souvenir de Jésus-Christ mais je pensais à Judas Iscariote. On l'avait méconnu. Il fallait beaucoup d'humilité et de courage pour prendre à son compte toute l'ignominie des hommes. En mourir. Seul. Comme un grand. Judas, mon frère aîné. Nous étions, l'un et l'autre d'un naturel méfiant. Nous n'espérions rien de nos semblables, ni de nous-mêmes, ni d'un sauveur éventuel. » (L.R.D.N., p.96)

Ce clin d'œil au mythe de " l'éternelle expiation " ⁴¹ assumé par le narrateur, révèle combien l'essentiel est ancré au fond de l'Être, et comme sa dimension est indicible il se retrouve confiné dans un silence. Ainsi, et pour faire parler cette part intériorisée, l'imaginaire modianesque reconstitue des répliques identiques aux textes bibliques, presque authentiques, dont la fonction est de montrer « *l'homme agissant et souffrant* »⁴².

Cet agir et souffrir représente la preuve tangible de l'ancrage du personnage en tant que personne réelle, dans un espace, pour exprimer le supplice d'un vécu, comme l'affirme le narrateur, dans *La ronde de nuit* : « *Paris s'enfonçait dans le black-out. Lorsque j'évoque ce temps-là, j'ai l'impression que je m'adresse à des sourds ou que ma voix n'est pas assez forte. JE CREVAIS DE PEUR.* » (L.R.D.N., pp. 109-110). C'est ce que Ricœur désigne par : « *médiation entre soi et le monde* »⁴³, un discours où l'auteur

⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴¹ La damnation éternelle : le châtement poursuit les fautifs jusqu'à la mort, in : Christophe CARLIER, Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, Collections Ellipses, Paris, 2014, p. 68.

⁴² Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Collections Points, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 172.

⁴³ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Collections Points, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 178.

s'engendre lui-même, pour justifier la figure énonciatrice qui l'a rendue possible, comme il le déclare : « *Je n'invente rien. Toutes les personnes dont je parle ont existé. Je pousse même la rigueur jusqu'à les désigner sous leurs véritables noms.* » (L.R.D.N., p. 131) Une telle citation nous permet de penser à la fusion entre l'identité narrative et celle du personnage et de ramener le récit à une seule entité parlante.

Ainsi, *La place de l'étoile* tout comme *La ronde de nuit* mettent en scène un narrateur omniscient, garant d'un savoir apparemment, objectif sur le passé et qu'il cherche absolument à partager, ainsi qu'en témoigne la citation suivante : « *Nous devons témoigner [...] c'est un devoir. Je ne peux pas me taire.* » (L.R.D.N., p.115). La représentation des événements est minutieuse, documentée, si bien qu'elle recrée par l'art romanesque une situation historique à laquelle le lecteur peut accorder crédit. La documentation historique, la précision dans la composition narrative permettent de préciser les rapports de tout ordre des personnages entre eux. Ce qui est captivant, c'est l'écriture policière. Elle s'intéresse aux crimes auxquels les narrateurs ont été mêlés, en côtoyant des malfrats, comme le soutiennent les propos de Swing Troubadour :

« Notre agence était — sinon approuvée — du moins tolérée par la préfecture de police : nous lui fournissions les renseignements qu'elle nous demandait. Nous exercions d'autre part un racket sur les personnages énumérés plus haut. Ils croyaient ainsi s'assurer notre silence et notre protection. » (L.R.D.N., pp.89-90)

C'est que les narrateurs modianesques veulent assurer eux-mêmes l'écriture de leurs romans. Pour ce faire, ils acceptant d'endosser le rôle de « homo scriptor »⁴⁴. Dès lors, le fait de vouloir être de jeunes auteurs, les trois narrateurs, nous dévoilent les mobiles profonds de leurs projets, espérant raccommoder l'harmonie rompue dans leur existence. Ils s'engendrent eux-mêmes, dans leur propre littérature, et deviennent ainsi, les fondateurs de leur propre vie, la seule qui veille pour eux, ainsi que le formule la citation qui va suivre :

« Il faudra que je m'explique là-dessus. En aurais-je la force ? Boulevard Pereire. Qui sait ? Un maniaque s'intéressera peut-être, dans quelques années, à cette

⁴⁴ « C'est-à-dire le narrateur à l'instant même où il écrit « le roman qu'on est en train de lire » Voir Micheline TISON-BRAUN, « Le Moi décapité », Cité dans Paul GELLINGS *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade*. Paris, Éditions Lettres modernes MINARD, 2000, p. 116.

histoire. Il se penchera sur « la période trouble » que nous avons vécue, consultera de vieux journaux. Il aura beaucoup de mal à définir ma personnalité. Quel était mon rôle, square Cimarosa, au sein de l'une des bandes les plus redoutables de la gestapo française ? Et rue Boisrobert parmi les patriotes du R.C.O. ? Je l'ignore moi-même. » (L.R.D.N., p.149)

Cependant, la fusion entre sa généalogie, et la figure de « jeune auteur » que l'auteur crée de lui-même, dans les trois premiers romans, condamne cette figure- double à la damnation. Le retour fatalement à l'errance est une nécessité absolue pour les personnages modianesques. En effet, Si Raphael Schlemilovitch, le juif persécuteur, se reconnaît un penchant suicidaire, et de ce fait, il se fait mourir trois fois, à l'intérieur de son récit, ainsi que le résume cette citation : « *Je me fais abattre par un G.I. nommé Lévy qui me ressemble comme un frère. [...] j'étais mort vingt ans auparavant, [...] Il brandit son revolver et hurle : – Tu ris ? TU RIS ? Attrape donc, petit juif, attrape !* » (L.P.D.E., pp. 37- 102-208), il doit néanmoins, à chaque fois, survivre. Or, c'est dans sa réminiscence que se trouve le principe même, de sa damnation. Car non seulement, il survit aux horreurs qu'il endurées, mais blessé, il doit, absolument se venger. De façon presque homologue, la métaphore à la période de l'Occupation, dans *La ronde de nuit*, va être une série d'introspections et de prospections de la personne de Swing Troubadour et de sa société, symbolisant ainsi, le contraste entre ce qu'elle est réellement et ce qu'elle est devenue. Cependant, ces représentations se feront en fonction de, ce qui a été vécu et ressenti par le narrateur, et que celles-ci le condamnent à la perte et à l'errance, ainsi qu'il l'avoue lui-même : « *après des rondes et des rondes, mille et mille allées et venues je finirai par me perdre dans les ténèbres. Sans rien comprendre.* » (L.R.D.N., p. 112) Par ce retour aux ténèbres —métaphore au temps de l'Occupation— Swing Troubadour entend ressasser les questions insolubles, celles relatives à son identité et à son existence, qu'il résume ainsi : « *Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout. Cette situation m'empêchait de dormir.* » (R.D.N., p. 138). Et découvre que son mal d'être ne vient pas de l'extérieur, mais qu'il fait partie de lui-même. En fait, l'indétermination psychologique du personnage laisserait voir « *une crise de la clôture du récit.* »⁴⁵. Si bien que ni l'histoire ni le roman n'ont véritablement de fin : « *je continue d'avancer dans un demi-sommeil.* ». Ce redéploiement narratif est au service

⁴⁵Ibid., p. 177.

« des traits distinctifs durables, voire permanents, à quoi on reconnaît la France en tant que personnage. »⁴⁶ En somme, le manque, le malaise et le nihilisme sont implantés par l'Occupation.

Si Balzac fut le premier à concurrencer l'état civil, en reprochant aux historiens, dans son avant-propos de la « *Comédie humaine* », d'avoir négligé l'histoire des mœurs, la littérature contemporaine et post-contemporaine défie l'archive en offrant une réflexion sur la perception et la construction de l'histoire. L'enquête, l'investigation et le témoignage sont les formes majeures du roman contemporain.

L'art romanesque use de matériaux historiques afin de mettre au jour des secrets longtemps enfouis, interpréter des mystères et ce faisant combler des existences traumatisées. À cet effet, le romancier se transforme en une personne qui « *Approfondit le mystère de la condition humaine, qui tient la vie pour plus compliquée et plus profonde qu'on ne croit, et laisse son lecteur dans l'incapacité de conclure, face à une énigme persistante.* »⁴⁷ Cette pratique est très manifeste dans les ouvrages de Modiano, et de ce fait, nous supposons qu'il cherche au plus juste, la manière de restituer des existences, pour pouvoir sans aucun doute, ausculter à travers eux, le destin sinistre des siens, tel qu'il le déclare dans *La ronde de nuit* :

« Des files d'autos s'écoulaient vers les portes de Paris, et moi je m'assieds sur un bac. Je voudrais les accompagner dans leur fuite mais je n'ai rien à sauver. Quand ils seront partis, des ombres surgiront et formeront une ronde autour de moi. Je reconnaîtrai quelques visages. » (L.R.D.N., pp.23-24)

Selon Ursula Bahler, cette production est à considérer comme une « institution pédagogique »⁴⁸ car elle nous instruit « *des réalités avant même que nous n'ayons pu les éprouver nous-mêmes comme séduisantes, mais parfois aussi destructrices et cruelles.*

⁴⁶Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Collections Points, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 148.

⁴⁷ Ursula BÄHLER, l'historien moderne face au roman historique : positions et postures, in : Wolfgang ASHLOT, Ursula BÄHLER, *Le savoir historique du roman contemporain*, Revue des sciences humaines, n°231, Éditions Septentrion, France, 2016, p. 29.

⁴⁸Ursula, BÄHLER, l'historien moderne face au roman historique : positions et postures, in : Wolfgang ASHLOT A, Ursula BÄHLER, *Le savoir historique du roman contemporain*, Revue des sciences humaines, n°231, Éditions Septentrion, France, 2016, p. 29.

» ⁴⁹ Ainsi, nous pouvons considérer la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, comme une illustration moderne d'une autre littérature. En effet, nous pensons que les réminiscences décrivent une transmission problématique, en l'occurrence celle de la vie des siens sous la période de l'Occupation, mais qui s'expriment par tout ce qui est impensé, indicible, c'est-à-dire, par l'inconscient d'un temps. Elle entremêle les temporalités et enchevêtre les époques, dans un jeu de palimpseste. Et c'est ainsi que la narration sur cette période prend la couleur de la mélancolie et de la hantise. Autrement dit, à l'origine de chacune de ces histoires apparaît le motif d' « un père « juif cosmopolite » vivant d'expédients sous une fausse identité, [...] une starlette flamande cornaquée par un officier allemand et travaillant pour l'occupant ⁵⁰ » ; ainsi, Modiano raconte l'Histoire de la deuxième guerre mondiale, à travers l'histoire individuelle de ses parents au point, où il s'en est fait une famille de substitution.

Ce temps de l'histoire romanesque est antérieur à son auteur qui, né en 1945, n'a jamais vécu l'événement. Ses romans sont souvent une réouverture d'enquêtes, ou un ressassement de faits relatifs à cette période pour « construire un récit sensé et probable à partir d'une base documentaire toujours fragmentaire et incomplète. »⁵¹. Rappelons que le recours aux biographèmes, comme matière à affabulation et lieu d'interrogation, permet à l'auteur non seulement, de faire revivre des morts : des figures familiales, Dora Bruder, Alec Scouffi, les membres actifs de la bande de la rue Lauriston, etc. mais aussi, de montrer que c'est dans la restitution de ces disparus, que s'inscrit une inquiétude identitaire et un problème de transmission. Autrement dit, la restitution des récits de vie des autres, n'a pour but que de circonscrire une fêlure de l'histoire, celle qui représente paradoxalement, le lieu de mémoire de ceux qui ont perdu leur histoire. En ce sens, que le temps de l'Occupation, et l'image que la littérature de Modiano se représente de l'Histoire, est une projection symbolique et formelle d'une réalité. Elle n'est pas l'Histoire, mais l'Histoire fictionnée par le discours. Par ailleurs, la représentation de l'autre va lui permettre de se dire et de s'auto-analyser, à travers la recherche de la différence entre le Paris occupé et le sien, celui des années (1960-1970). Ainsi, l'identité juive ensuite, française, vont être dites classées, étiquetées, et jugées par leurs propres

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions FAYARD, France, 2011, p. 15.

⁵¹ Johannes Dahlem,

valeurs. De ce fait, la réécriture de l'histoire, dans la trilogie, renvoie à un lieu imaginaire qui cristallise les terreurs et les fantasmes et décrit un paysage apocalyptique. La trilogie tente en effet, de saisir d'un passé refoulé, insu et inquiétant, où les histoires de famille tournent elles aussi, en histoires de fantômes, ainsi que le montre les propos, de Swing Troubadour :

« Maman se trouvait loin d'ici, [...] Mon pauvre père était mort. [...] Seul. Je n'avais ma place nulle part. Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout. Cette situation précaire m'empêchait de dormir. » (L.R.D.N., p.137)

Ainsi, l'histoire n'est que réponse à nos questions et la conception des récits modianesques, en eux-mêmes, est placée sous le signe d'un héritage problématique. En ce sens, que la représentation de l'histoire de l'autre est entendue comme l'instrument le plus commode, pour explorer l'histoire telle qu'elle est, et dont les variations imaginaires permettent que :

« Chacun reconnaîtra le monde où nous vivons et agissons, le monde que nos yeux y voient et que décrivent les romans, les drames et les livres d'histoires, par opposition au ciel des abstractions où règnent les sciences physiques et humaines. »⁵²

Cependant comment narrer sa vie sans en constituer un sujet ? Sans illusion biographique ? Et comment mêler le tragique et le malheur à la grande Histoire ? Comment donner forme à un traumatisme avec de simples mots ?

Le recours aux épreuves personnelles parcourt les ouvrages de Modiano, d'une façon incontestable. Dans *Dora Bruder*, par exemple, une série d'événements marquants, vécus par l'auteur en personne, parsèment le roman, et par moment, ils viennent s'associer étroitement à ceux de Dora Bruder, personnage authentique, pour compléter l'événement dramatique. Cette combinaison entre le vécu de l'auteur et celui de l'héroïne explique comment Modiano se transforme en « voyageur omniscient »⁵³ entend rapprocher son propre malaise à celui de Dora Bruder. Une imposture choisie par l'auteur justifier son mal d'être, et expliquer ses tourments intérieurs qu'il résume ainsi :

⁵² *Ibid.*, p. 47.

⁵³ « il raconte le temps et en est la mémoire » Voir Marie-France ROUART, Le Mythe du juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle, cité dans Paul GELLINGS, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade*. Paris, Éditions Lettres modernes minard, 2000, p. 135.

« Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. » (D.B., p.57)

Modiano semble être affecté par la similitude de certaines épreuves de sa propre vie et de celle de l'héroïne, il déclare : « *Je pense à Dora. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d'années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif.* » (D.B., p.78) Ce constat propre à l'auteur, explique comment les auteurs, de la deuxième génération, de la Shoah « *souffrent du poids de l'héritage [...] du silence, de la disparition, [et] de l'absence de traces,* »⁵⁴. En effet, la conception de l'histoire dans la trilogie de l'Occupation, nous dirons même, dans toute l'œuvre romanesque de Patrick Modiano, ne peut se concevoir sans le détour par l'Autre. Ainsi qu'en témoigne la citation relevée dans *La place de l'étoile* : « — *Je vous demande pardon pour mes façons cavalières mais j'entre toujours par effraction dans la vie des gens. Un visage, une expression suffisent pour conquérir ma sympathie.* » (L.P.D.E., p.89). Notons que, la même réplique apparaît aussi, dans *La ronde de nuit* : « *Malheureusement, je m'y étais introduit par effraction. Je n'y avais pas ma place. Aucune importance.* » (L.R.D.N., p.146).

Cependant la superposition d'aphorisation dans la fiction engage la conviction de l'auteur. Il en fait un testament personnel, dans lequel, il dénonce des vérités absolues, comme l'atteste ce passage :

« On le poussa dans le panier à salade, un peu plus loin, où se trouvaient déjà une dizaine d'ombres. C'était l'une des rafles qui, depuis quelques mois, précédaient régulièrement les convois vers l'Est. » (D.S.B.G., p.123)

Cette sur assertion de structures prégnantes dans les récits contribue à reconstituer des portraits et de petits récits sur des événements historiques ce qui confèrent aux romans une proximité formelle avec un discours psychanalytique, lequel est censé expliquer,

⁵⁴ Annelise SCHULTE NORDHOIT, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la shoah*, Amsterdam, Éditions RODOP, 2008, p. 79.

comme le dit Roland Barthes : « *Que cache-t-on de l'homme ?* », que « *la question : que montre-t-on ? a relativement moins d'importance* »⁵⁵

La réélaboration des faits nous permet de prendre conscience de certaines expériences vives, de ceux qui ont été confrontés à l'horrible pour mieux scruter leur solitude, leur peur, leur angoisse. Il est vrai qu'elle est purement descriptive, mais chaque instant contient en lui la somme insensée de tous les possibles.

La vision modianesque de l'histoire nous permet de comprendre et d'explorer les moments obscurs de l'histoire et d'ébaucher une histoire virtuelle qui console les victimes. En effet, derrière la volonté de décrire les crimes contre l'humanité se profile le possible et le probable d'une vie sociale qui tente de combler les lacunes de l'historiographie. Cette représentation tente de réconcilier le traumatisé avec son trauma. Elle raccommode des vies brisées en rajoutant ce qui a été omis, oublié ou négligé par l'Histoire. Elle permet en outre, d'accepter la violence de certains faits dissimulés par la culture sociale, et finalement de faire son deuil.

3. Comment la littérature modianesque s'empare-t-elle de l'événement traumatique

La trilogie s'ingénie à explorer les zones obscures de l'Histoire, dont l'introspection, la rétrospection, et la prospection effleurent la mémoire d'un mal accompli, par les hommes à l'encontre de leurs égaux. La judéité de Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, évoque la damnation, la persécution, la perte et l'errance, parce que « *le juif était une marchandise prisée* » (L.P.D.E., p.51). Dans *La ronde de nuit*, la mort hante les personnages, ils deviennent eux-mêmes l'image de la mort. Dans *Les boulevards de ceinture*, la disparition du père incarne le manque que le récit s'applique à reconstituer. Cependant, dans les trois romans, la judéité, la mort et l'absence ne sont activées que par rapport à une altérité. En ce sens qu'il faut des juifs, des morts et des absents pour que l'Occupation s'affirme dans la fiction, comme le montre les citations choisies : « *On ne peut pas échapper aux hommes.* » (L.R.D.N., p.149), ou encore celle, plus explicite dans *Les boulevards de ceinture* : « *Nous traversons une* »

⁵⁵ Roland BARTHES, « La Bruyère » (1963), *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, vol. 2, p. 477, Cité dans, *André GIDE et la réécriture*, colloque de Cerisy, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 63.

crise des valeurs » sans précédent. » (L.B.D.C., p.110). En fait, la trilogie considère l'altérité selon : la mort, la perte, et l'approche de l'autre. L'écriture se fera à partir de représentations collectives sur lesquelles va se fonder l'approche de l'autre. Donc l'imaginaire social va être en prise sur l'histoire des parents, durant l'Occupation, et sur le réel.

Les travaux de Dominique Viart, portant sur la position rétrospective des écritures contemporaines, concluent que la littérature de Claude Simon tout comme, celle de Patrick Modiano, offrent les mêmes modèles :

« C'est à partir du présent qu'il envisage le passé, substituant dans le corps du livre le récit de la recherche et de l'enquête à la narration chronologique des événements proprement dits. [...] Ce sont les traces, les archives, les récits insatisfaisants, et tronqués, les zones d'ombre et d'incertitude que traque désormais un roman que l'on dirait plus justement archéologique qu'historique. »⁵⁶

La réécriture de l'histoire dans la littérature modianesque conjugue savoir historique et littérature intime. L'auteur né en 1945, appartient à la deuxième génération d'auteurs, nés après la Deuxième Guerre mondiale. L'héritier manipule le problème de l'identité juive du père, et sa vie frauduleuse, durant la période de l'Occupation. À cela, il faut rajouter la jeunesse de l'auteur, dans le Paris des années soixante. La question qui se pose maintenant, est comment le romancier entend sa littérature ? Et comment il s'auto textualise, comme un autre, qui a vécu de près, le grand événement historique ?

La transformation de la réalité déjà existante en fable, et en mythe tout comme, les aveux, les confidences, les souvenirs, et les dialogues, de soi à soi, nous renseignent sur la façon dont Modiano conçoit sa littérature, et comment il se représente lui-même. Car ses dialogues incontournables participent à la reconstruction de l'Histoire dans la fiction. Par ailleurs, rappelons que la réécriture de l'histoire dans la trilogie de l'Occupation, n'est pas une reproduction latérale, mais une reformulation des faits. En effet, les réminiscences constantes des personnages représentent une tentative de reconstruction d'un « déjà dit », pour en faire littéralement, une autre vérité qui brave les

⁵⁶ Dominique Viart « Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire ». In *Ecritures contemporaines*, Caen, Éditions Lettres Modernes, 2004, p. 23.

formes de la biographie révélant au lecteur, la mélancolie d'une communauté condamnée à l'oubli. Ce mutisme est repris par les analyses de Nicolas Abraham et Maria Torok et reformuler ainsi :

Tous les mots qui n'auront pas pu être dits, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalées, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et mis en conserve. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un caveau secret »⁵⁷

À vrai dire, les aveux confèrent aux narrateurs le droit d'inscrire la mémoire familiale, et de combler les lacunes de l'Histoire. En fait, toute la production romanesque de Modiano repose sur l'écriture du silence, du vide, du secret et de l'indicible, ce qui nous amène à considérer les récits comme le lieu d'un intransmissible. Les narrateurs revivent malgré eux, la déchirure éprouvée par les siens, comme s'ils étaient possédés : « *Il me semblait que depuis toujours je marchais dans la nuit au rythme de cette musique douloureuse et obstinée.* » (L.P.D.E., p.125)

Cette caractéristique essentielle des romans s'exprime sur les registre pathétique et mélancolique qui matérialise toute la violence subie et refoulée, rattachée à une époque de chaos total et que seule l'émotion rend perceptible ; et c'est ainsi que les romans conservent au fond d'eux l'expérience vive et authentique de la douleur.

Le souci de rendre compte de la conscience collective contraint l'auteur au recours à l'olfactif, comme référentiel absolu, qui octroie au récit une valeur de sincérité. Ceci, lui permet en outre, de combler le blanc entre le dicible et l'indicible et contribue à la réappropriation d'un passé brumeux désigné comme « *une odeur de pourriture dans l'air. Cela ne durera pas.* » (L.R.D.N., p.105)

Le recours à la métaphore « la pourriture dans l'air », au milieu malsain, en tant que vécu appartenant au passé de la narration, mais perçu, éprouvé dans un temps présent, s'installe et se perpétue dans le temps, comme fait avéré. Un fait qui ne durera pas comme le dit la prophétie qui vient après. Or, que par la suite, il se borne à réapparaître mais cette fois-ci, impossible de le déloger car il s'impose comme une réalité concrète dans le souvenir du narrateur : « *Je ferme les yeux pour retrouver les parfums et les chansons de*

⁵⁷ Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK *L'écorce et le noyau*, Paris, Éditions Flammarion, 1987, p.266.

ce temps-là, oui, il y avait une odeur de pourriture dans l'air. À la tombée du soir, surtout. » (LR.D.N., pp.110111)

Cette particularité constitutive de l'histoire nous renseigne d'une façon globale sur la nature désastreuse d'un « *Paris absent* »⁵⁸ et pervers plus que jamais dans un "black-out" comme le laisse voir la citation suivante : « Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons. » (L.B.D.C., p.112)

Par ailleurs, la dialectique entre le fait narré et l'olfactif qui le désigne, renforce une vérité déjà existante qui nous rappelle sans aucun doute, « *l'enracinement du récit dans le sol du récit oral, au plan de la préfiguration du récit.* »⁵⁹ La description vériste de détails aussi anodins et significatifs que les odeurs, suspend toute méfiance à l'égard de ce qui est narré, à l'intérieur des romans. En effet, la description métaphorique constitue l'écho lointain et étouffé de l'Occupation, une offense subie dont le souvenir représente, selon Annie Ernaux une illusion ressentie⁶⁰. Modiano écrit avec la honte, celle du passé hérité (la collaboration), celle de sa filiation (fils d'un juif), mais aussi, d'avoir été abandonné. Ce potentiel que Maingueneau appelle Paratopie identitaire et familiale⁶¹, l'amènent à inventer une mémoire mélancolique, dont « *le souvenir aussi est une expérience* »⁶². Ainsi, l'image de l'Occupation représentait dans la trilogie de guerre, incarne l'écriture juive, l'écriture du déracinement, l'écriture la restitution des fantômes, l'écriture du silence, l'entrée dans les ténèbres. Bref, cet égo-histoire soustrait à la souffrance d'un bricolage préconstruit qui ne serait pas

« Simplement une phrase déjà prononcée, un texte déjà écrit, mais un « jamais-dit. » Un discours sans corps, une voix aussi silencieuse qu'un souffle, une écriture qui n'est que le creux de sa propre trace. On suppose ainsi que tout ce qu'il arrive au discours de formuler se trouve déjà articulé dans ce demi-silence qui lui est préalable, [...] qu'il recouvre et fait taire. »⁶³

⁵⁸*Ibid.*, p. 111.

⁵⁹Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Collections Points, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 193.

⁶⁰ Annie ERNEAUX, *La honte*, Paris, Éditions Gallimard, p.53.

⁶¹ « Offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littéral ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe. Paratopie familiale des déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés, trouvés, dissimulés, bâtards, orphelins... », Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 86

⁶² Annie ERNAUX, *op. cit.*, p. 53.

⁶³ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, France, 1969, p. 39.

Ainsi, lorsque le narrateur déclare : « *et moi aussi, après des rondes et des rondes, mille et mille allées et venues je finirais par me perdre dans les ténèbres. Sans y rien comprendre* », (L.R.D.N, p.112) il convient indubitablement que lui-même, n'a pas échappé au gouffre, de cette période. Et par conséquent, nous sommes fondés à conclure à la dépendance ou l'enchevêtrement de sa vie, dans celle des autres, comme il le dit explicitement : « *Et moi ? Qui aurait pu prévoir que je deviendrais le complice d'une bande de tortionnaires ?* » (L.R.D.N., p.78). Ce croisement de la vie du narrateur (et derrière lui de l'auteur) apparaît explicitement dans *Les Boulevards de ceinture*. Une Paratopie temporelle⁶⁴, dans laquelle le narrateur justifie son intérêt ou son obsession pour le passé, en se considérant comme appartenant à un autre temps : « *Aujourd'hui ces gens ont disparu ou bien on les a fusillés. Je suppose qu'ils n'intéressent plus personne. Est-ce ma faute si je reste prisonnier de mes souvenirs.* » (L.B.D.C., p.166)

Cette coordination entre les intentions de l'auteur et celles du personnage explique toutes les prétentions, auxquelles aspirent les constructions de la fiction modianesque, comme le montre cette citation : « *j'ai l'impression d'écrire un « mauvais roman d'aventures », mais je n'invente rien.* » (L.B.D.C., p.148). À ce propos Dominique Viart affirme : « *le récit de filiation semble a priori relever d'un entre-deux de la biographie et de l'autobiographie* ». ⁶⁵

L'auteur plonge au fin fond de l'histoire au point d'en perdre la raison, espérant ainsi reformuler les éléments constitutifs et reconstituteurs d'un « *cours passé des événements* »⁶⁶ et donner au fait narré une crédibilité qu'Aristote qualifiait dans sa *Poétique* de « *probable ou vraisemblable constituant la face que le probable tourne vers le lecteur pour le persuader*⁶⁷ », ainsi qu'il nous le confie : « *Les derniers temps, j'ai cru*

⁶⁴ Elle repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. On y vit sur le mode de l'archaïsme ou de l'anticipation : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré d'un monde à venir. Voir Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 87.

⁶⁵ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 98.

⁶⁶ Paul RICOEUR, *La mémoire l'histoire et l'oubli*, Collections Pointes, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 313.

⁶⁷ *Ibid.*, p 313.

devenir fou. Tous inconnus, je m'identifiais à eux. C'était moi que je traquais sans relâche. » (L.B.D.C., p.152)

Ces reconfigurations narratives se rattachent « *aux événements tel qu'ils se sont effectivement passés.*⁶⁸ » ce qui permet au lecteur d'adhérer à un réel dramatique accrédité par une spécificité référentielle, à travers des preuves persuasives, et contextualisables, comme le montre l'aphorisation suivante, empruntée à la constitution juridique, laquelle montre clairement, le sort qui a été réservé à ces individus : « *Nous aussi, figure-toi, nous allons bientôt quitter la compétition. Avec l'article 75 et douze balles dans la peau.* » (L.B.D.C., p.148)

La conquête d'un passé incorporé au présent sous forme de « souvenir-représentation »⁶⁹ permet à l'auteur d'insérer une vie ultérieure « *mon autre vie* » (L.B.D.C., p.149), au présent afin de reconstituer une vie amputée, en l'occurrence la sienne tel qu'il l'admet : « *oui, toutes ces choses imprécises appartenaient au passé. J'avais remonté le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces.* » (L.B.D.C., p.131)

Cependant ce qui est présent dans la mémoire de l'auteur ce sont les affects éprouvés à chaque épreuve de sa vie, autrement dit, les événements chez Modiano sont des épreuves morales car ses récits sont pleins d'affects, comme le témoignent les citations suivantes :

« Je sentais mes yeux s'agrandir démesurément sous l'effet d'un chagrin qui avait épuisé toutes les larmes, d'une si grande fatigue qu'elle me tenait éveillé. Il me semblait que depuis toujours je marchais dans la nuit au rythme de cette musique douloureuse et obstinée. » (L.R.D.N., p.136)

On rencontre des notations comparables dans *les Boulevards de ceinture* :

« Mon cœur battait un peu plus fort. Au milieu de tant d'incertitudes, mes seuls points de repère, le seul terrain qui ne se dérobaient pas, c'était les carrefours et les trottoirs de cette ville où je finirais sans doute par me retrouver seul. » (L.B.D.C., p.98)

L'attention accordée à l'analyse de l'âme humaine, ainsi que le montre le passage suivant : « *Au fond, me dit-il à brûle pourpoint, vous avez dû beaucoup souffrir...*⁷⁰ » ou de la sensibilité d'une « *Curieuse époque* » (L.R.D.N., p.124) glisse dans

⁶⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁶⁹ Paul RICOEUR, *La mémoire l'histoire et l'oubli*, Collections Pointes, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

les interstices de l'histoire pour faire parler ce qui y subsiste toujours, lequel reste souvent silencieux parce que « *le mutisme s'apprend très vite*⁷¹ » et finit par s'évanouir dans le présent d'« *un monde pacifié.* » (L.P.D.E., p.209) Ainsi, la restitution de cette part de silence permet à l'entreprise modianesque de « résister à l'oubli⁷² » et de mettre en scène une mémoire involontaire qui apporte soutien et réconfort à la solitude des narrateurs, exprimée comme suit, dans *La place de l'étoile* : « *Je me sens moins seul* » (L.P.D.E., p.99).

L'imaginaire de la trilogie de guerre considère le silence comme un fait qui s'installe et se transforme au fil du temps, des pensées obsessionnelles lesquelles engendrent presque naturellement des habitudes comme l'errance, la solitude, l'exil, la dépression, la peur, etc.

En somme, l'auteur est juste un chevalier des temps modernes qui « *croyai[t] que l'avenir de la littérature juive reposait sur [ses] épaules* » (L.P.D.E., p.39) et qui, de ce fait choisit de réinventer « *toute la littérature française* » (L.P.D.E., p.92) pour se reconstruire sa propre vie romanesque, la seule qui vaille à ses yeux, et qui soit capable de s'accommoder à sa vie pour combler ses failles, ainsi qu'il la conçoit :

« Ce n'est pas de gaieté de cœur que je donne leur pedigree. Ni par souci du romanesque, n'ayant aucune imagination. Je me penche sur ses déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image de mon père. Je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai. » (L.B.D.C., p.77)

Ou alors tel une brave sentinelle, qui veille à la survivance d'une mémoire qui ne passe pas, comme il le déclare lui-même :

« Je me sentais des affinités avec tous ces gens-là. Pourtant je ne suis pas un plaisantin. J'éprouvé moi aussi ce qu'on appelle un grand sentiment. Profond. Impérieux. Le seul dont je puisse parler en connaissance de cause et qui m'aurait fait soulever des montagnes.» (L.R.D.N., p.120)

La quête tente d'éclairer une crise sociale et identitaire. Les récits des trois narrateurs relatent une apparence de vérité, une vraisemblance. Car leur quête de vérité est avant

⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

⁷² Bruno BLANCKEMAN, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 107

tout est une quête intérieure, celle d'un être déchiré, meurtri, traumatisé. Sa recherche est un moyen d'interroger une identité problématique, celle en l'occurrence des juifs français. Le recours à la paratopie identitaire est maximale, que ce soit pour le juif nuisible, pour l'agent double démasqué, ou encore pour l'enfant-adulte abandonné qui traque les traces de son père. Ainsi, l'exclusion de Raphael, tolérée par sa société, ou l'immoralité du criminel Swing Troubadour, ou encore la perte et l'errance de Serge Alexandre, établissent le profil psychologique de l'individu et détermine son identité. Ainsi, nous pouvons dire que les récits narrent la dispersion qu'ils tentent de raccommoier au moyen de figures d'emprunt. En effet, la littérature modianesque restitue la vie de gens anonymes, des apatrides, des déracinés, des amnésiques, et des enfants abandonnés pour questionner leur temps, comme le fait le narrateur de *La ronde de nuit* :

« Je regrette que nos rapports à vous et à moi ne dépassent pas le terrain de la stricte courtoisie. [...] J'avais accumulé depuis l'enfance une grande réserve de larmes. Pleurer —paraît-il— soulage et, en dépit de mes efforts quotidiens, je ne connaissais pas ce bonheur-là. [...] Nous aurions tant de choses à nous dire. Qu'avez-vous fait, « papa », au cours de ces dix dernières années ? Pour moi, vous savez, la vie n'a pas été facile. » (L.R.D.N., pp. 111-139-144)

La métaphore à l'Occupation apparaît sous des thèmes comme la "persécution", ainsi qu'elle apparaît dans la citation suivante : « *l'été 1940, en uniforme de S.S. Brigade führer une ère nouvelle commençait, ils allaient purifier le monde, le guérir de la lèpre juive.* » (L.P.D.E., p.200). Ou encore, celui tiré tout bonnement des archives, et qui rappelle un passé honteux, et humiliant, comme en témoigne le passage suivant : « *Un panier à salade, semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16-17 juillet 1942, était arrêté au coin de la rue.* » (L.P.D.E., p.173). Aussi, la "peur" dans ce passage : « *Nous changions si souvent d'adresse que les confondions et nous apercevions toujours trop tard de notre méprise.* » (L.B.D.C., p.82), et l'"angoisse": « *Certaines nuits, j'étais réveillé par des cris de douleur et des allées et venues au rez-de-chaussé.* » (L.R.D.N., p.78)

Cependant le récit du Paris occupé est aussi l'offense subie, et la honte vécue, qui apparaissent à travers d'autres thèmes, comme "délation", dans cette citation : « *Rien*

de plus facile, en ce temps-là, que de se débarrasser d'un individu de votre espèce. » (L.B.D.C., p. 148). Ou alors, "L'errance" reprise des textes bibliques, et collée ainsi : « *Je sais bien que vous êtes une brebis égarée qui ne demande qu'à retrouver son troupeau.* » (L.P.D.E., p.106). L'emprunt de citations antérieures permet au narrateur-auteur de d'argumenter son discours. Selon Michel Butor,

« Tout écrivain [est] entouré d'une masse d'autres [...] qui existent ou n'existent pas, qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, et ce puzzle qu'est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante qui est, évidemment, celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir combler »⁷³ écrit d'une intertextualité.

Bref, tout un savoir historique antérieur à la vie de l'auteur, mais soigneusement noté par lui, et dont le double visé s'attache d'abord, à retracer coûte que coûte, le parcours et le destin des victimes :

« Je consignais, sur de petites fiches, les renseignements que j'avais glanés. Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. C'est mon devoir, à moi qui les ai connus, de les sortir —ne fût-ce qu'un instant— de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi, pour moi un véritable besoin.» (L.B.D.C., p.66)

Face à l'impossible reconstruction du parcours du père, sous la période de l'Occupation, le narrateur *Des boulevards de ceinture*, — et même les deux autres — s'emploie à redonner comme un continuum, à l'histoire des siens, pour expliquer pourquoi il se sent comme « *un produit du fumier de l'Occupation* »⁷⁴. Pour ce faire, il restitue sa filiation sociale et historique. Soit un récit à la forme d'une biographie imaginaire lequel se charge de restituer les fantômes du passé et « *tous les accessoires qui encombrant [son] enfance* » (L.P.D.E., p.19). Autrement dit, la restitution de l'existence des siens, n'est démontrée que par la somme de mystères qui couvrent et entravent la transmission de leur mémoire, et qui paradoxalement, sont les seuls à renouer les liens brisés de l'héritage familial. C'est ainsi qu'en se faisant biographe des autres, le romancier s'inscrit comme l'héritier légitime d'un autre temps. Cependant pour narrer la

⁷³ Voir Georges PEREC, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », cité dans Typhaine

⁷⁴ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 19.

trace de l'autre, l'écrivain a souvent recours à des histoires, et des récits qu'ils narrent et assume car c'est son existence qui s'y trouve empêtrée, ainsi que l'atteste ses propos dans la citation suivante :

« J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'Occupation, mais c'était comme pour me rassurer [...] Après la parution du *Mémorial* de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quelle sorte de malaise j'éprouvais. [...] J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme qui luttait depuis déjà plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie. »⁷⁵

La citation résume toute l'histoire d'une souffrance vécue et endurée. De ce fait, la trilogie de guerre raconte une écriture familiale taraudée par les appréhensions de l'auteur. Cependant l'écriture modianesque ne peut se concevoir sans un travail de collage de Brides de conversations, d'indices, d'archives, mais surtout de photos car les photographies sont conçues comme « *des images fantômes* », ⁷⁶ dans la littérature modianesque.

4. Du contenu brut à la construction biographique

Les traces écrites conçues comme « pilotis historiques » ou comme pistes de recherche du romancier, ne sont jamais envisagées en tant que documents préexistants, possédant leur propre valeur de vérité, et rapportés de l'extérieur au texte où ils apparaissent. Ils y participent de l'intérieur, comme des éléments d'un puzzle littéraire, et participent à la reconstruction d'un récit de vie, comme le formule la citation suivante : « *arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux* ». (L.P.D.E., 111) Ces traces écrites (réelles ou parfois fictives) revêtent la nature de procédés romanesques. Il s'agit d'un ensemble de signes identifiable selon certains codes préétablis – citations, identité du scripteur, correspondance entre personnages, etc. – et utilisés comme tels pour

⁷⁵ Patrick MODIANO, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre, 1994, in Denise CIMA, *Étude sur Modiano, Dora Bruder*, Paris, Éditions Ellipses, 2003, p. 18.

⁷⁶ Hervé GUIBERT, *L'image fantôme*, Paris, Éditions Minuit, 1981.

les besoins de la narration. En ce sens, ils forment le principe même de la construction narrative. C'est dans cette perspective que le narrateur de *La ronde de nuit*, s'attriste face au portrait de Robespierre, au lieu de s'intéresser à lui. En ce sens que la littérature modianesque s'approprie ce paradigme révolutionnaire, non pour l'idéaliser, mais pour le normaliser, ainsi que l'affirme les propos de Swing Troubadour :

« Il sortait de son portefeuille les photographies de Robespierre et d'André Breton. Je feignais d'admirer ces deux individus. Pernety répétait sans cesse « Révolution », « Prise de conscience », « Notre rôle à nous, intellectuels » d'un ton sec qui me navrait » (L.R.D.N., p.114)

Si dans ce passage, l'auteur se consterne face à la photo de l'homme du discours de Révolution française, il se passionne en revanche, à évoquer « *la charmante assemblée du 3 bis* » (L.R.D.N., p.79), square Cimarosa. En effet, il feint de restituer, et dans le détail près, les habitudes des membres de ce « *joyeux petit monde* » (L.R.D.N., p. 129) et ce, jusqu'à susciter chez le lecteur, l'interrogation quant à la capacité de la fiction modianesque à représenter l'histoire d'une société secrète, ou d'un faux ordre, responsables des plus grands complots et conspirations contre l'humanité et la liberté publique, ainsi que l'atteste le passage suivant, et dans lequel l'auteur énumère les acteurs qui dominaient la République française durant la période de l'Occupation :

Ils envahissent la pièce les uns après les autres. [...] il y avait là le « marquis » Lionnel Zieff, condamné jadis pour vol, abus de confiance, recel, port illégal de décorations ; Costachesco, banquier roumain, spéculations boursières et faillites frauduleuses ; « le baron » Gaétan de Lussatz, danseur mondain, double passeport monégasque et français ; Pols de Helder, gentleman-cambrioleur ; Rachid Von Rosenheim, Monsieur Allemagne 1938, tricheur professionnel, Jean Farouk de Méthode, propriétaire du cirque d'Automne et de l'Heure mauve, proxénète, interdit de séjour dans tout le Commonwealth, Ferdinand Poupet, dit « Paulo Hayakawa », courtier d'assurances, tête brûlée, faux usage de faux, Otto da Silva, « El Rico Plantador », espion en demi- solde ; le conte Baruzzi, expert en objet d'art et morphinomane,...Tous ces personnages fréquentaient le bis 3 avec assiduité » (L.R.D.N., pp.126-127)

Autrement dit, derrière l'identification de ces faux dirigeants se cache le mythe d'un ordre à la fois, dominant et menaçant et dont l'insertion dans les récits de la trilogie, constitue, pour l'auteur, une quête mémorielle.

En effet, l'écriture modianesque se distingue des autres formes d'écriture, en ce qu'elle se base sur le schéma de l'enquête et de la quête. Dans *Rue des boutiques obscures* la quête de d'enquêteur amnésique prend toute l'ampleur d'une enquête digne d'un roman policier. En effet, de fausse piste en fausse piste, l'enquêteur-narrateur rassemble des éléments susceptibles, de lui donner l'espoir de retrouver la trace de son ancienne vie, et l'espoir de se retrouver soi-même. Par contre, dans la trilogie de guerre, l'auteur s'engage dans une écriture de filiation dans laquelle il tente de pérenniser des agissements incorrects perpétrés à l'encontre des siens durant la Deuxième Guerre Mondiale. En effet, c'est à travers un jeu de vraisemblance, que le romancier feint la « novellisation de sa propre vie », se débarrassant ainsi, d'une vie antérieure qui l'incombait, ainsi qu'il le confie « *J'ai l'impression d'écrire un mauvais roman d'aventures* », [...] *le dernier concernant mon autre vie.* » (L.B.D.C., p. 148-149) Cette posture lui confère le droit d'enquêter sur sa vie, et sur celle des siens. À vrai dire, chacun des trois narrateurs, de la trilogie de l'Occupation, feignent d'être un auteur, et c'est cette imposture qui leur confère un rôle "sur mesure", car chacun d'eux « *joue, [et] se conduit comme écrivain, dans la mesure où il crée un monde à son idée, ou plutôt arrange ce monde d'une façon qui lui plaît* »⁷⁷, c'est de cette façon, d'ailleurs, qu'ils arrivent chacun de son côté, à intégrer une société qui les réfute et de s'y construire une identité narrative.

Par ailleurs, Chez Modiano, le recours au document brut, constitue matériau de restitution d'existences antérieures, à ce sujet Philippe HAMON souligne « *la potentialité romanesque du fait divers* » en précisant que « *c'est un matériau d'incitation à la mise en récit.* »⁷⁸. Pour notre part, nous pensons qu'il constitue un capital essentiel à la production modianesque. À vrai dire, la littérature modianesque a recours à toute sorte de document, pour braver toutes les formes biographiques et autobiographiques créant ainsi un univers propre à elle, avec des personnages souvent à caractère héroïque. C'est ainsi, qu'entre rêverie et lucidité narrative, les trois jeunes auteurs-narrateurs intègrent un

⁷⁷ Freud Cité par Maud MANNONI, *La théorie comme fiction*, Paris, Éditions Seuil, 1979, p.62.

⁷⁸ Dominique VIART, « *fictions en procès* » in Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 290.

monde qui ne leur appartient pas, pour espérer mettre de l'ordre dans une existence trop ambiguë. Ainsi le recours à des identités problématiques aident les trois protagonistes à mener leurs enquêtes, à l'intérieur de la trilogie, questionnant un passé brumeux, et révélant tout ce qui a été dissimulé par l'Histoire. Le repérage d'indices à l'intérieur de la fiction, permet de désencrasser les investigations des trois protagonistes, d'exhumer des vérités enfouies, et des secrets. Mais les enquêtes chez Modiano prennent comme un air de famille, où les narrateurs interprétant les traces d'un temps révèlent une vérité plus digeste et plus commode qui fait rivalité à l'Histoire, comme en témoigne le passage suivant :

« On distingue — et sans qu'il soit pour cela besoin de trop d'efforts — sur le mur, derrière le bar, une éphéméride. Nettement découpé, le chiffre 14. Impossible de lire le mois ni l'année. Mais, à bien observer ces trois hommes et la silhouette floue de Maude Gallas, on pensera que cette scène se déroule très loin dans le passé. Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière doucement. » (L.B.D.C., p.14)

Ce matériau utile, sans aucun doute, à la biofiction contemporaine « *complète les silences de la forme désormais fragmentaire* » des récits de filiation contemporaine et « *restitue une trace discursive complète* »⁷⁹. Autrement dit, le recours au biographème dans la littérature modianesque, permet à l'héritier en rupture de transmission, de renouveler les formes autobiographiques et de renouer avec les liens brisés de son héritage. C'est ainsi, que par magie, le narrateur, *Des boulevards de ceinture*, dépoussière une vieille photo retrouvée au fond d'un tiroir, au bar du Clos-Foucré, pour retrouver les secrets d'alcôves, et libérer les fantômes qui y figuraient, comme le montre la citation : « *Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière, doucement. Le soir tombe. Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos- Foucré.* » (L.B.D.C., p.14). Par ce geste, l'auteur entend expliquer à son lecteur, la nécessité du recours au matériau biographique, pour reconstruire ce qu'il lui échappe

⁷⁹ Christophe NIEWIADOMSKI, Christine DELORY- MONBERGER (dir), *La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*. Paris, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 2013, p.57

de la vie des siens. De ce fait, la photo devient non seulement, un lieu de mémoire, mais aussi, un gage de crédibilité à l'histoire narrée.

La littérature modianesque explore divers matériaux : articles de presse, photographie, fait-divers, lettres, extraits de naissance, bottins, archives, passeports, objet fétiche, etc. pour reconstruire des images familiales, des vies antérieures et forger les pensées de l'auteur. Ce legs si riche et problématique, permet à l'auteur d'appréhender une identité mystérieuse et insaisissable, en l'occurrence celle de son père. Mais aussi, de saisir une existence obscure pour raccommoder une filiation honteuse et fragmentaire. Or ce matériau qui vient au secours d'une filiation dénouée ressuscite les spectres du passé et exhume des destins déchirés. En effet, la littérature modianesque est hantée par les fantômes du passé, comme l'atteste la citation suivante : « *aujourd'hui ces gens ont tous disparu ou bien on les a fusillés.* » (L.B.D.C., p.166) En revanche, le retour de ces spectres représente au fond, l'indice d'un passé refoulé. En fait, ces revenants s'inscrivent dans les récits comme une nécessité à l'écriture modianesque. Le détour par la vie des autres permet à l'auteur d'intégrer un monde qui le réfute et d'apaiser ses peines, comme en atteste le passage suivant : « *Décidément je n'étais pas fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse.* » (L.R.D.N, p.80).

Pour continuer notre analyse, nous constatons que les récits modianesques ressuscitent la vie de ceux qui ont laissé une fêlure dans l'Histoire. Ceux qui ont été oubliés et déniés par la société. Ceux dont l'archive a délaissé et nié jusqu'à l'existence même. Or, c'est cet héritage occultée et embarrassant que la production romanesque s'ingénie à restituer à partir de ce qui en subsiste, et en fait matière à fabulation. Dès lors l'écriture de cette part de l'histoire devient problématique. Soit elle se fait par réminiscences, comme les rêveries de Raphael Schlemilovitch, et qui constituent la preuve d'un temps de douleur. Soit par rémanence, comme les mondanités, les crimes, les délits et les compromissions inconcevables, dans *La ronde de nuit*, et qui de surcroît représentent une réorganisation sociale.

Mais pour continuer notre réflexion sur les spectres qui forment un indice d'un passé qui ne passe pas, nous avons élargi notre corpus à d'autres ouvrages de Modiano, afin de vérifier comment l'écriture modianesque entend intégrer une existence passée, comme indice du passé ? Dans *Rue des boutiques obscures*, Guy Roland, détective

amnésique, enquêtant sur son passé accumule une beaucoup d'indices roman à rien qu'en considérant les détails qui s'y condensent, comme le montre le geste de Guy Roland, dans *Rue des boutiques obscures*, lequel souhaitant faire revivre les morts, il scrutait dans le moindre détail, la photo de Guy Orlow :

« J'avais sorti de ma poche, machinalement, les photos de nous que je voulais montrer à Freddie, et parmi celles-ci, la photo de Gay Orlow, petite fille. Je n'avais pas remarqué jusque-là qu'elle pleurait. On le devinait à un froncement de ses sourcils. Un instant, mes pensées m'ont emporté loin de ce lagon, à l'autre bout du monde, dans une station balnéaire de la Russie du Sud où la photo avait été prise, il y a longtemps. » (P.M.R., p.506)

Ainsi, c'est au contact de biographèmes épars, que s'enclenche le jeu imaginaire du narrateur, et s'amplifie jusqu'à « *dire l'incomparable d'une vie périssable saisie dans ce qu'elle a de différent* »⁸⁰. Ce supposé récit de vie exalte des vies plurielles, des vies parallèles dont la principale caractéristique est la réhabilitation « des doubles sacrifiés »⁸¹ pour une perpétuelle survie dans le temps. Le biographe enquêteur explore « *les frontières fragiles de l'individualité et de la réalité référentielle* »⁸² pour créer un scénario psychologique qui tentera de théâtraliser la mémoire. En effet, Roland Barthes notait qu'

« Il est profondément injuste qu'un homme puisse naître et mourir sans qu'on ait parlé de lui », [...] écrire des vies, c'est inventer l'existence de gens qui ont existé pour » tant, qui ont eu un état civil, c'est redoubler l'illusion réaliste [...] Et, pour peu que cette opération trouble on attrape un peu de vérité, on fait peut-être revivre fugacement, l'espace de deux phrases ou de deux mots, ces existences évanouies »⁸³

⁸⁰ Alexandre GEFEN « la biofiction dans la littérature française contemporaine » in Bruno BLANCKEMAN, et al. (Dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 312.

⁸¹ Ibid., p. 316.

⁸² Ibid., p. 316.

⁸³ Ibid., 317.

Le je-médiateur de la trilogie restaure et préserve « l'essence précieuse de l'individu » à travers une poétique de réappropriation et de résurrection d'identités incertaines :

« Seul je n'avais ma place nulle part. [...] On finit par se perdre soi-même. De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais. Je donne à mon biographie l'autorisation de m'appeler simplement « un homme » et lui souhaite du courage. Je n'ai pas pu allonger mon pas, mon souffle et mes phrases. Il ne comprendra rien à cette histoire. Mon non plus. Nous sommes quittes. » (L.R.D.N, pp.137-153)

D'un passé à un autre, d'une image à l'autre, les identités se composent et se recomposent, les récits se font et se défont dans une poétique imaginaire qui s'accommode mal avec les contradictions de l'histoire jusqu'à ce qu'elles s'écroulent, emportées par la vitesse des choses, dans la grande dépression :

« Je zigzague à travers un labyrinthe de réflexions et j'en arrive à conclure que tous ces gens, répartis en deux clans opposés, se sont ligüés secrètement pour me perdre. Le Khédive et le lieutenant ne font qu'une seule personne et je ne suis moi-même qu'un papillon affolé allant d'une lampe à l'autre et se brûlant chaque fois un peu plus les ailes. »(L.R.D.N., p.72)

La recomposition biographique n'est jamais singulière car « *qui parle histoire, aujourd'hui, doit parler à plusieurs voix.* »⁸⁴ ou peut-être dirons-nous avec plusieurs voix : celle de la colère, de l'humiliation, de la honte ou encore de l'oppression. En fait Modiano recompose l'expression de représentation de l'héritage de la collaboration, à travers « des fictions singulières ». En effet, ce ne sont pas tout à fait des biographies au sens propre du mot. La totalité de l'œuvre romanesque consiste en « *l'intégration parfaite d'éléments disparates.* »⁸⁵ Une ambition qui se confirme de plus en plus, notamment après la publication du *Mémorial de la déportation des juifs de France*⁸⁶, par le couple Klarsfeld en 1978. En effet, le choc d'une telle publication fut tellement déterminant pour les projets à venir du romancier, qu'il déclare dans un article paru dans *Libération* : « son

⁸⁴ Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, Éditions Harmattan, 1997, p. 18.

⁸⁵ Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, Éditions Harmattan, 1997, p. 24.

⁸⁶ Patrick MODIANO « Klarsfeld contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions l'Herne, Paris, 2012, p. 176.

mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. [...] je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais. »⁸⁷ L'émotion de Modiano fut telle, qu'il passa des jours et des jours à consulter le mémorial. Il chercha les détails les plus infimes au milieu d'une interminable liste de noms et de prénoms. Quelques temps après, Klarsfeld publie encore *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, où «1500 photos, il aurait voulu — écrit-il — « un livre de 1100 pages, 1100 visages »⁸⁸ et Modiano fut tellement, hanté et meurtri par la découverte de ces visages d'innocents qu'il déclare

« Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus nous sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocence. »⁸⁹

Tourmenté par tous ces disparus, Modiano, transpose ces visages dans son ouvrage *Livret de famille*, où un propriétaire de chien, un homme sensible, peut être à l'image de Modiano, archive depuis quarante ans, des copies et des photos de tous ses chiens vendus

« Le directeur du chenil m'a donné un duplicata du pedigree et un double de la photographie. [...] Il rêvait de créer un fichier central où tous les chiens seraient répertoriés à leur naissance. Il aurait aussi voulu collecter tous les documents — photos, films de long métrage ou d'amateurs, témoignages écrits ou oraux — se rapportant à des chiens disparus. Son tourment à lui, c'était de penser à tous ces milliers et ces milliers de chiens morts dans l'anonymat total et sans qu'ils eussent laissé la moindre trace. » (L.V.D.F., p.184)

Néanmoins, c'est cet événement qui est considéré comme la base de la publication du roman *Dora Bruder*. En fait, bien avant la publication du *Mémorial*, Modiano avait trouvé l'avis de recherche de la jeune fille publié dans un vieux journal, *Paris-Soir* de 1941. Et la découverte de son nom dans le *Mémorial*, à côté de ceux, qui

⁸⁷ Patrick MODIANO « Klarsfeld contre l'oubli », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions l'Herne, Paris, 2012, p. 176.

⁸⁸ Ibid., p. 177.

⁸⁹ Ibid., p. 177.

devaient être ses parents l'a déterminé à reconstituer la vie de cette jeune innocente. Il confie le travail de recherche à Serge Klarsfeld, où il lui révèle sa véritable motivation pour l'affaire de la jeune fille, déclarant ainsi : « *Le dossier que vous m'avez donné et que je suis en train de lire m'a fait un drôle de coup : dans l'interrogatoire de l'une des femmes, elle cite des gens que mon père a croisés pendant l'Occupation.* »⁹⁰

A cette source infaillible s'ajoute son amitié avec Emmanuel Berl. Ce « *pamphlétaire de Mort de la pensée bourgeoise, nourri dans le sérail de Bergson et de Proust.* »⁹¹, que la maladie a épuisé, s'est retrouvé contraint à dicter son autobiographie à Modiano. De ces confidences naîtra l'ouvrage, *L'interrogatoire*, qui comporte deux riches manuscrits : *L'Interrogatoire* et *Il fait beau allons au cimetière*, dans lequel Berl, nous livre tout sur sa vie dans les tranchées de (1914-1918), sa vie personnelle et professionnelle.

Ce poilu lui a légué tout un patrimoine culturel et historique. Ses correspondances avec les plus illustres écrivains français, comme Proust, sa culture juive dont nous retrouvons la trace, dans *La place de l'étoile*. Quand Schlemilovitch dit qu'il est un « Youpin », ou un « israélite » par exemple, cette information lui vient de Berl, ainsi qu'il l'explique dans ce passage : « *dans la bourgeoisie juive. Tristan Bernard disait que selon leur degré de fortune, on appelait les juifs : des youpins, des juifs tout court, des israélites et enfin des barons...* »⁹². Par ailleurs, nous pensons que même l'état psychologique dans lequel se trouve Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, est comparable à celui dans lequel se trouvait Emmanuel Berl, juste après la Grande Guerre, ainsi qu'il le montre l'extrait qui va suivre : « *Il y avait autre chose qui me torturait : beaucoup de mes camarades avaient été tués. J'avais l'impression d'être seul à ne pas être héroïque...* »⁹³. En fait, le profil de Berl, tout comme celui de ceux, qui ont connu la boue des tranchées, du Grand événement, se faufile dans presque la totalité de la trilogie de guerre, et plus spécifiquement, dans *La place de l'étoile*. Ainsi, le portrait d'un Schlemilovitch tuberculeux qui découvre avec épouvante, sa maladie et se dit

⁹⁰ « Correspondance Modiano / Klarsfeld », in *Les cahiers de l'Herne*, Éditions l'Herne, Paris, 2012, p. 178

⁹¹ Pierre NORA in : « *Emanuel Berl Interrogatoire par Patrick MODIANO, suivie de Il fait beau allons au cimetière* », 1976, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 5.

⁹² Patrick MODIANO, *Emanuel Berl Interrogatoire par Patrick MODIANO, suivie de Il fait beau allons au cimetière* », 1976, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 34.

condamné : « *la tuberculose me consumera gentiment* » (L.P.D.E., p.48) est un écho de Berl lorsqu'on lui a diagnostiqué sa maladie : « *Le docteur Maizant m'assurait que je n'avais plus que trois mois à vivre, après avoir vu une radiographie de mes poumons.* »⁹⁴. Autre portrait frappant, et très significatif est celui de Proust, qui affirmait avec fierté, sa judéité, dans ses brouillons de *La jalousie* envoyés à Berl : « Il y en avait un très intéressante où il affirmait avec passion sa judéité, et où il disait : « *Ils ont tous oublié que je suis juif. Moi pas.* »⁹⁵

Ce détail minime n'est pas celui que préfère le romancier. En effet, le Berl que Modiano préfère et admire est celui qui, confiné dans un petit appartement, vit dans ses souvenirs, à l'image de son ami et cousin Proust, duquel il conserve une correspondance soigneusement, accrochée au mur de sa chambre, comme pour invoquer sa présence à côté de lui :

« La seule lettre de Proust qu'il ait pu sauver de la boue des tranchées, celle où Proust lui parle de l'amitié. Combien de fois, en entrant dans cet appartement, en retrouvant son atmosphère un peu confinée, cette atmosphère si chaleureuse et si douce pour moi, je me suis-je dit que l'appartement de Proust [...] devait avoir le même aspect de serre ? [...] je sentais sa présence, entre nous. »⁹⁶

Si cette citation justifie la référence à Proust dans le premier roman de la trilogie, pour nous elle explique surtout l'influence du style de Proust sur Modiano. Dans *La place de l'étoile*, le jeune auteur -narrateur pastiche l'atmosphère chaleureuse de *La recherche du temps perdu*, de Proust ainsi « Car c'est ce cocon familial « si doux et si chaleureux » que revendique l'écrivain dans ses ouvrages, pour apaiser une âme souffrante. En effet, l'ombre chinoise qui occupe la scène des ouvrages, garantit une seconde vie à la shoah, selon Bruno Blanckeman

⁹⁴ Patrick MODIANO, *Emanuel Berl Interrogatoire par Patrick MODIANO, suivie de Il fait beau allons au cimetière* », 1976, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 34.

⁹⁵ Patrick MODIANO, *Emanuel Berl Interrogatoire par Patrick MODIANO, suivie de Il fait beau allons au cimetière* », 1976, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 134.

« Il est un mot derrière les mots, un narrateur derrière les narrateurs, un lieu derrière les lieux, une fiction derrière les fictions, un énoncé derrière les récits, une identité subjective derrière les psychologies de convention – un temps qui bloque derrière le temps qui passe. »⁹⁷

En plus, nous avons constaté que les figures représentées tout comme les personnages n'ont pas besoin de témoigner. Elles sont construites sur l'absence, sur le vide, de la même façon que leur énonciation qui ne raconte rien, mis à part, le fait de ressasser la même histoire, sans issue, probablement, pour faire taire une vérité intolérable. Ce vide est le principe constituant de la mémoire authentique. En effet, si l'enquêteur-narrateur de *Rue des boutiques obscures* tout comme celui, de *Dora Bruder*, puise toutes les preuves accumulées, et à mesure que la narration avance, se heurte au mur du silence, c'est assurément, un acte volontaire de la part de l'auteur. En fait, Modiano ne cherche pas à combler les trous de la mémoire, mais vraisemblablement, à lutter contre l'oubli et rester fidèle à la vérité historique. De la même manière, si nous considérons la trilogie de Guerre, nous constaterons que les assertions des trois personnages disparaissent à la fin de la fiction. Autrement dit, lorsqu'on découvre à la fin de *La place de l'étoile*, que le héros est un schizophrène, assez vite, son histoire se transforme en propos hallucinatoires, non fondés. Pareillement, pour Swing Troubadour de *La ronde de nuit*, lequel se retrouve piégé dans une réalité qui n'existe que dans un demi-sommeil, et qui n'en finit pas, puisqu'il ne se réveille pas, et continu à s'enfoncer au fond du gouffre, après que sa tête eu heurté le volant de la voiture. Ainsi, toute la fiction s'écroule vers la fin. Dans *Les boulevards de ceinture*, le narrateur effondré, assis dans un bar, méditant sur une vieille photo accrochée au mur, déclare : « après tout...oui, si je veux cette photo, il me la donne. » puis, se console et abandonne la vanité de son entreprise, en proférant : « Mais je suis jeune, dit-il, et je ferai mieux de penser à l'avenir » (L.B.D.C., p.184).

L'histoire est un thème générateur d'images, elle ne cesse de disparaître en laissant sa trace sur l'écriture, le fait de raconter des histoires révélait une part de l'Histoire. En ce sens, la plupart des récits d'histoire ne sont que des accumulations d'images enchevêtrées étalaient pour scinder toute continuité narrative. Cette démarche

⁹⁷ Sabine LOUCIF « Le roman français d'aujourd'hui aux États-Unis : panorama d'une réception singulière », in Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 455.

désorganise, interrompt tout scénario narratif, toute trame centrale et multiplie des récits qui défient les certitudes et nouent le lien avec l'innommable réalité, ainsi que l'affirme la citation suivante : « *Tous les petits détails d'une vie. J'aurais voulu en dresser une liste complète et circonstanciée. A quoi bon ?* » (L.R.D.N., p.145)

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons vu comment l'auteur invente une paratopie identitaire, qui va lui permettre d'intégrer, un temps qui ne lui appartient pas, et légitimer son histoire. En ce sens, comment à partir d'hypothèses construites sur soi, les narrateurs de la trilogie déclinent le potentiel avec lequel ils ont pu intégrer leur société. Et pour qu'ils puissent faire partie de la vie des autres, ils ajustent leur propre vie à l'Histoire et leur société. Ainsi dans *La place de l'étoile*, l'auteur feint d'être un juif persécuté et persécutant. Puis, dans *La ronde de nuit*, il est l'agent double, durant la période l'Occupation, Et enfin, dans *Les boulevards de ceinture*, il est supposé être l'orphelin martyrisé, à la recherche la trace de son père. Nous avons montré comment la paratopie et le pastiche, renouvèlement les formes autobiographiques, en introduisant la nécessité du détour par le récit de l'autre. Nous avons aussi expliqué comment le détour par l'autre et le recours aux biographèmes, permet à l'héritier de renouer avec les liens brisés de sa filiation. Et comment cet héritage occulté façonne une identité fuyante.

Dans le chapitre qui va suivre, nous allons voir comment la littérature modianesque réinterroge le réel, l'Histoire et l'identité, et cela sans prétendre à la construction d'un savoir quelconque. Comment l'auteur restitue une mémoire absente, en l'occurrence celle de la Shoah. Puis, comment entend-t-il combler une mémoire escamotée.

Chapitre II

Une écriture existentielle

Nous nous appliquerons à montrer, dans ce chapitre, comment la reconfiguration d'un juif errant, d'un agent double, ainsi que celle, d'un et enfant abandonné, à la recherche de la trace de son père, durant la période de l'Occupation, permet à l'auteur de reproduire ce que l'Histoire a longtemps, ignoré. Comment cette « imposture »⁹⁸ suscite l'enquête et permet à l'auteur d'intégrer l'histoire des siens. Enfin, comment cette forme de « mentir vrai », octroie le droit au narrateur d'intégrer sa propre peine ?

Nous montrerons aussi, comment parallèlement à l'écriture du réel, se développe une forme contemporaine de récit de filiation ludique, au service d'une écriture qui ne relève, ni de l'imaginaire ni du réel, mais qui parvient parfaitement à retracer l'essentiel de la période de l'Occupation. Nous démontrerons comment à partir d'un travail d'enquête sur des fragments de vie, Modiano arrive à recoller les morceaux d'une vie brisée. Et comment l'écriture fragmentaire, le silence, et les blancs présents, à l'intérieur des récits, éternisent la douleur d'un vécu tragique. Nous expliquerons aussi, comment la trilogie de guerre exprime par l'entremise de la mélancolie, une angoisse existentielle et une haine de soi.

⁹⁸ Maxim DECOUT, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de minuit, 2018.

1. L'écriture du réel

Le réel transcrit dans la trilogie de guerre ressemble plus à un réel analytique plutôt que descriptif. Il reconfigure un réel lequel désigne l'état psychologique des personnages, et des états d'âmes figés dans le temps. Ce sont des photos, des images, des figures, des spectres d'un temps menaçant que la littérature modianesque, tente de neutraliser.

Les fragments de vie qui se succèdent dans *La place de l'étoile* analysent la situation du juif d'Europe au XX^e siècle. La surabondance de reconfigurations, de Raphael Schlemilovitch, témoignent de la difficulté à combler le vide identitaire. C'est dans ce sens que Schlemilovitch entreprend la réappropriation de sa judéité, comme le montre le passage suivant :

« Un juif [...] débarquait de l'Europe avec les sempiternelles histoires, ces histoires poisseuses : Diaspora, persécutions, destin pathétique du peuple juif ! ... Il s'obstinait dans son rôle d'écorché vif ! Il ne voulait rien entendre ! »⁹⁹ (L.P.D.E., p.187)

La ronde de nuit, rapporte avec lucidité, la détresse du narrateur pris au piège, des contraintes sociales, décide de se sacrifier pour les siens, déclarant : « *la marée m'a englouti de nouveau et le déferlement des vagues était si doux que je m'y abandonnai.* » (L.R.D.N., p.69)

La perte l'effroi et la sidération transcrits dans *Les boulevards de ceinture*, expriment de manière objective l'aliénation et l'exclusion du narrateur, ainsi qu'il le dit :

« *Mon cœur battait un peu plus fort. Au milieu de tant d'incertitudes, mes seuls points de repère, le seul terrain qui ne se dérobaient pas, c'était les carrefours et les trottoirs de cette ville où je finissais sans doute par me retrouver seul.* » (L.B.D.C., p.98)

Le narrateur assiste, désespéré et impuissant face aux conséquences catastrophiques d'une vie désastreuse. Le passé restitué prend une forme spectrale, pour témoigner, sans aucun doute de la fêlure, dans la filiation. En effet, cette apparition inscrit dans la trame du récit une inquiétude de ceux qui ont perdu, toute trace de leur existence, comme en témoigne le passage suivant : « *Je le verrais se perdre dans l'obscurité et je*

⁹⁹ Patrick MODIANO, *La place de l'étoile*, (1968), Paris Éditions Gallimard, 2010, p. 185.

resterais là, au milieu de cette route, dans l'état d'hébétude où l'on se trouve après avoir laissé passer l'occasion, peut-être, d'une vie. » (L.B.D.C., p.63) Les images du passé des siens, constituent cet héritage occulté que la littérature modianesque s'efforce de reconstituer pour combler les porosités d'une histoire bafouée. Cet intempestif passé transforme la fiction en un cruel espace qui accentue la peine de l'auteur. En effet, les travaux de Corine Chaput -Le – Bars, sur *l'écriture du raccommodage*, décrivent le sentiment désagréable qui perturbe l'héritier d'une filiation honteuse, et traumatisante, comme une épreuve qui le :

« Submerge [...], le bouscule et l'embarque dans un torrent, dans une direction où il aurait voulu ne pas aller. Au moment où l'événement déchire sa bulle protectrice, désorganise son monde et parfois le rend confus, [...] mal, conscient de ce qu'il lui arrive, désespéré, souffre »¹⁰⁰

Cependant, si le récit de la douleur de Serge Alexandre est vécu comme une cassure intime, la souffrance n'affecte nullement, Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit*. Au contraire, elle lui octroie le droit à la parole et le libère du poids d'un legs, qu'il ne peut plus assumer. En effet, le narrateur conscient d'une transmission problématique, se résigne à se défaire et à en finir avec le passé, déclarant : « *ils m'avaient bien fatigué, ces petits bonshommes. Je n'étais jamais parvenu à m'intéresser à leurs histoires* » (L.R.D.N., p.142)

Par ailleurs, il faut savoir que la fidélité à l'expression du drame absolu génère l'écriture de la mort inévitable. C'est que, la littérature modianesque entend faire le deuil du passé. Un deuil impossible qui prend souvent la forme de la mélancolie laquelle dresse dans les détails, l'inventaire des choses inaperçus, que l'Histoire a volontairement, oblitérée, comme l'atteste cette citation :

« Désormais tout est possible. On te recrutera pour les plus basses besognes avant de te régler définitivement ton compte. Et si tu échappes —par dernière astuce, une dernière lâcheté— à tout ce peuple de poissardes et de bouchers tapis dans l'ombre, tu iras mourir de l'autre côté du boulevard de Sébastopol, au milieu de cette esplanade. » (L.R.D.N., p.62)

¹⁰⁰ Corine CHAPUT-LE-BARS, *Traumatismes de guerre, du raccommodement par l'écriture*, Parsi, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 26.

Nous retrouvons une pareille sentence, dans *Les boulevards de ceinture*, mais celle-ci est affirmative : « — d'ici là, a-t-il dit, nous serons tous fusillés. » (L.B.D.C., p.122). Dans *La place de l'étoile*, elle témoigne de l'évidence même, d'une blessure vouée à l'anonymat, mais qui fait écho à un passé problématique, ainsi que le montre la citation suivante : « 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 » (L.P.D.E., p.155) la littérature modianesque recontextualise des faits historiques par le détour d'une représentation sociale. Celle-ci s'attache à reconfigurer le déjà dit, le déjà écrit dans un temps dérisoire, exhumant ainsi, une énigme sociale qui rejaillit instantanément dans la trame du récit pour dire des vérités, des secrets de famille, et des existences condamnés au mutisme.

En outre, il à noter que le doute qui s'empare de l'auteur, à la fin de chaque fiction, exprime entre autres, son effondrement face à cet héritage impossible à reconstruire, ainsi que le montre la citation qui va suivre, mais aussi, le retour du même, qui vient contrarier le narrateur, et faire un trou dans l'histoire narrée : « *Après tout... oui si je veux cette photo, il me la donne. Mais je suis jeune, et je ferai mieux de penser à l'avenir.* » (L.B.D.C., p.184)

La répétition de la même expérience, chez Modiano, se fait méthode. Ainsi, le martyr vécu et le trauma éprouvé, d'un roman à un autre, creusent au fond du souvenir pour susciter la compassion. C'est dire que l'image de l'Occupation, chez Modiano, est réduite à une souffrance intime, ainsi qu'à l'absence d'un être cher. En effet, deux trames narratives s'entremêlent, dans la trilogie, celle d'une peine ressentie et d'un vécu éprouvé. L'auteur de *La place de l'étoile* ne s'appelle pas Raphael Schlemilovitch, mais ce dernier possède un trait qui le rapproche du romancier, à savoir un jeune romancier, qui publie son premier roman chez Gallimard. De la même façon, nous avons observé que le narrateur des *Boulevards de ceinture*, est un jeune bachelier qui imite les grands auteurs pour subvenir à ses besoins. Nous dirons la même chose, à propos de celui de *La Ronde de nuit*, lequel les effluves du passé l'anéantissent ainsi qu'il le déclare lui-même :

« J'ai éprouvé de gros chagrins. Si vivaces qu'il m'en fait perdre le sommeil. [...] On finit par trouver naturelle la disparition des choses. [...] Si je confiais ma peine à l'un des mes semblables, il me quitterait aussitôt. Je le comprends. Et puis mon apparence physique décourage les « âmes sœurs » ». (L.R.D.N., pp. 1439-140-142).

Même les personnages que Modiano retranscrit, viennent d'un « black-out ». Ce sont les spectres d'un temps, qui hantent la fiction pour dire ce qui rend impossible la transmission de leur histoire. Ce sont des intrus que les narrateurs aiment les démarquer ainsi : « *ils avaient brusquement surgi du black-out, d'une période de désespoir et de misère, par un phénomène analogue à celui de la génération spontanée.* », (L.R.D.N., p.127) Ils s'invitent dans les récits pour incarner le vide, l'absence et le silence qui dominant l'univers modianesque. Un procédé formel qui se base un réalisme psychologique pour de rendre compte de la discontinuité de des faits narrés, comme le montre le passage qui va suivre :

« Un climat froid et sec. Des nuits si profondes qu'elles sont blanches. On ne peut pas vivre sous de telles latitudes et les biologistes ont observé que le corps humain s'y désintègre en mille éclats de rire, aigus, tranchants comme des tessons de bouteilles. Voici pourquoi : au milieu de cette désolation [...] vous vous sentez libéré des derniers liens qui vous retenaient encore au monde. Il ne vous reste plus qu'à mourir. » (L.R.D.N., p.144)

Notre recherche saisit la manière dont s'accomplit la volonté de mourir. Une mort virtuelle qui restitue une dignité conquise retracée ainsi : « *Nous sommes tous prêts à mourir pour nos idées. [...] je n'osais pas lui avouer que moi, si je devais mourir, ce serait de maladie, de peur ou de chagrin* » (L.R.D.N., p.133). L'angoisse et la peur d'une mort inconnue qui le rongent tentent de donner un sens à une existence réduite au néant, que le narrateur résume ainsi :

« J'avais accumulé depuis l'enfance une grande réserve de larmes. Pleurer — paraît-il — soulage et, en dépit de mes efforts quotidiens, je ne connaissais pas ce bonheur-là. Alors, les larmes m'ont rongé de l'intérieur, comme un acide, ce qui explique mon vieillissement instantané [...] j'ai éprouvé de gros chagrins. Si vivaces qu'ils m'en ont fait perdre le sommeil. A force de rester ouverts, mes

yeux se sont démesurément agrandis. Ils descendent jusqu'à mes mâchoires. Autre chose : il suffit que je regarde, que je touche un objet pour qu'il tombe en poussière. » (L.R.D.N., p.138)

Raphael se fait mourir plusieurs fois, et à sa façon : « *Je me fais abattre par un G.I. nommé Lévy qui me ressemble comme un frère.* » (L.P.D.E., p.37) ; quelques pages plus loin, il meurt une deuxième fois : « *malheureusement l'uniforme des chasseurs alpins me rappelait celui de la Milice, dans lequel j'étais mort vingt ans auparavant* » (L.P.D.E., p.102). Une troisième mort, mais cette fois-ci, en masse, ainsi qu'elle apparaît dans la citation qui va suivre. Elle s'accomplit victorieusement parce qu'elle est psychologique et se couvre d'un espoir de retour meilleur :

« On a besoin de moi à Constantinople pour réaliser l'arrêt gradué du cycle ! Les saisons changeront peu à peu, le printemps d'abord, puis l'été. Les astronomes et les météorologistes ne savent rien, croyez- m'en Schlemilovitch ! Je disparaîtrai de l'Europe vers la fin du siècle et me rendrai dans la région des Himalayas. Je me reposerai. On me reverra d'ici quatre-vingt-cinq ans jour pour jour, avec des guiches et une barbe de rabbin. A bientôt. Je vous aime. »(L.P.D.E., p.139)

La dernière mort ne représente pas vraiment une épreuve à vivre. Elle prend plutôt, une forme symbolique qui exprime l'extase, à l'image de l'univers de, *La place de l'étoile* : « *ma tête éclate, mais j'ignore si c'est à cause des balles ou de ma jubilation* » (L.P.D.E., p.208),

Dans *La ronde de nuit*, la mort se fait sentir dans l'intimité la plus profonde de l'être. Elle ne le quitte pas, son bruit retentit partout, empruntant souvent à des formes de métarécits pour assurer la cohérence aux faits narrés : « *Je ne supporte pas les essaims de mouches bleues qui leur sortent des lèvres. Ça me donne la migraine. Ça me coupe le souffle que j'ai déjà très court.* » (L.R.D.N., p.4) Cette métaphore, à connotation religieuse « aux mouches bleues » fait retentir l'horreur de la guerre, tel un châtiment divin. Toutes les révélations que renferment les ouvrages traduisent l'écho d'une souffrance morale, laquelle d'ailleurs authentifie une vérité historique.

Cependant, si les lamentations accentuent les tourments des narrateurs, ceux-ci représentent au fond, une imposture qui justifie l'implication des narrateurs dans leur

fiction, et le changement de leur statut. La métamorphose de l'écrivain en écrivain-investigateur apparaît clairement, dans le passage suivant :

« Une menace planait. Je pensais à vous. J'avais le pressentiment que vous étiez en danger quelque part. Chaque nuit, vous m'appeliez au secours entre trois heures et quatre heures du matin. Peu à peu, l'idée s'est faite dans mon esprit de partir à votre recherche. » (L.B.D.C., p.153)

En fait, la littérature modianesque propose un nouveau réalisme qui prend en charge un héritage commun lequel repose surtout sur la trace. Et c'est donc, cette écriture impliquée qui permettra l'auteur de tisser des liens avec sa société.

2. Le réalisme indiciel

Il s'agit d'un réalisme qui tisse des liens avec l'histoire narrée et la société qu'il reconfigure. Le recours à des pratiques de terrain comme l'enquête, la traque d'indices et ou la critique immédiate de certaines anomalies sociales, impose au romancier et au lecteur d'assumer toute parole et toute prise de position sur le désarroi qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale.

La quête de cette littérature qui travaille de « *plain-pied avec les autres modes de savoirs* »¹⁰¹ dans des « *régions de réel que l'écrivain connaît peut-être moins bien* »¹⁰² se veut un assemblage de récits de vie multiples et hétérogènes, de faits divers, et de vies d'anonymes. Ses descriptions réelles de faits, ses minutieux détails accèdent à une hyper-narration matérialiste, héroïque et commune du monde.

L'assemblage de documents bruts — photographies, lettres, magazines, documents de toutes nature — dans la diégèse « *déplace l'objet de l'enquête. Ce n'est plus le « fin mot » de la fiction que le lecteur recherche mais les zones d'ombre de l'Histoire* »¹⁰³. En effet, ce modèle narratif privilégie l'investigation et la fiction

¹⁰¹ Voir *Écritures impliquées et littérature française contemporaine* (1968-2018), Appel à contributions RELIEF- revue électronique de littérature française, <https://listesocius.hypotheses.org/6832> consulté le 20/12/2018.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Dominique VIART « Fictions critiques » in Jean Kaempfer, et al. *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, p. 200.

critique¹⁰⁴ dans sa quête pour arracher dans le désordre et la discontinuité la trace instable de l'autre. Cette nouvelle façon d'écrire s'emploie à construire des hypothèses pour élucider, rechercher et remettre en question des connaissances préexistantes. Elle se base sur une narration suspicieuse, qui a souvent recours à des procédés formels qui inscrivent le paradoxe dans le récit, au moyen de dénégations faites par les narrateurs, au sujet de leur vie.

Plutôt que de narrer uniquement une quête identitaire, dans *La place de l'étoile*, Raphael s'engage dans une lutte, espérant s'intégrer dans une société qui le dénigre. Tout au long de son combat, il nous confie les conflits qu'il a eu à surmonter à cause de sa judéité. Ainsi, tout en usant de divers détours, le récit de Raphael reproduit inlassablement des vérités concurrentes à la grande histoire, donnant à voir le modèle d'auto régénération du récit. Autrement dit, la même énigme se reproduit en boucle, à savoir le problème de l'identité de Raphael, mais avec des faits toujours nouveaux, jetant ainsi, le doute sur tout ce qui a été dit et écrit. Cependant, l'ambition de l'auteur, à donner une apparence vraisemblable à son histoire, transforme sa fiction en un lieu de complicité. Un espace qui lui permet de mettre à l'épreuve son pouvoir d'attribuer sens à ses propos. En effet, lorsqu'il feint d'être un juif persécuté, dans *La place de l'étoile*, ou lorsqu'il appréhende le drame à venir, comme le fait Swing Troubadour, dans *La Ronde de nuit*, ou même, quand il sent la menace qui pèse sur lui, comme, celle que vit Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture*, il ne fait que narrer un passé rendu présent, au moyen d'une re-narrativisation qui entend recontextualiser l'atmosphère de la judéité, et de la collaboration. Ses reconfigurations semblent plus vraies, que ce qu'elles étaient dans la réalité. Car elles s'attachent à retranscrire ce qui a été subi et éprouvé. Et c'est dans cet espace que la littérature modianesque accède à une forme d'authenticité accordant ainsi une valeur morale aux faits historiques.

¹⁰⁴ « Les fictions critiques sont des livres soucieux de l'état du monde, lucides sur faux-semblants des discours comme sur les impasses de la littérature et attentifs à les éviter. Ce sont des fictions et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, parce qu'elles ne prétendent pas être le juste « reflet » d'une réalité prétendue objective. Ce sont des critiques à doubles raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques — celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains » Voir Dominique VIART « Fictions critiques » in Jean Kaempfer, et al. *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Suisse, Éditions Antipodes, p. 192.

3. L'écriture de la mélancolie

Dans une perspective représentative de soi, l'auteur s'attache à narre ce qu'il ressent au détriment de la complétude des faits relatés. Ses perceptions comblent ses lacunes sur un temps qu'il n'a pas vécu, et déterminent ses intentions. En fait, nous pensons que, dans une perspective persuasive le repli sur soi est plus que vital pour la reconstruction de la vie du narrateur. L'écriture modianesque restitue les spectres du passé pour témoigner du vide impossible à combler. Le récit incertain des narrateurs, a souvent recours aux fantômes du passé pour se consoler, comme le prouve la citation : « *Je restai seul, assis par terre, les photos éparses autour de moi.* » (P.M.R.Q., p.361) les photographies lui permettent de faire revenir les souvenirs du passé, pour pouvoir revivre. Or, ses objets de morts constituent une fêlure dans la mémoire, et inscrivent ceux qui ont perdu toute trace de vie. C'est ainsi, que nous avons supposé que, la façon appréhender le réel avec ses preuves, anéantit les narrateurs et leur permet de reprendre conscience de ce qui est à l'origine de leur malaise :

« Je me sentis gagné par le découragement et même plus que le découragement, par le désespoir qui vous prend lorsque vous vous rendez compte qu'en dépit de vos efforts, de vos qualités, de toute votre bonne volonté, vous vous heurtez à un obstacle insurmontable. » (P.M.R.Q., p.411)

La tendance à évoquer la vie des siens à travers, les traces du passé, et paradoxalement à dénigrer au même temps, une expérience pénible à vivre, pour espérer se reconstruire dans son retrait, influence sa production romanesque. En effet, le poids du passé énigmatique de sa famille accentue ses angoisses, comme le montre le passage suivant : « *une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. Je me voyais, marchant dans un Paris obscur, et poussant la porte de cet immeuble de la rue.* » (P.M.R.Q., p.416)

L'introspection du passé censée lui permettre de se reconstruire, se transforme en douleur comme le prouve cette citation :

« J'avais fini par me persuader que c'était en ce glacial et lugubre mois de février où la police des questions juives tendait des traquenards dans les couloirs du métro, à l'entrée des cinémas où à la sortie des théâtres, que Dora s'était faite prendre » (P.M.R.Q., p.678)

Sa solitude et sa tristesse constituent un moyen comme un autre, pour prolonger l'expérience d'un vécu. Son voyage au cœur du Paris les ténébreux, pour résoudre le mystère d'une existence, l'engloutit peu à peu, et le martyrise : « *j'éprouvais de nouveau cette impression d'étouffement que j'avais déjà connue à Paris.* » (P.M.R.Q., p.487). À la conquête de son histoire contre tant d'obstacles, il y construit un itinéraire, en ruptures et en controverses, capable de rendre plus intense la constante d'un vécu existentiel qui se perpétue dans le présent : « *j'éprouvais une drôle de sensation en longeant le mur de l'hôpital Lariboisière, puis en passant au-dessus des voies ferrées, comme si j'avais pénétré dans la zone la plus obscure de Paris.* » (P.M.R.Q., p.659).

L'auteur se met en scène, pour mieux décrire les aventures de son écriture. De ses perpétuels déplacements il y construit son propre espace qui met en relief, à travers de multiples lieux, l'histoire de l'Occupation :

« Les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreintes : 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. » (P.M.R.Q., p. 690)

Nous pensons que la solitude est un simulacre, une forme médiatrice capable de reprendre l'histoire et de l'interpréter sous une autre forme. Car « *au-delà de la répétition vêtue, au-delà de celle à laquelle on soutire la différence, et de celle qui la comprend, une répétition qui fait la différence* »¹⁰⁵

En fait, nous supposons que, derrière l'errance et l'isolement du narrateur, il y a volonté de reconfiguration d'un autre drame, celui qui entretient des rapports complexes avec le roman familial. En effet, les ouvrages tentent d'arracher la notion de la mort à sa signification, ou symbolique de la terreur, en l'articulant sur les décombres : « *d'hiver à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1905 et celui de 1942.* » (P.M.R.Q., p.647). Le regroupement de deux temps différents exprime ce que Deleuze définit comme l'éternel retour où « l'être univoque n'est pas seulement pensé et même affirmé, mais effectivement

¹⁰⁵ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Éditions PUF, 1968, p.371.

réalisé. »¹⁰⁶ Ainsi en s'associant à l'histoire de son protagoniste, le narrateur s'introduit dans l'histoire collective et partage son sort.

Par ailleurs, la solitude créatrice¹⁰⁷ des lieux renforce l'écriture de la perte

« L'été 1940 est passé, pour Dora, au pensionnat de la rue de Picpus. [...] vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. C'était toujours vers dix heures. La station était déserte à cette heure-là et les rames ne venaient qu'à de longs intervalles. Elle aussi devait suivre le même chemin de retour, [...] C'était comme de retourner en prison. Les jours raccourcissaient. Il faisait déjà nuit lorsqu'elle traversait la cour en passant devant les faux rochers du monument funéraire. Elle suivait les couloirs. La chapelle, pour le Salut du dimanche soir. Puis, en rang, en silence, jusqu'au dortoir. »(P.M.R.Q., p.669)

Cette citation fait revivre de vieux souvenirs analogues à ceux du narrateur mais qui ne sont nullement ceux de Modiano. En effet, l'auteur crée un double, qui n'est ni tout à fait l'auteur, ni tout à fait un autre — « *c'est moi et ce n'est pas moi* »¹⁰⁸ — pour creuser au plus profond d'une expérience existentielle, et inviter le lecteur à chercher « *une existence particulière* »¹⁰⁹. Ainsi et pour paraphraser Henry Michaux nous dirons que « *Modiano écrit, et ce qu'il écrit est parlé ailleurs, nulle part, dans le gouffre de nulle part qu'ouvrent et recouvrent les mots de mort, d'au-delà, et même d'âme.* »¹¹⁰ Ceci, appuie notre hypothèse sur le fait que la figure de Modiano « *à travers les histoires qu'il raconte, se projette dans d'autres fictions potentielles* »¹¹¹. L'auteur, à la fois présent et absent, offre une relecture discrète et subtile des événements déjà narrés, selon sa propre vision :

¹⁰⁶ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*. [Document électronique]. Paris, P.U.F, 1968. <http://www.L.U.Tokyo.ac.jp/philosophy/pdf/deleuze_dr.pdf>. Consulté le 26avril 2018.

¹⁰⁷ « Une solitude née de l'interaction entre l'écriture et la vie ». Voir Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 451.

¹⁰⁸ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, p.

¹⁰⁹ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 438.

¹¹⁰ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 439.

¹¹¹ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 441.

« J'ignorai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, [...] C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler. » (P.M.R.Q., p. 735)

L'ambition de cette fiction est celle de faire « passer la vie dans l'écriture »¹¹², par une forme pénible de perception laquelle explore un deuil impossible à achever, ainsi que le reprend le passage suivant :

« Le samedi 19 septembre, le lendemain du départ de Dora et de son père, [...] la ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora. Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. » P.M.R.Q., p.735)

Les reconfigurations centrées sur un matériau bibliographique authentique tentent de donner corps à une douleur lancinante, grâce à « *des Brides de sensations, de choses vues, des souvenirs, des rêves, des associations, un rythme tantôt syncopé, tantôt incantatoire...* »¹¹³ Lesquels pourraient aboutir à « *joindre les deux bouts, [le] moi et ... le monde* »¹¹⁴, et parvenir à donner consistance à une existence réduite au néant, comme celle du détective de *Rue des boutiques obscures* qui au bout de sa peine se demande « Qui suis-je ? » (P.M.R.Q., p.402). Bien avant, et d'une façon analogue, le narrateur de *La Ronde de nuit*, se demande « *quelle est au juste [sa] raison sociale ?* » (L.R.D.N., p.91), finit par se perdre en disant : « *je ne savais plus qui j'étais* » et de ce fait, il se résigne à accepter de ne plus exister, déclarant : « JE N'EXISTE PAS. » (L.R.D.N., p.117)

¹¹² Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 442.

¹¹³ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 450.

¹¹⁴ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 446.

Ainsi la trace d'une vie passée ne se profère qu'à travers, le pouvoir d'un exercice d'écriture dépositaire d'un testament qui suppose « *un passage du vécu au survécu, du revécu à l'imaginaire* »¹¹⁵ en espérant « *que quelque chose [puisse] être sauvé ou découvert* »¹¹⁶, ce dispositif nous permet de classer le romancier comme un vigoureux fouineur, « un chercheur de vie »¹¹⁷ dont le travail consiste en la reconversion d'un vécu au moyen de la fiction, et dont les faux-semblants qu'il racontent, représentent « une partition existentielle »¹¹⁸ constamment renouvelable, comme c'est souvent le cas, dans les formes clausules des récits modianesques :

« À ce jeu-là on finit par se perdre soi-même. De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais. Je donne à mon biographe l'autorisation de m'appeler « un homme » et lui souhaite bon courage. Je n'ai pas pu allonger mon pas, mon souffle et mes phrases. Il ne comprend rien à cette histoire. Moi non plus. Nous sommes quittes. » (L.R.D.N., p.153)

Ce passage montre la volonté de l'auteur à se libérer d'une histoire contraignante. Par ailleurs, l'usage du registre pathétique permet de peindre la cruauté du destin qui s'acharne sur des innocents. Les rafles, les persécutions, la spoliation, la mort, suscitent une vive émotion qui contribue à accomplir un deuil inachevé, en revanche l'existence d'une pensée intime, probablement responsable des affects, exprime une douleur impérissable : « *les après-midi passés chez eux comptent parmi les plus tristes de ma vie, et je n'en parlerai pas.* » (L.B.D.C., pp. 78-79)

¹¹⁵ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 448. La trace

¹¹⁶ Luce BRICHE « JE OU LES AMBIGUITES : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas » in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 448.

¹¹⁷ Ibid., p. 449.

¹¹⁸ Ibid., p. 450.

4. Un nouveau réalisme

Le travail sur le réel dans les récits n'est « *ni la répétition des grands récits totalisateurs, ni leur déconstruction ironique ou tragique, ni leur évocation nostalgique* ». ¹¹⁹ En effet, le narrateur se réapproprie une mémoire collective à laquelle appartient son histoire familiale.

Le narrateur de *Dora Bruder* et celui de *Rue des boutiques obscures* quittent la fiction pour se déplacer dans le réel et partager avec le lecteur l'expérience d'un temps vécu, sous un mode réel proche du temps vécu. Ce procédé narratif mêle mémoire et enquête, et nous permet aussi, de vivre les étapes du déroulement de l'enquête. Ils nous offrent la possibilité de formuler directement des hypothèses sur les faits narrés : « *je tenais enfin une piste.* » (P.M.R.Q., p.348) Dans *Dora Bruder*, le narrateur-enquêteur dans un perpétuel mouvement, conquiert l'Histoire :

« J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de naissance : le 25 février 1926. Et deux ans ont encore été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII^e arrondissement. Mais je suis patient. Je peux attendre des heures sous la pluie. » (P.M.R.Q., p.650)

De façon homologue, le narrateur *La ronde de nuit*, tente de répondre à la question persistante « quelle est ma raison sociale ? », dressant un constat de ses faits et gestes, en compagnie de la bande maffieuse, de la rue Lauriston. Par ses notes-événements, qui peuvent représenter le fond de ses pensées, il introduit la violence dans un contexte marqué par une crise sociale, et s'en prend ainsi, à toute interprétation, de toute vérité retenue quant au chaos qui l'entoure. Cette forme d'écriture au quotidien se saisit de l'instant présent et le retranscrit, ainsi : « *l'énumération de nos crimes : délations, passages à tabac, vols, assassinats, trafics de toutes espèces — choses qui sont, à l'heure où j'écris ces lignes, monnaie courante.* » (*L.R.D.N.*, p.67) Nous pensons que ces annotations lui redonnent l'identité perdue pendant l'histoire. La violence et l'hostilité, déconstruisent les discours antérieurs pour exprimer un non-dit. Cette perspective

¹¹⁹ Henri GARRIC, « fin de l'histoire, fin de la littérature, fin du récit » in Dominique VIART et Laurent DEMANZE, *FINS DE LA LITTÉRATURE, Historicité de la littérature contemporaine, Tome 2*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012, p. 278.

suppose que soit lus et relus tout ce qui a été dit ou écrit sur le passé. Ainsi, le narrateur de la trilogie cherche à exprimer les désordres qui ont provoqué sa déchirure et sa rupture avec les siens, en introduisant des événements sensibles qui expose une société en proie au chaos : « *de toute façon, mes complices me tueront avant même que la Morale, la justice, l'Humain aient reparu au grand jour pour me confondre.* » (L.R.D.N., p.68)

Cependant, nous pensons que la re narrativisation de l'Histoire constitue un critère qui définit l'écriture modianesque. En ce sens, que la figure de l'Occupation, dans la trilogie de guerre, se lit et se dit à travers, une mémoire mélancolique, seule, capable de dire la haine la plus ancienne, et la plus vivace qui a nourrie le discours antisémite et fachiste, dans la moitié du XXème siècle. En effet, la douleur, la souffrance ainsi que la damnation constituent des entités qui ont marqué cette époque, mais aussi, les temps modernes. Car nous ne saurons expliquer autrement, les attentats de Charlie Hebdo, ou le comportement de Mohamed Merah. Par ailleurs, le retour sur l'histoire de l'Occupation représente à la fois une introspection et une prospection sur ce qu'a été dissimulé de l'histoire, et ce qu'elle est devenue.

4.1 Une parole de manipulatrice

4.1.1 L'ironie

En intégrant l'ironie à la fiction, Modiano espère se libérer d'une histoire contraignante. Ce dispositif aussi original qu'il soit, par son caractère spontané, et son expression vive, représente une parodie subversive qui remet en cause toute reproduction qui prétend à une vérité absolue.

Le recours à l'ironie, au cœur de la trilogie de guerre, détruit le discours sur l'horreur criminelle du racisme qui s'est emparé de l'Europe du XXème siècle. Elle dévoile les pensées latentes les plus enfouies, et les intentions les plus profondes pour s'affranchir d'un passé brumeux et honteux. La raillerie employée, d'un bout à l'autre, à l'encontre de l'image d'Hitler dissout la figure du tyran, comme le montre les propos amplifiés de Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit* : « *Hitler lui-même, tout à l'heure, viendrait pleurer dans mes bras comme un enfant.* » (L.R.D.N., p. 97)

Ces propos exagérés sont destinés, en surprenant l'attente du lecteur, à introduire une rupture dans le discours socialement construit autour de figures historiques majeures ; ces propos visent également par la dérision à trouver une substitution au discours sérieux et constitue « *au contraire une manière de transcender.* »¹²⁰. Par ailleurs, l'antiphrase a pour objet la réduction d'une souffrance et non la justification de celle-ci.

Cependant, ce que nous pouvons affirmer c'est que ce moyen de la dérision « *vise à désarmer l'adversaire en mettant les rires de l'auditoire au service de l'orateur.* »¹²¹ Ce discours décapant, qui relève à la fois de l'irrationnel et de la satire, permet aux narrateurs de la trilogie de guerre d'accommoder leurs énoncés à leurs sentiments et à leurs états d'âmes.

Le regard railleur de la société et ses penchants honteux, résume l'essentiel du dérisoire, mais aussi l'outrance et l'excès. Ainsi, l'attitude exaspérante et ridicule de Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, use d'une violence verbale phénoménale pour exprimer sa colère envers une société qui l'a anéantie. Pour ce faire, il n'hésite pas à réutiliser les clichés les plus rebattus afin de proposer par le pastiche une contre-lecture du discours de propagande antisémite.

Par ailleurs, l'état dépressif et mortifié du narrateur de *La ronde de nuit*, constitue un mode d'expression authentique, lequel exprime d'une manière subtile, un profond traumatisme et l'investissement direct du narrateur dans ce qu'il émet comme discours.

Serge Alexandre, pour sa part, dans *Les boulevards de ceinture*, se décharge de tout devoir moral vis-à-vis d'un père incapable et impuissant. Il exprime plusieurs fois ses regrets, sur la nature de leur relation. Mais bien avant, il s'emploie vivement à détruire toute image parfaite d'un père victime de circonstances historiques ou sociales. En ce sens, que le déni de paternité du père, à l'encontre de son fils, que la fiction s'attache à représenter dépend d'une volonté unilatérale inavouée. La raison pour laquelle le narrateur-fils, s'emploie à justifier la décision du père en se servant d'un personnage bouffon et inconsistant pour détruire la figure du juif-martyre. Ainsi, comme toute

¹²⁰ Jean- Jacques ROBRIEUX *Rhétorique et argumentation*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2012, p. 226.

¹²¹ Ibid., p. 92.

parodie, le grossissement et la déformation de l'image du père participe aussi, à la réécriture de l'histoire.

Ainsi, les trois narrateurs, chacun à sa manière, orientent le lecteur et le poussent à adhérer à leurs opinions réprobatrices non déclarées.

Ils se saisissent de l'événement triste et décrivent son déroulement pour espérer toucher à l'essence d'une expérience vive.

4.1.2 L'hésitation

Les jeux d'hésitations auxquels se livrent les narrateurs de la trilogie constituent une figure de style, qui « *feint de taire un propos, afin de mieux en faire sentir l'importance.* »¹²². La dérision de Raphael Schlemilovitch, tout comme l'embarras de Swing Troubadour, ou encore l'incertitude dont fait preuve Serge Alexandre constituent des caractères qui font appel à la vigilance des lecteurs, et ce, pour mieux saisir les messages que renferment la fiction. En effet, la revanche de Schlemilovitch est justifiée par des commentaires qui légitiment son comportement. Le doute qui se saisit de Swing Troubadour réduit la consistance de l'imaginaire, et le rend suspect. Les traces du père de Serge Alexandre sont chimériques, mais elles honorent une dette envers les siens. Nous Ce qui nous engage à supposer que les trois personnages de la trilogie sont des pensées constituantes de la fiction qui ambitionnent d'éclairer un malaise social. Autrement dit, ce ne sont pas des pensées constituées par le personnage car elles incarnent les représentations sociales d'une mémoire oblitérée. Ainsi, nous nous permettons de les résumer à une somme de pensées qui déjouent tous les artifices d'une fiction, à proprement parler :

J'ai récapitulé les événements de la soirée. Le dîner interminable, la promenade au clair de lune, Muraille et Macheret rentrant à la « Villa Mektoub ». Et votre silhouette sur la route de Bornage. Oui, toutes ces choses imprécises appartiennent au passé. J'avais remonté le cours du temps pour et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? A quelle époque ? En quelle vie ? » (L.B.D.C., p. 131).

¹²² Ibid., p. 118.

Les romans renouent avec un temps nébuleux qui « palpite, *se dilate*, puis redevient étale, et peu à peu vous donne cette sensation de vacances et d'infini que d'autres cherchent dans la drogue, mais que moi [Modiano] je trouvais tout simplement dans l'attente »¹²³. Ce cogito solitaire incarne sans aucun doute, le double de l'auteur. Il s'attache à retranscrire les pensées d'un être en mal de vivre, dont le narrateur en fait un lieu de recueillement et de libération. Car il se trouve être ce lieu intime, où l'auteur peut se retourner sur soi, pour narrer son histoire personnelle. Il se lit en lui, comme il lirait « un livre intérieur [...], livre qui enveloppe [son] monde »¹²⁴ et rapporte son malheur. Son Je pensant est un Je qui ressent, et éprouve ce qu'il restitue à travers « un acte de création où nul ne peut [le] suppléer, ni même collaborer avec [lui] »¹²⁵.

Le cogito qui émane des récits s'attache à restituer un vécu surprenant, propre à une enfance martyrisée, et à « une lutte des consciences dont chacune, [...] poursuit la mort de l'autre. »¹²⁶ Il s'agit d'un vécu appréhendé à partir d'un certain nombre de questions insatiables, toutes plausibles les unes que les autres, et qui rappellent au romancier son devoir moral :

« Je ne prends pas les hommes au sérieux. Un jour, je finirai par les considérer tous — et moi-même — avec le regard que je pose en ce moment sur Coco Lacour et Esméralda. Les plus durs, les plus orgueilleux m'apparaîtront comme des infirmes qu'il faudrait protéger ». (L.R.D.N., p. 70).

En effet, ces moments intimes « ne renferment pas l'écrivain en lui-même : elles s'ouvrent sur une autre vérité à conquérir, vérité enveloppée à l'intérieur de soi, que l'écriture devra développer, déplier, réaliser. »¹²⁷ Cependant les narrateurs modianesques ne se livrent pas facilement. Ils sont sans doute, pudiques ou introvertis à l'image de l'écrivain lui-même. Nous nous ne connaissons d'eux, et de leur vie que les lectures faites par les jeunes-auteurs à l'intérieur de la fiction.

¹²³ « Modiano CANTABILE »

¹²⁴ Franck ROBERT, « Lire/Écrire » in *L'intime* p. 144.

¹²⁵ Ibid., p. 145.

¹²⁶ « Autrui et le monde »

¹²⁷ Ibid., p. 145. Lire et Ecrire

La représentation de la peur et du silence, comme constantes conditionnant le monde de la trilogie de guerre, renforce notre perception d'une mémoire éternellement fuyante. Ils la dépassent pour traduire une structure obsessionnelle. En ce sens, la vie sous l'Occupation nazie est ramenée à une forme illusoire, laquelle s'ingénie à représenter, sous les formes du paraître, le chaos d'une société, qui s'effectue dans les moments de silence et de solitude des personnages. En effet, l'existence imaginaire des trois personnages n'a de sens que lorsqu'ils s'isolent ou se retrouvent seuls. Ils ne se reconnaissent que dans les situations difficiles, et dangereuses où

« La présence de soi à soi, étant l'existence même, est antérieur à toute philosophie, mais il ne se connaît que dans les situations limites où il est menacé : par exemple l'angoisse de la mort ou dans celle du regard d'autrui sur moi. [...] Cette conscience silencieuse ne se saisit que comme Je pense ne général dans un monde confus « à penser » ». ¹²⁸

Les méditations silencieuses de *Swing Troubadour* ou même celles de Serge Alexandre révèlent une enquête sur soi et pour soi, où les narrateurs sont appelés à se contenir au profit d'un cogito tacite ¹²⁹ lequel exempte des narrateurs aux pouvoirs surhumains, mais surtout expressifs. Ils se voient ainsi tour à tour, endosser le rôle de moralisateur, de justicier, ou de faiseur de trouble. Car les romans donnent voix

« À l'innommable, à l'inhumain, à ce qui sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est pas homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même. » ¹³⁰

C'est dans une solitude sédentaire, comme condition absolue que le narrateur réussit à s'entretenir avec lui-même, à réfléchir sur sa vie : « *Je n'étais pas fait pour tout ça. Je n'avais rien demandé à personne. On n'était venu me chercher.* » (L.R.D.N., p. 94) et à se livrer. Autrement dit « une solitude cogitative ¹³¹ », qui surgit dans les moments de solitude et devient l'existence même de l'auteur. En effet, c'est dans une chambre de clinique psychiatrique, que Raphael Schlemilovitch se remémore toute sa vie. Et c'est sur

¹²⁸ Cogito Merleau Ponty

¹²⁹ « Le cogito tacite n'est cogito que lorsqu'il s'est exprimé lui-même. » Ibid.

¹³⁰ Maurice BLANCHOT, *l'Espace littéraire*, p. 181.

¹³¹

le volant de la voiture, à moitié endormi que Swing Troubadour se débat avec ses pensées dont « il n'arrive pas à se réveiller ». De la même façon, Serge Alexandre rêve à ce qu'aurait été la vie de son père, en face d'une photo blême et d'une vieille éphéméride, dans le comptoir d'un bar.

Ses discours sur soi racontent ses souvenirs et ses rêves c'est pourquoi on pourrait attribuer à son cogito le prédicat qualificatif d'onirique : « *il n'est pas interdit de rêver au cours que prendraient nos vies dans un tel décor.* » (LB.D.C., p. 156)

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons essayé de montrer comment l'enquête et une posture usurpée, qui permet au narrateur de révéler « ce qui doit être tu ». En effet, toute l'existence des personnages est définie par une instabilité psychologique qui peut aussi bien représenter une pensée, une anecdote, un souvenir, ou un portrait. Le collage de fragments de vie, comme procédé compositionnel, est porteur d'une authenticité dont l'intention est de fixer l'univers recréer.

Dans une stratégie persuasive, l'auteur a recours à un réalisme perceptif et psychologique fondé spécifiquement sur des figures d'expression, pour fabriquer l'illusion parfaite d'un réel conforme à l'espace vrai de l'Occupation.

Cette représentation vient au secours d'une crise identitaire, et devient complice d'une nouvelle forme d'écriture de filiation.

CHAPITRE III

Des voix recluses

Notre étude questionne le discours « constituant »¹³² qui compose les expériences sociales rapportées par la trilogie de guerre de Patrick MODIANO. Cette configuration singulière mobilise plusieurs formes de narration, à travers lesquelles, l'auteur choisit de projeter dans des agissements, dans des pratiques sociales, ou encore, dans des formes d'expression sur soi, une représentation qui caractérise l'histoire des siens, sous la période de l'occupation nazie.

Plus précisément parlant, les particules d'événements qui constituent le discours de la société, que l'auteur ne connaît que par l'archive et les ouï-dire, constituent un support d'identification authentique lequel construit et légitime l'histoire narrée. En effet, ce support biographique reconstitué, suscite chez l'auteur des formes de réflexions auto-analytiques dont les figures d'émotions associées font surgir un discours latent, et donnent corps à sa souffrance.

C'est justement, cette empreinte de soi et sur soi, historiquement reconstruite dans les entrailles « des années noires », que les formes d'attestations suivantes attestent : « je m'aperçois » « je revois » « je regarde », subvertissent la structure de la fiction, et la transforment en une écriture libre. Celle-ci propose une image stigmatisée de la réalité, à la fois fragile et poreuse, qui transforme le narrateur en témoin directe des événements narrés : « *Maintenant je me laisse glisser sur la pente des aveux. Je ne ressemble pas à Gregory Peck, comme je l'ai affirmé plus haut. Je n'ai pas la santé ni le keep smiling de cet Américain.* » (L.P.D.E, p.p. 157)

Il reproduit consciencieusement un Être et un paraître à travers un discours préconstruit qui retrace l'histoire de ceux que la mémoire a oubliés. Cette pratique lui permet de réévaluer l'histoire de ses parents.

¹³² le discours littéraire n'est pas isolé, [...] il participe d'une ère déterminée de la production verbale, celle des discours constituants, catégorie qui permet de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et sciences. [...] désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine. Voir, Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand COLLIN, 2004, p. 47.

Nous nous demandons jusqu'où l'appropriation d'une mémoire collective peut-elle penser une existence personnelle ? Et jusqu'où l'interprétation sans cesse renouvelée d'une vie conduit l'Être à se reconstruire ?

1. Une identité narrative

La mise en récit de fragments de vie déterminés par des pulsions obscures offre un assemblage hétérogène du matériau biographique. En effet, la reconstruction d'une mémoire escamotée se nourrit d'« une *sévère névrose de base [qui] fait le malheur du narrateur et tout le bonheur de l'écrivain Modiano, qui en tire de savantes variations* »¹³³ imaginatives, dont la seule attache demeure l'identité et la fatalité. À cet effet, l'immobilité de l'instance narratrice offre un spectacle à la fois, émouvant et furtif de plusieurs histoires, bouleversantes, dont elle s'empresse subrepticement, de les confier, ou se doit de le faire, comme le soutient RICOEUR : « Nous *racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontés.* »¹³⁴ Ce sont des micro-histoires porteuses d'une part de vérité historique qui incarnent l'écriture de l'isolement et du mépris. Elles instaurent une confiance entre un narrateur-victime reconstruisant sa vie, dans une temporalité collective et historique, et un lecteur contraint de revivre passivement l'histoire. De cette reconfiguration émane une parole humiliante et humiliée qui entraîne le narrateur-médiateur intimement au fond d'une douleur active laquelle éclaire et caractérise tant les récits que les préoccupations de l'auteur. À ce titre, le narrateur est constamment dédoublé par une voix souveraine qui régit et décide de l'organisation et de l'alternance des histoires.

Les romans commencent toujours par un locuteur-narrateur premier qui nous projette dans au fin fond, de l'histoire de l'Occupation, et plus particulièrement, au cœur la Rue Lauriston, un quartier très prisé par la gestapo française : « *J'ai des amis haut placés. Je ne me contente pas des petits farceurs de la Collabo parisienne. Je tutoie Goering, Hess, Goebbels et Heydrich me trouvent fort sympathique.* » (L.P.D.E., p.43) Cet endroit autrefois, peuplé par les fréquentations de son père, nourrit la sève de ses

¹³³ Jacques LECARME, « Variations de Modiano, autour d'accident nocturne », in Roger-Yves Roche (dir.), *lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 32.

¹³⁴ Paul RICOEUR, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*. T. II. Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 115.

récits. En effet, La Rue Lauriston est le lieu mythique des récits modianesques, mais aussi l'indice de ce temps : « *Je me sentis plus à l'aise en compagnie de Pierre Bonny, d'Henri Chamberlin-Laffont et leurs acolytes. Et puis je retrouvai, rue Lauriston, mon Professeur de morale, Joseph Joanovici.* » (L.P.D.E., p.163)

Cet univers mystérieux, et très actif sous l'Occupation, renferme au fond de lui, tant d'histoires énigmatiques jamais élucidées dont celle du père. La perfidie et la délinquance de ses occupants épuisent le narrateur. En effet, sensible à leur train de vie, l'auteur, se ressaisit à chaque fois, rappelant au lecteur, sa position vis-à-vis de ces gens : « *On se lasse de tout. J'ai fini par quitter mes deux amies et ce joyeux petit monde interlope qui compromettait ma santé.* » (L.P.D.E., p.163). Dans *La ronde de nuit*, il se montre un plus expressif, après qu'il s'est débarrassé de ses angoisses, dans *La place de l'étoile*, et déclare ainsi : « *Décidément je n'étais pas fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse.* » (L.R.D.N., p.80). Effectivement, très longtemps embarrassé par cette existence, il prend enfin conscience qu'il peut s'en défaire, et changer son fusil d'épaule : « *[Oui,] toutes ses choses imprécises appartenaient au passé. J'avais remonté le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? À quelle époque ? En quelle vie ?* » (L.B.D.C., p.131). Ces propos justifient la thématique et la forme de la narration de l'œuvre modianesque. En effet, l'imaginaire modianesque est plein d'éléments authentiques qui relèvent de la biographie de l'auteur, mais qu'on ne peut rattacher à une forme d'autofiction, du moins pour la trilogie de guerre.

En revanche, *Livret de Famille*, *Un pedigree*, *Remise de peine*, *Dora Bruder*, *Chien de printemps*, ou *De si braves garçons* semblent être tout à fait compatibles avec une fiction familiale. Car contrairement aux premiers ouvrages ces fictions relatent en toute transparence, l'histoire d'une vie mouvementée qui tente de se reconstruire par la médiation d'une narration psychanalytique. De ce fait, nous supposons que dans les premiers récits, le narrateur offensé, est contraint de rapporter l'expression d'un refoulé social, pour une possible reconstruction de soi. Pour ce faire, il reprend avec émoi la réalité qui s'enracine dans l'enchevêtrement de multiples histoires de vie : « *une sorte de chagrin allègre m'envahit* » (L.P.D.E., p.208) La souffrance qui en résulte dépasse la douleur physique car selon, Ricoeur, « *la plupart de ces souffrances sont infligées à*

l'homme par l'homme »¹³⁵ incarne la passivité de l'altérité de la conscience morale : « Plus fort que ça, nom de Dieu Regard droit, s'il vous plaît ! Le menton tendu ! Nous ferons de vous un sabra ! (Il éclata en sanglots.) » (L.P.D.E., p.188) Elle symbolise en langage psychanalytique le retour du refoulé, qui se manifeste tout au long des ouvrages par l'absence de la conscience de l'autre, ou simplement, en le consentement tacite sur la disparition de la trace de l'autre :

« Frank Le Harivel résidait 8, rue Lincoln. On a oublié ce parfait cavalier [...] » « Mademoiselle Mylo d'Arcille, une jeune femme fort séduisante dont se souviennent peut-être encore les vieux habitués de nos vieux music-halls... » « José Strada, l'ermite de la Muette », était-il un génie méconnu ? Voilà une question qui n'intéresse plus personne. « Ici mourut seule et dans la misère Armande Cassive... » « Qui se souvient encore d'Alec Carter, le brillant jockey ? Et de Rita del Erido ? » La vie est injuste. » (L.R.D.N., p.80)

Cette médiation parcourt la totalité de l'œuvre modianesque puisqu'elle s'attache à reconfigurer les différents registres discursifs (religieux, mythique, historique), de l'autre dont « *la métaphore de la voix, à la fois intérieure à moi, et supérieure à moi, est le symptôme ou l'indice* »¹³⁶ cette voix qui nous parle et chuchote à l'intérieur des romans, émerge souvent de l'impulsion d'un narrateur affecté par le récit d'un autre dissimulé, sous l'expression d'un « Je » pluriel, qui se rapporte à la fois au narrateur, à la société et à l'histoire. Elle incarne une forme vide, telle une morale qui se dédouble pour s'affronter et s'ajourner à chaque fois, dans une autre réalité et dans un autre monde :

« Je pensai à l'avenir qu'on me proposait : une guérison rapide grâce aux bons soins de docteur Freud, les hommes et les femmes m'attendant à la porte de la clinique avec leurs regards chauds et fraternels. Le monde, plein de chantiers épatants, de ruches bourdonnantes. » (L.P.D.E., p.210)

¹³⁵ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 371.

¹³⁶ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 394.

En effet, se sachant traquée, elle se dérobe souvent pour refuser toute forme de réconciliation avec le présent : « *Je croyais mon heure venue. Pas encore. Ils me laissaient gagner du terrain. Mon front bute contre le volant. [...] Je continue d'avancer dans un demi-sommeil.* » (L.R.D.N., p.153) De plus, Cette forme d'exil condamne le protagoniste à la solitude, et à l'errance, réfutant toute forme de pardon susceptible de le rendre sociable. Concrètement parlant, et dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel conçoit cette forme de repli sur soi comme « *la certitude formelle et infinie de soi-même, qui, précisément pour cette raison, est en même temps la certitude de ce sujet-ci* »¹³⁷. Ainsi, si à travers cette discrète voix narrative se profile soit l'intrusion d'un auteur introverti, soit un narrateur dont la tâche ne se limite pas à être un émetteur physique, alors qui est donc le narrateur ? Et est-ce qu'il peut se confondre avec l'auteur ?

Les retours en arrière et les rêveries du narrateur déballés, dans des ouvrages de la première trilogie, donneraient à croire que « *Le narrateur peut se confondre avec l'auteur* »¹³⁸ ; à ce propos, comment pourrait-il l'être, lui, qui est né dans une période postérieure à celle qu'il narre ? Nous supposons plutôt que ses réminiscences, comme l'entend Annie Ernaux, dans son ouvrage *La honte*, représentent une honte vécue, éprouvée et bue. Et de ce fait, le souvenir devient aussi, une expérience.

La médiation continue d'un narrateur fictionnel, — censé connaître l'histoire avant de la raconter — dans les romans de Modiano correspond à ce que Galbraith qualifie de « *opération POP* » les opérations de sortie de la fiction. Elle les oppose aux « *opérations PUSH* » qui correspondent à différents degrés d'immersion fictionnelle. »¹³⁹ Autrement dit, Modiano compile des histoires, comme on compile des données informatiques sur un disque compact, puis les agence au moyen de narrateur fictif. Or, ce narrateur a parfois tendance à disparaître au fil de la narration ; ici, apparaît une question de logique car le lecteur serait tenté de lui attribuer des réflexions qui ne se sont pas du tout compatibles avec le « maintenant » de la fiction, comme le montre la

¹³⁷ HEGEL, « *Phénoménologie de l'esprit* » in : Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 397.

¹³⁸ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 33.

¹³⁹ Les opérations PUSH, les plus courantes, [...] sont les retours en arrière, et les séquences de rêve, les opérations POP, [...] sont l'ironie et les commentaires narratoriaux. Voir Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 250.

citation : « [...] *Il est des choses qu'il faut garder pour soi. Je n'ai jamais dit un mot de trop. Assez peu expansif de nature. Les autres, par contre, n'hésitaient pas à me décrire en long et en large leurs états d'âme.* » (L.R.D.N., p.114). Ces répliques permettent au narrateur de se rétracter sur certaines de ses expériences vécues. Cette distance volontaire constitue un obstacle, à l'ultime immersion dans le monde, de la fiction. En ce sens, ce narrateur fictif, censé raconter ou écrire son récit de vie, et qui par moments, se sent obligé de se justifier auprès de son lecteur, à l'égard de l'insuffisance du fait narré, ainsi : « *Qui sait ? Un maniaque s'intéressera peut-être, dans quelques années, à cette histoire. Il se penchera sur la « période trouble » que nous avons vécue, consultera de vieux journaux.* » (L.R.D.N., p.149) Cette conjecture vient d'abord, appuyer les peurs et les angoisses du romancier, quant au fait de, ne pas avoir tout livré sur cette période, ensuite expliquer son désarroi, par exemple quand il rajoute : « *Il aura beaucoup de mal à définir ma personnalité.* » (L.R.D.N., p.149)

Ainsi, par la fiction le narrateur ou présumé auteur-narrateur reconnaît le fait d'être insaisissable : « *c'est moi et pas moi* ¹⁴⁰», et assume le fait d'avoir une existence complexe :

« Les efforts que j'avais fournis depuis trente ans pour exercer un métier, donner une cohérence à ma vie, tâcher de parler et d'écrire une langue le mieux possible afin d'être bien sûr de ma vie nationalité, toute cette tension se relâchait brusquement. C'était fini. Je n'étais plus rien. » (P.M.R.Q., p.640)

Cet argument confère les pleins pouvoirs au romancier pour agir sur la forme romanesque de ses récits ; en effet, condamné du moins, dans les premiers ouvrages de la trilogie de guerre, à vivre dans un « entretemps » « *il se voit réduit à un principe d'existence purement virtuel, l'être ne peut en aucun cas, entretenir de relations avec l'univers qui l'entoure.* » ¹⁴¹ Ainsi, Nous pensons que Modiano réélabore un monde romanesque purement virtuel, proche du roman classique, mais qu'il édifie principalement sur « *le vide et la vacuité* ¹⁴² » d'une mémoire escamotée. En effet, selon

¹⁴⁰ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick MODIANO*, (2010), France, Éditions Fayard, 2011, p. 137.

¹⁴¹ Roux BAPTISTE, *FIGURES DE L'OCCUPATION dans l'œuvre de Patrick MODIANO*, (1999) Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, p. 318.

¹⁴² *Ibid.*, p. 318.

Baptiste Roux, ses premiers ouvrages, exhibent la notion de l'existence humaine, dans lesquels « *les questions taraudantes, qui se posent à l'écrivain, concernent l'inscription dans la communauté humaine.* ¹⁴³ » Cette particularité qui humanise la littérature modianesque condamne le réel et invoque le langage de la mémoire, comme le montre ce passage :

« Nous vivons des temps bien difficiles, monsieur Alexandre. Vous avez répété cette phrase deux ou trois fois, en guise de préambule, et puis vous m'avez expliqué votre cas. Je vous entendais mal, comme si vous me parliez au téléphone. Un filet de voix étouffé par la distance et les années. De temps en temps, je captais quelques brides : « Partir » ..., « Passage des frontières » ..., « Or et devises » ... Et cela suffisait pour reconstruire votre histoire. »(L.B.D.C., p.147)

Ces pensées révèlent non seulement, la concordance des intentions de l'auteur avec celle de l'auteur-narrateur, mais aussi le profil psychologique d'un être anéanti dont le moindre indice suffit à rendre compte de la vie de son père. Cette intrusion métafictionnelle de l'auteur est pleinement assumée par le romancier en personne, dans une causerie entre deux entités. D'abord, pour rappeler qu'il y a un Je qui : « *invente l'histoire au fur et à mesure qu'il raconte ou feint de la raconter* ¹⁴⁴ » comme par exemple dans *Les boulevards de ceinture* :

« Je consignais, sur de petites fiches, les renseignements que j'avais glanés. Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. C'est mon devoir, à moi qui les ai connus, de les sortir — ne fût-ce qu'un instant— de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi, pour moi, un véritable besoin. » (L.B.D.C., p.66)

Ou encore dans *La ronde nuit* :

¹⁴³ *Ibid.*, p. 318.

¹⁴⁴ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 260.

« À ce jeu-là, on finit par se perdre soi-même. De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais. Je donne à mon biographe l'autorisation de m'appeler simplement « un homme » et lui souhaite du courage. Je n'ai pas pu allonger mon pas, mon souffle et mes phrases. Il ne comprendra rien à cette histoire. Moi non plus. Nous sommes quittes. » (L.R.D.N., p.156)

Dans *La place de l'étoile*, il n'hésite pas à se désigner comme un jeune auteur qui rédige sa biographie, au fur et à mesure, à l'intérieur du roman, ainsi qu'il le dit : « *Arrivé à ce point de ma biographie, je consulte les journaux.* » (L.P.D.E., p.111). Quelques pages plus loin, et après qu'il s'est débarrassé de ses névroses, il légitime son projet déclarant clairement : « *Plus rien ne trouble le silence. Alors je décide d'entreprendre une sorte de biographie romancée.* » (L.P.D.E., p.126) Pour se reconstruire.

Ensuite, et conjointement à ces intrusions métafictionnelles, un deuxième « Je » incarnant la conscience sociale et historique : « *plus ou moins « historicisantes », dans lesquelles le « je » ne se présente pas comme inventeur de l'histoire, mais feint de raconter une histoire vraie.* »¹⁴⁵ à travers des dates fortement signifiantes : « *Vers 1940, la tragédie s'abat sur l'Europe.* » (L.P.D.E., p.29) lesquelles interpellent la narration du désastre, ou alors l'énumération de faits avérés :

« — Bien sûr nous présentons toutes les apparences du gangstérisme. Les hommes que j'utilise, nos méthodes brutales, [...] Et cette humanité curieuse qui gravite autour de ce que j'appelle notre « officine » : requins d'affaires, demi-mondaines, inspecteurs de police révoqués, morphinomanes, patrons de boîtes de nuit, enfin tous ces marquis, comtes, barons et princesses qui ne sont pas dans le Gotha... » (L.R.D.N., p.54)

Le pouvoir de cette conscience sociale du passé, fortement rattachée à la mémoire individuelle est déterminée comme « *la période antérieure aux événements dont un individu se souvient directement* »¹⁴⁶. Ce temps vécu réussit à rapprocher l'histoire

¹⁴⁵ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 260.

¹⁴⁶ Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, (1977), Éditions Gallimard, 2008, p. 43.

individuelle du passé collectif, en recréant une temporalité relative à l'atmosphère — rêvée — de l'Occupation, dont il en ressort « *comme dans un miroir les protagonistes et leurs hauts faits.* »¹⁴⁷

Cependant, la reconquête de la mémoire des autres s'avère décisive pour l'équilibre psychique du narrateur : « *j'apprends qu'un film des Marx Brothers passe au cinéma de T. Nous sommes donc six frères, six juifs exilés en Savoie. Je me sens un peu moins seul.* » (L.P.D.E., p.99). En effet, la théorie psychanalytique de Michel Neyraud¹⁴⁸ présuppose que l'écriture de sa vie tout comme celle des disparus, est un moyen de combler le vide par l'imaginaire : « *Aujourd'hui ces gens ont disparu ou bien on les a fusillés. Je suppose qu'ils n'intéressent plus personne. Est-ce ma faute si je reste prisonnier de mes souvenirs ?* » (L.B.D.C., p.166) Cette interrogation qui interpelle le lecteur, nous amène à être plus vigilants vis-à-vis du narrateur modianesque. En effet, le recours à un « *un narrateur réflecteur : un personnage qui pense, sent et perçoit* »¹⁴⁹ lequel se substitue à l'auteur, donne l'impression au lecteur de vivre instantanément le fait, à travers son regard et la somme d'affects révélés. Néanmoins, il demeure « *l'énonciateur d'une parole ouverte, proposant au lecteur le partage d'un certain nombre d'expériences existentielles* »¹⁵⁰. Or, cette présence physique a besoin de la médiation d'un personnage-raconteur, associé et complice pour donner vie à ses espérances, ses angoisses, ses haines et ses affections. Cette source fiable pervertit toute forme narrative, elle se permet des digressions, sonde les personnages, s'immisce dans les événements avec aplomb :

« L'époque où nous vivions exigeait des qualités exceptionnelles dans l'héroïsme ou dans le crime. Et moi, vraiment, je détonnais. Girouette. Patin. Je ferme les yeux pour retrouver les parfums et les chansons de ce temps —là. Oui, il y avait une odeur de pourriture dans l'air. » (L.R.D.N., p.110)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁸ Jacques LECARME, « Variations de Modiano, autour d'accident nocturne », in Roger-Yves Roche (dir.), *lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile DEFAUT, 2009, p. 124.

¹⁴⁹ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 80.

¹⁵⁰ Claude BURGELIN, « *Etude du cinéma des familles* » de Pierre ALFERI, in Philippe FOREST et Claude GAUGAIN, « *Les romans du Je* », Nantes, Editions Pleins Feux, 2001, p. 11.

Au même temps, elle s'engage avec ferveur à tout nous livrer, comme le montre la citation : « *Mais je n'avais pas dit mon dernier mot. De ma vieillesse et de ma solitude quelque chose allait éclore, comme une bulle à la pointe d'une paille. J'attendais.* » (L.R.D.N., p.140) Or, Chatman considère ce type de commentaire comme « *des actes de langage accomplis par un narrateur, qui excèdent la fonction de raconter, de décrire ou d'identifier [...] résonnent avec des accents de propria persona* ». ¹⁵¹ Autrement dit, c'est l'auteur qui se dissimule derrière ¹⁵². Aussi, nous nous interrogeons sur la finalité d'une telle pratique, surtout que les ouvrages sont submergés de commentaires. Nous pensons, que l'intrusion des réflexions, dans la trame narrative des romans, introduit en série des images absolues d'un temps, prises à partir d'un style oratoire, proche du ton de la conversation. En ce sens, qu'elles représentent le propre de la re-narrativisation de l'Histoire. Elles permettent au narrateur d'appréhender la vérité en faisant intervenir ses propres perceptions, ses émotions, conçues comme des hypertextes, dont la fonction est de déconstruire la linéarité du récit. La prolifération de ce genre de récits permet à l'auteur d'ancrer une part de vérité enfouie dans l'imaginaire de la trilogie de guerre, comme l'assertent les propos Raphael, dans le passage suivant : « *« Le juif était une marchandise prisée, on nous respectait trop.* », (L.P.D.E., p.51) ou les remarques de Swing Troubadour, sur l'histoire : « *Et moi ? Qui aurait pu prévoir que je deviendrais le complice d'une bande de tortionnaire ?* » (L.R.D.N., p.78) Ou le discours de Serge Alexandre, sur l'histoire : « *« Les temps sont troubles », mais l'argent coule à flots.* Déjà toute sortes de combinaison « *plus intéressantes les unes que les autres* » se profilent. » (L.B.D.C., p.23)

Les précisions fournies par des trois narrateurs du premier triptyque, de Patrick Modiano, laisseraient entendre le projet romanesque des trois jeunes -auteurs. En effet, les protagonistes sont de jeunes-auteurs qui ambitionnent d'écrire le parcours de leur vie, comme de jeunes recrues au près d'une bande de mafieux, qui faisait la pluie et le beau

¹⁵¹ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 75.

¹⁵² Chatman distingue ceux qui se présente comme des discours écrits par des personnages (written records), ceux qui se composent entièrement de monologues ou de dialogues, c'est-à-dire de discours prononcés par les personnages (speech records), enfin ceux qui s'attachent à restituer le discours intérieur de personnages (records of thought). In : Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 62.

temps, durant la période de l'Occupation nazie. Tantôt ils écrivent le livre de leur vie, leurs mémoires, leurs déboires, et leur rencontre avec ce clan en question, tantôt, leur projet devient purement fictif, un lieu d'exutoire où, l'itinéraire des personnages apparaissent comme des manifestations plus au moins, tangibles, mais qui s'écroulent dès que le lecteur croit les cerner.

En fait, cette pratique révèle l'envie de narrer des histoires plurielles, difficiles à cerner, et non une histoire banale et unique, car, selon Pierre Nora : « *Nous vivons l'éclatement de l'histoire.* »¹⁵³ Cette démarche qui soutient l'imaginaire réel modianesque contre "la déification"¹⁵⁴ de l'Histoire, correspond à la définition que donne Chatman Seymour, sur les récits non-narrés. En effet, ce sont des propos superposés de plusieurs entités narratives, qui tiennent le devant de la scène pour manifester leur colère et leur zèle et tiennent le lecteur à témoin, d'ailleurs la perplexité et l'hésitation attestent de la précaution du narrateur, vis-vis des faits narrés :

« De toutes les bulles qu'Esméralda avait soufflées, il en restait encore une qui flottait dans l'air. Elle s'élevait vers le plafond, incertaine. Je retenais mon souffle. Elle se brisait contre le lustre. Alors tout était bien fini. Coco Lacour et Esméralda n'avaient jamais existé. Je demeurais seul au salon à écouter la pluie de phosphore. » (L.R.D.N., p.144)

Ce passage, comme tant d'autres dans la trilogie, prouve que nous ne vivons l'histoire qu'à travers les pensées des narrateurs qui « *se caractérisent par la présence conjointe de la première personne et du présent* ». ¹⁵⁵ Mais avec une affirmation directe, comme par exemple : « *Je demeurais seul* », qui certifie que le narrateur crée un autre récit en échafaudant une fiction interne, puis il la laisse s'effondrer. Un récit fluctuant qui délivre le narrateur de tout jugement, et lui permet de décliner toute responsabilité vis-à-vis des faits narrés, déstabilisant ainsi, toute structure possible de cohérence du récit, comme le montre la clause de *Boulevards de ceintures*, : « *Mais je suis jeune, dit-il et*

¹⁵³ Pierre NORA « Bibliothèque des histoires », in Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, (1977), Éditions Gallimard, p. 345.

¹⁵⁴ Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, (1977), Éditions Gallimard, p. 351.

¹⁵⁵ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 62.

je ferais mieux de penser à l'avenir ». (L.B.D.C., p.184) Pareillement, dans *La place de l'étoile* : « — Je suis bien fatigué, lui-dis-je, bien fatigué... » (L.P.D.E., p.211)

Outre le critère de la solitude du narrateur, le doute qui plane sur son existence constitue un motif qui met l'accent sur l'insaisissabilité du réel. En effet, les déclarations des protagonistes, permettent au lecteur d'endurer l'enquête avec eux, d'être en plain-pied avec les enquêteurs, afin d'appréhender le caractère fragmentaire de sa quête : « *De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais.* » (L.R.D.N., p.153) « *Qui êtes-vous ?* » (L.B.D.C., p.182) Ainsi, nous vivons et nous partageons leurs remords et leurs doutes et leurs hésitations. En effet, l'être et le paraître s'abandonnent dans des rêveries inouïes qui détournent l'histoire à leurs avantages. La fiction se conçoit comme un espace hétérogène où l'imaginaire collectif s'invite et relève d'une réalité psychique, purement imaginaire de l'instance énonciatrice, comme le montre le passage suivant :

« C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient plus que de ma belle jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuyaient d'injures. Je relis une dernière fois l'article que me consacra Léon Rabatête, dans un numéro spécial *d'Ici La France*. » (L.P.D.E., p.13)

Cependant, nous remarquons que les dires des protagonistes font référence à un déjà dit par la société. Ce sont des propos authentiques de l'autre, ce qui suppose que l'instance énonciatrice est non seulement plurielle, mais de surcroît complexe. C'est-à-dire que le discours des principaux protagonistes peut se dire à l'intérieur et à l'extérieur de la fiction. C'est que le récit de soi, et sur soi chez Modiano, ne peut se concevoir sans l'autre. En effet, l'imaginaire modianesque restitue dans un présent « métaphorique »¹⁵⁶, une douleur constante que la chronologie d'Henry Rouso, s'accorde à la définir comme : « *une période de « deuil inachevée », [...] « une période de refoulement », une brève « période du retour du refoulé », et « une période d'obsession ».*¹⁵⁷

¹⁵⁶ Richard J. GOLSAN « Vers une définition du roman occupé depuis 1990 » in : Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, (2004), Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 129.

¹⁵⁷ Henry ROUSSO, *Syndrome de vichy*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1984., p. 125.

En effet, l'irruption de ce passé préjudiciable permet l'orchestration des faits narrés. Le romancier substitue la réalité par une série de simulacres, d'émotions, d'impressions : « *je ne l'avais pas entendu venir du fond des années « troubles »* » (L.B.D.C., p.38). Ceux-ci, se transcrivent une douleur intime et familiale que le narrateur subit jusqu'au bout. Cette souffrance rendue plus vive dans les salons de la rue Lauriston, consume le moral du personnage-narrateur jusqu'à le réduire au néant : « *après l'épreuve du dîner, ma fatigue était si grande que je ne disais plus un seul mot. Je faisais des efforts surhumains pour ouvrir la bouche et aucun son n'en sortait.* » (L.B.D.C., p.124). C'est que les récits soulèvent l'impression que la douleur est partout même, en dehors de la fiction. Ainsi, l'angoisse et l'inquiétude face à un danger indéterminé conduisent les narrateurs des premiers romans de Modiano à s'auto-déterminer : « *Maintenant contre qui porter nos coups ? Nous voilà condamnés, orphelins que nous sommes, à poursuivre un fantôme en reconnaissance de paternité. Impossible de l'atteindre.* » (L.B.D.C., p.154).

Par ailleurs, nous pensons que l'auteur s'identifie aux voix qui résonnent à l'intérieure de la trame du récit. Car l'instance énonciatrice dépasse toute frontière entre l'intime et le collectif, son espace devient commun : « *Bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravées dans ma mémoire.* » (L.B.D.C., p.158)

La trilogie permet aux narrateurs de réinventer leurs origines, et leurs histoires dans et par la littérature française. Une origine librement choisie et non imposée, comme le montre la fin de *La place de l'étoile* : « — *Arrêtez ces gesticulations ! Lui dis-je. Je n'accepte pour médecin traitant que le docteur Bardamu. Bardamu Louis-Ferdinand...juif comme moi...Bardamu. Louis-Ferdinand Bardamu...* » (L.P.D.E., p.210). De façon identique, le personnage principal de *La Ronde de nuit*, démasqué et pourchassé par les membres de la bande, de la Rue Lauriston, termine son périple contre un arbre au lieu de se rendre : « *Mon front bute contre le volant.* » (L.R.D.N., p.153) En fait, la trilogie de guerre multiplie les indices pour que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'une histoire fabriquée. En fait nous pensons que l'individu modianesques et l'histoire narrée sont fluctuants.

La trilogie de l'Occupation, véhicule un potentiel culturel important. Ce sont des critères qui nous permettent d'admettre l'existence d'une part de vérité, dans l'imaginaire modianesque. Selon Durkheim, ce dispositif est censé décrypter « *la cause déterminante d'un fait social [lequel] doit être cherché parmi les faits sociaux antécédents.* », ¹⁵⁸ génère une affabulation directe et vertigineuse et confond narrateur et personnage-narrateur, ou narrateur et auteur. En effet, le réel dans les romans modianesques est remplacé par un jeu de simulacres, que les récits transcrivent avec une certaine conformité aux expériences narrées. Cette vraisemblance développe discrètement tout un inventaire de « *souvenirs – écrans, jeu de miroirs, spirales d'illusions* »¹⁵⁹ constitutif d'un temps douloureux. Cette douleur que l'écriture romanesque projette appartient à l'histoire. Sa violence expressive « *participe à la volonté d'accomplir verbalement la catastrophe* »¹⁶⁰ ; elle se veut témoignage sous forme de petits scénarios authentiques. Pour ce faire, l'auteur crée un monde fictionnel dans lequel

« Il se livre [...] à des digressions, exprime [...] ses propres sentiments, déploie [...] ses vues, ses connaissances [...] pour rendre sa narration plus animée, il a besoin d'avoir recours au dialogue, de varier la narration par la chaleur des formes dramatiques. »¹⁶¹

Ainsi, nous distinguons, au fur et à mesure de nos lectures, des ouvrages de la première trilogie, une voix qui s'élève et se fait entendre. Elle « *se dérobe à toute localisation énonciative fixe* »¹⁶², elle se veut multiple par sa fragmentation, son éclatement qui la rattache sans cesse à une histoire poreuse. À vrai dire, Modiano invente, rêve, hallucine de manière obsessionnelle jusqu'à se fondre dans un décor imaginaire :

« Pour raconter des histoires presque immobiles, bordées de grandes marges blanches, pleines de trous de mémoire, d'ellipses, d'interrogations sans réponse de points de suspension et de silences. Avec des personnages qui s'échappent, restent insaisissables. »¹⁶³

¹⁵⁸ Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, (1937), Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 7.

¹⁵⁹ Jacques LECARME, « Variations de Modiano », in *les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 117.

¹⁶⁰ Bruneau BLANCKEMAN, « Spectrographie », *op.cit.* p. 149.

¹⁶¹ Sylvie PATRON, *Le narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009, p. 285.

¹⁶² Bruneau BLANCKEMAN, « Spectrographie », in *les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 149.

¹⁶³ Didier BLONDE, « L'abonné absent », in *les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 78.

Ces narrateurs brouillent les pistes et se dissimulent derrière une existence fantasmatique. Dans *La place de l'étoile*, Raphael Schlemilovitch, cet Être vide à la quête de l'autre, incarne et usurpe plusieurs identités, agrandit même, sa famille, en rejoignant son cousin le peintre Modigliani avant finir dans une clinique psychiatrique. Dans *La ronde de nuit*, Swing Troubadour n'arrive pas à se défaire de son double, La princesse Lamballe. Cette posture remet en cause toute vérité objective avec l'Histoire, en dépit de la crédibilité de certains événements. C'est que le romancier ne peut faire une prise directe sur les faits narrés, ainsi qu'il le précise, lui-même le précise, en parlant de ces premiers romans, : « *Le "je" de mes autres romans a toujours été un peu vague, c'est moi et pas moi.* »¹⁶⁴ Poursuivant ainsi notre analyse, où dans *Les boulevards de ceinture*, nous constatons qu'en dépit de la trace improbable du père, le fils, fait semblant d'honorer la trace en la poursuivant, pour en finir avec des doutes et des angoisses qui le tourmentent depuis longtemps. Mais cette filature l'épuise, car sa vie passée a été trop éprouvante alors, il se résigne à abandonner sa quête et à « *penser à son avenir* ». (L.B.D.C., p.184)

Ces conquêtes et ces enquêtes ouvrent la voie à d'autres histoires encore plus mystérieuses et plus improbables que la sienne, ainsi que le souligne les travaux de Didier Blonde : « *Patrick Modiano n'en finit pas de tourner autour d'un point aveugle. Peut-être n'écrit-on que pour tenter de dire ce qu'on ne sait pas. Lignes de fuite. Sous-entendu. Mots couverts.* »¹⁶⁵ Cette perspective permet à l'auteur de rejeter toute unité de l'identité narrative.

2. Une identité fugace

Le défolement de deux instances narratrices imaginaires, que tout oppose, dans le premier triptyque, développe un scénario moral et affectif fécond soigneusement partagé entre une biographie fictionnelle et une fiction biographique. L'une comme dans l'autre, multiplie les points de vue, en interrogeant le propre de chaque personnage. Les travaux de Benoît Puech, sur la fiction biographique et la biographie fictionnelle, conclu

¹⁶⁴ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, France, Éditions Fayard, 2011, p. 137.

¹⁶⁵ Didier BLONDE, « L'abonné absent », in *les cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 2012, p. 80.

que dans les deux cas, les auteurs s'ingénient soit à « *s'approprie[r] les charmes (ou les vérités) et le public du romancier, [soit à] s'approprie[r] la rigueur (et l'effet de réalité) et le public des historiens* »¹⁶⁶ Dans la trilogie de guerre, la focalisation des personnages transite par la perspective des autres personnages, en ce sens que l'accès à la réalité se fait toujours par une médiation. C'est-à-dire que les récits intègrent toutes les conventions morales et culturelles relatives à l'histoire de la judéité de Raphael Schlemilovitch, ou de la collaboration Swing Troubadour, ou encore celle du père de Serge Alexandre. Ainsi, l'Histoire chez Modiano, est prédéterminée par la société et la culture. L'influence du discours social, à travers les clichés, les photos, l'art, l'histoire, le sacré, le mythe, les dates, les faits-divers, etc. devient une imposture qui permet la narration d'échapper à toute censure sociale. Cependant, en incluant les autres, l'auteur refuse toute unité identitaire.

La superposition des deux instances fondamentales qui se bornent à raconter leurs expériences difficiles, et à reconstituer les conditions exactes de la tragédie qu'a vécue l'Europe au XX^e siècle tente de mettre corps à corps, la personne de l'écrivain et la figure fictif qui le représente : « *plus une ombre. Plus de flou. Le moindre objet se découpe avec précision presque insoutenable. Les gestes qui s'alanguissaient deviennent secs et impérieux.* » (L.B.D.C., p.20) Cette simultanéité confère une esthétique cathartique aux récits. En effet, le dialogue direct, échangé entre deux personnes, tout comme l'accès au fond de la pensée du personnage convertissent la tragédie en une sorte de « storytelling » : « *je n'étais pas plus méchant qu'un autre. J'ai suivi le mouvement voilà tout.* » (L.R.D.N., p.124)

Une parole vibrante qui restitue à travers des « *formes du discours de l'histoire individuelle ou collective [...] des contenus particuliers* »¹⁶⁷ associée à un jeu de charme qui alterne rire et satire pour déconstruire ce genre de discours social et atténuer une souffrance morale. Cette forme parodie à vocation biographique, qui privilégie autant la réflexion que la narration, implique une attention particulière, à la personne de l'auteur et à son histoire. Elle tente de reconstruire un Être anéanti en rassemblant des fonds

¹⁶⁶ Jean – Benoît PUECH « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », in : Robert DION et Frédéric REGARD (sous.dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 29

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

d'archives, ainsi que le prouve cette citation : « *j'ai ici, dans une serviette, toutes les photos de la cérémonie et mille fois je les ai regardées jusqu'à ce que mes yeux se voilent de fatigue et de larmes.* » (L.B.D.C., p.160) pour romancer une vie antérieure à la fois raisonnée et intemporelle :

« À mes rares moments de solitude, je rédigeais les « feuilletons » pour Murraille. *Les confessions d'un chauffeur mondain* lui donnaient entière satisfaction et il m'avait commandé trois autres textes. Je lui avais livré *Les confidences d'un photographe académique*. Restaient : *Via Lesbos* et *La Dame des studios* que je m'efforçais d'écrire le plus diligemment possible. » (L.B.D.C., p.135)

Ainsi devenu objet du discours d'un médiateur, l'auteur maîtrise le discours infléchi en l'accommodant à sa vraie vie, déclarant ainsi :

« Telles étaient les épreuves auxquelles je me pliais dans l'espoir d'établir un contact avec vous. Pornographe, gigolo, confident d'un alcoolique et d'un maître chanteur, jusqu'où m'entraîneriez-vous ? Faudrait-il plonger encore plus profond pour vous arracher à votre cloaque ? » (L.B.D.C., p.136)

Pour combler les porosités de sa vie, il se voit concevoir un double fictif, chargé de réinventer son portrait et son roman familial en se situant dans une lignée généalogique, aussi bien qu'une filiation littéraire, imitant les œuvres marquantes qui ont contribué à façonner sa personne :

« C'était, ce Fougeire-Jusquiamas comme cadre d'un roman, un paysage imaginaire... » Vous vous prenez pour Marcel Proust, Schlemilovitch ? C'est grave ! Vous n'allez tout de même pas gaspiller votre jeunesse en recopiant *A la recherche du temps perdu* ? » (L.P.D.E., p.129)

Ce pastiche d'hommage à l'écriture proustienne estompe la figure du principal protagoniste Schlemilovitch et Troubadour pour laisser place à celle de l'écrivain fictif. Il côtoie et correspond avec les grands illustres de ce temps comme Louis-Ferdinand Céline, et Lucien Rabatête (altération comique de Lucien Rebatet), Robert Brasillach, à travers de soi-disant vifs échanges épistolaires qui révèlent l'antisémitisme de ces auteurs.

Un peu plus loin, il s'assimile à Scott Fitzgerald ou à Fermina Marquez de Larbaud pour combler les porosités d'une existence en détresse :

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

Aussi, pour s'émanciper, la figure double, module ses rapports sociaux. Elle s'affirme en s'identifiant et en déterminant le milieu auquel elle appartient car elle préfère « *s'entretenir avec les personnages plutôt qu'avec l'auteur lui-même, ou s'identifier à l'auteur plutôt que de le raconter* »¹⁶⁸. En fait, son double est un ce casse-cou aux pulsions rageuses qui tente coûte que coûte de s'affirmer et s'auto-déterminer. Pour ce faire, il se projette dans ses romans en situation auctorissime¹⁶⁹.

En effet, il revient sur certains faits sociaux qui ont marqué l'Histoire pour greffer tout autour « *le chaos d'une vie d'un homme* »¹⁷⁰, invraisemblable et paradoxale dont les romans ne cessent de réaffirmer, l'impossible reconstruction de ce qui reste, de ce vécu. Car il s'agit de reconsidérer le vivable de cette expérience inépuisable, dans un dialogue biographiant l'étrange et l'essentiel d'un corps constamment, en conflit avec lui-même, représenté successivement dans les premiers romans, comme maudit, damné, ou méprisable et abominable. Ensuite, comme un traître, délateur dans le deuxième roman, et enfin, comme un fils aimé, désiré puis rejeté et renié, dans le dernier roman. Mais ce qui retient notre haleine, c'est le fait de confier ce travail à une voix qui le ventriloque. Cette ventriloquie spécifique à la littérature modianesque : « *donne quelque chose de complexe et de spéculativement fécond. Ici, « personne » ne parle, et « tout le monde* »

¹⁶⁸ Lucie ROBERT, « L'art du vivant. Réflexions sur le théâtre biographique », in Robert DION et Frédéric REGARD (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 56.

¹⁶⁹ Daniel MADELÉNAT « L'auteur ! L'auteur ! Biographie, l'as-tu vu ? » in : Robert DION et Frédéric REGARD (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 59.

¹⁷⁰ Éric DAYRE « Pour en finir avec le personnage biographique : Jean Paul SARTRE, Gertrude STEIN, Philippe BECK » in : Robert DION et Frédéric REGARD (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 93.

parle»¹⁷¹ même le silence a une valeur mystique, surtout quand la lumière s'atténue, les individus prennent l'allure de bons apôtres : « *Ils demeurent prostrés et silencieux dans la pénombre qui les ronge.* » (L.B.D.C., p.20) En ce sens, nous supposons que dans ce jeu de dédoublement de la voix même, de simulacre, se cache une subversion de la personne biographiée : « *Un long silence encore avant qu'ils se laissent aller aux souvenirs et aux confidences.* » (L.B.D.C., p.21) Autrement dit, c'est la rencontre de l'autre qui enclenche cette voix autobiographique virtuelle programmée pour narrer l'Autre et l'écouter.

Or toutes les métamorphoses auxquelles cette voix aspire, échouent au fil de la narration pour se retrouver seule et inconsistante : « *Impossible, décidément, de changer le cours des choses. [...] Nous glissons le long des avenues vides. Les arbres frissonnent et forment une voûte protectrice au-dessus de nous.* » (L.B.D.C., p.178) Car c'est ce qu'elle est en réalité « *une forme et non un contenu, une forme en devenir, une « tension vers la forme ».*¹⁷²

Cette voix qui se module en imprimant un ton retentissant, à travers des essais biographiques, qui doute, se rétracte, puis s'élanche de nouveau avant de disparaître et réapparaître à nouveau, à sa guise comme témoin, ou comme l'expression d'un vécu illimité affranchit de tous les obstacles, correspond à une représentation d'un sujet multiple, comme montre le passage suivant :

« Un témoin averti, comme il est dit dans les romans et les procès-verbaux, en observant le directeur de journal et son entourage, penserait aussitôt à la « faune » qui hante certains bars des Champs-Élysées. Leur présence détonne ici. » (L.B.D.C., p.33)

Cette voix physiquement absente, se place au plus près, des causeries les plus intimes, pour faire revivre des corps disparus : « *je m'assis, en retrait. Ils parlaient à voix basse, devant un plateau de liqueurs.* » (L.B.D.C., p.54) Elle ressent partout leur présence à partir du moment, où elle les ressuscite successivement, d'un roman à l'autre. Elle se défait et se refait, par des pensées et des figures multiples et fécondes. Elle se voit remplir plusieurs rôles dont : le fraternel : « *Je suis maintenant votre frère de race* » (L.P.D.E.,

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷² Robert VIGNEAULT, « La subjectivité comme vérité. Réflexions sur l'essai biographique » in : Robert DION et Frédéric REGARD (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 74.

p.23), pour cerner toutes les résonances possibles. Aussi, le témoin qui prend soin de rapporter d'une façon plus douce, des vérités inquiétantes : « *une odeur, d'abord insoutenable, mais à laquelle on s'habitue peu à peu ,[...] Ils ont dû transformer les Halles en équarri-soir.* » (L.R.D.N., p.57). L'attentif, celui qui ressent et interprète à la place des autres : « *une jeune femme [...] appartient à cette race d'humains que j'ai élue entre toutes : leurs traits sont durs et pourtant fragiles, on y lit une grande fidélité au malheur.* » (L.P.D.E., p.144) Le sincère qui interroge ses doutes : « *Ensuite... Pourrai-je vivre avec ce remords ?* » (L.R.D.N., p.131). De tous ces exercices se dessine une mystérieuse sympathie pour un tragique social.

Par moments, elle réincarne la personne du narrateur jusqu'à se confondre avec lui ; à d'autres elle s'assimile au personnage et s'expose à tous les dangers et à toutes les affections. De ce binôme discret et silencieux étroitement associé se sculptent autant de vie secrètes qui au-delà des clichés transforment les récits en une foisonnante source documentaire.

Effectivement, « *pendant l'écriture, cette aventure avec les mots, l'essayiste écoute une autre voix, que celle de ses convictions personnelles, la voix d'un moi virtuel que j'ai appelé le jeu de l'écriture* »¹⁷³, et qui se trouve être l'âme vivante d'une existence martyrisée et livrée à elle-même, sans encadrement moral et encore moins social, comme c'est le cas pour les personnages de Modiano et leurs modèles dans la vie réelle, comme l'atteste le passage suivant : « *on en fait des héros. Ou des salauds. On ignorera qu'ils ont été entraînés dans une salle histoire à leur corps défendant.* » (L.R.D.N., p.92)

Somme toute, après toutes les contorsions vécues, et rapportées par Raphael Schlemilovitch, les dernières paroles du roman sont à supposer comme la déposition d'un renégat qui ne regrette rien. Cette structure romanesque contribue à faire persister le malheur. De la même manière, dans *La ronde de nuit*, le traqueur et le traqué, les deux se livrent avec acharnement, au lecteur dans le but de susciter la compassion ou la solidarité affective du lecteur. Ainsi, c'est cette voix "off" qui décide, contrôle et organise la fiction. Ses tourments réitérés rythment la narration et répandent une mélancolie virtuose qui jette

¹⁷³ Robert VIGNEAULT, « La subjectivité comme vérité. Réflexions sur l'essai biographique » in : Robert DION et Frédéric REGARD (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, France, Éditions École Normale Supérieure de Lyon, 2013, p. 77.

le soupçon sur les propos avancés. Cette stratégie volontaire accentue l'angoisse et pulvérise la vérité en éléments épars pour que seul compte l'objet de la quête.

La souveraineté accordée au motif de la recherche est un leurre. En fait, c'est une puissance majestueuse, qui prend forme d'après les failles de l'histoire, au risque de se disperser dans un éparpillement de dires, qui tente de soutenir un point de vue singulier. C'est le rapport à l'Histoire qui donne de l'épaisseur et de la densité à cette voix. Dans cette optique, la douleur filiale n'est pas perçue comme une humiliation à la personne, de l'auteur, mais plutôt donne prise à l'enquête. En effet, Raphael Schlemilovitch n'a aucun mal à exhiber, toutes les formes possibles et imaginables, de sa juiverie pour tourner en dérision l'idéologie antisémite, et rompre avec le silence et les tabous d'un temps. De même Swing Troubadour, est une figure de vacuité qui cherche un étalement dans l'Histoire pour se trouver une raison d'être ainsi qu'il le déclare : « *Quelle était au juste ma raison sociale ? Maître chanteur ? Ou Indic de police ?* » (L.R.D.N., p.91)

Nous pensons que la multiplication des modes d'expression, à l'intérieur des récits, constitue une épreuve en soi pour les narrateurs modianesques, une forme de murmure sur soi, qui tente de légitimer ses dires pour pouvoir s'affranchir, comme le montre cette citation : « *C'était ma seule consolation.* » (L.R.D.N., p.91) Et qui au même temps, met en péril les protagonistes, comme le prouve la décision de Serge Alexandre, à la fin des *Boulevards de ceinture*, en passant la main à un biographe qui voudra bien se charger de la vie inconstante de cet « *homme* » (L.R.D.N., p.153).

Dans *Les boulevards de ceinture*, représente l'image d'un homme effrayé qui « *glousse au lieu de répondre* »¹⁷⁴ et qui au même temps, tente de se reconstruire en plongeant dans les bas-fonds de l'Histoire, hallucinés ou pressentis par un Autre. Un Je à la fois, sensible et vulnérable que le narrateur décrit ainsi : « *Une silhouette devinée sous la veilleuse.* » En fait, nous pensons qu'il s'agit de « *la figure du silence, ou de l'absence, ou du secret* »¹⁷⁵, en relation avec lesquelles le narrateur se configure un double de sa personne, qui ne parvient pas à se raconter, comme en témoigne le fin mot de son

¹⁷⁴ Anny DAYAN ROSENMAN, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », in : Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Éditions HERMANN, Paris, 2010, p. 32.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

histoire : « *Plus tard, je marcherai à travers cette ville et elle me paraîtra aussi absente qu'aujourd'hui. Je me perdrai dans le dédale des rues, à la recherche de votre ombre.* » (L.B.D.C., p. 179)

Cette persistante et éternelle vacuité de la figure du personnage, et du narrateur maintient l'écriture dans une ultime ignorance. En effet, il semblerait que les trois premiers romans accumulent des informations minutieuses, et très précises sur trois domaines précis, de la vie sous l'Occupation, ainsi que le résume les travaux, d'Anne Dayan Rosenman, : *le monde des écrivains collaborateurs et de la littérature en général, le monde des gestapistes et des miliciens et enfin le monde des journalistes et des délateurs.*¹⁷⁶. L'écriture de la déréalisation transformera ce matériau historique en un bricolage chimérique, mais qui pèse de tout son poids sur le narrateur : « *comme dans ces mauvais rêves où l'on voudrait fuir devant le danger qui s'avance et où l'on sent ses jambes se dérober.* » (L.B.D.C., p.54)

L'auteur réutilise la somme de ces connaissances accumulées, véritable pièce à conviction du passé des siens, dans un registre onirique et inquiétant qui s'avère incompatible inconciliable avec le monde qu'elle est censée représenter. Par exemple, les sanglots du commissaire de la jeunesse et au Relèvement moral, le sosie de Joseph Darnand, lorsqu'il se met à donner des instructions à Schlemilovitch avec « *(des larmes [qui] inondaient son visage)* » (L.P.D.E., p.185) et que vers la fin « *il éclata en sanglots* » (L.R.D.N., p.188) est une conduite discordant pour un présumé chef gestapiste, ou un commissaire de police, dans l'exercice de sa tâche. C'est que, le discours historique dans la trame du récit est incapable de reprendre la vérité de l'Histoire. Cette dernière constitue le fait d'un récit, elle donne l'impression de vérité. Cette feintise instaure un dialogue entre le passé, la fiction, et l'Histoire. Nonobstant, les romans de la trilogie de guerre, reposent sur des faits avérés, souvent des faits divers, savamment esthétisés par la construction des différentes trames narratives, ainsi qu'en témoigne le passage reconstituant la trace d'un fait divers, renarré ainsi :

« Un jour j'ai rencontré un vieux monsieur [...] il découpait les photos des criminels dans *Déetective*, [...] me parla de l'un deux, Eugène Weidmann, qu'il

¹⁷⁶ Anny DAYAN ROSENMAN, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », in : Anne - Yvonne JULIEN (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Éditions HERMANN, Paris, 2010, p. 40.

appelait « l'ange des ténèbres ». C'était un littéraire, ce type. Je lui ai dit que Weidmann le jour de son exécution portait des chaussures à semelles de crêpe. » (L.P.D.E., p.125)

Cette technique empruntée au cinéma, qui opère comme un arrêt sur image, capte les instants fugaces d'une vie et interroge le regard de l'autre. Elle évolue dans le foisonnement des possibles, entre l'illusion du vrai et relativité de certaines vérités, comme en témoigne les digressions relevées au près du personnage, se remémorant la trace du père : « *je le verrais se perdre dans l'obscurité et je resterais là, au milieu de cette route, dans l'état d'hébétéude où l'on se trouve après avoir laissé passer l'occasion, peut-être d'une vie.* » (L.B.D.C., p.63)

Il est peut-être possible de rattacher ce procédé à la biographie de Modiano qui a travaillé comme scénariste pour une dizaine de projets de film. Son travail consistait à « *esquisser des personnages, retracer leur histoire, imaginer leur conversations* »¹⁷⁷. Cette expérience a permis à Modiano de réemployer ces techniques, propres à l'écriture cinématographique, pour conjuguer cinéma et roman sur le même rythme car « *Au cinéma on peut chuchoter, comme dans un roman. Le cinéma est comme un frère du roman* »¹⁷⁸. Pour revenir à ce double, cette voix insaisissable qui chuchote, ressasse sans cesse qui congédie les narrateurs, efface les personnages, les rend mal à l'aise, et autorise une certaine esthétique où réside le désastre¹⁷⁹, celle-ci amorce l'idée d'une autre histoire, qui ne peut plus se dire que par le recours à la litote, l'allusion, l'euphémisme, et les périphrases, comme en témoignent les citations suivantes : « *nous ne sommes plus en 1942, mon vieux !* » (L.P.D.E., p.41) « *Les gens ne pensaient qu'à sauver leur peau. Chacun pour soi.* » (L.R.D.N., p.98) « *Les temps troublés que nous traversons.* » (L.B.D.C., p.69). En effet, ces trois réflexions font référence à une situation hors fiction,

¹⁷⁷ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, (2010), Éditions FAYARD, France, 2011, p. 116

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁹ « Prête voix au malaise juif, qui, [...] ne peut plus dire cette histoire, ou du moins, ne peut plus simplement la décliner. ». Voir, Dominique VIART, « L'impossible narration de l'Histoire », in : Anne-Yvonne JULIEN (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Éditions HERMANN, Paris, 2010, p. 53.

une situation bien réelle, celle où une voix virtuelle appelle à la vigilance du lecteur quant aux faits narrés.

Ces petites phrases volontaires, ou involontaires, isolées çà et là, transforment les mots en paroles et « *procurent au discours une certaine « profondeur », le rendent « bidimensionnel » ; en tissant une relation entre l'espace du récit et l'espace du sujet.* »¹⁸⁰ Autrement dit, effectivement une personne présumée est en train de raconter son passé, et pour ce faire, elle intègre les souvenirs de l'autre, en tant qu'expériences psychologiques mortifiantes. En ce sens que l'histoire de l'autre devient objet de son traumatisme intime. Or tout en reconstituant cette part de l'histoire dont elle dépend, elle prend conscience que son trauma dépasse la simple représentation du vécu de l'autre. En fait, ce sont des énoncés oraux jamais transcrits qui s'invitent au discours de l'histoire à travers des rumeurs, des clichés, des stéréotypes, des bruits, de l'ironie, du cynisme, des cris, des rires, bref, une poétique orale qui teinte les récits d'une musicalité qui imite les bavardages, et les non-dits. C'est ainsi que nous entendons, l'histoire de *La place de l'étoile*, comme la continuité à un imaginaire d'un peuple et d'un pays, celle d'une hyper réalité assimilable à celle que résume le prologue du roman : « *Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : " Pardon, monsieur, o se trouve la place de l'Étoile ? " Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. (Histoires juives) ».*

3. Les voix

L'instance narratrice du premier triptyque, de Patrick Modiano, est prise dans une multitude de représentations complexes, capables de légitimer l'histoire et de faire jaillir des voix sous-jacentes qui se mêlent, se croisent et s'opposent en procurant aux récits un « pouvoir productif »¹⁸¹. En effet, l'existence de formes réflexives et autoréflexives, transforment le narrateur en un conteur d'un temps, presque mythique, qui sait intervenir dans son récit pour établir une complicité avec son lecteur : « *J'ai même lu cette phrase, inspirée sans doute par votre séjour au château : « C'était, ce Fougeire-Jusquiamés,*

¹⁸⁰ Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence, -Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 113.

¹⁸¹ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 32.

comme le cadre d'un roman, un pays imaginaire... » (L.P.D.E., p.129). Ce narrateur se présente comme le conteur d'un temps préexistant, dans lequel il s'intègre pour dire, non pas une histoire, mais des histoires, et donner ainsi, une autre forme d'écriture à ce qui a été déjà écrit. Ainsi, le parallèle dressé par la marquise de Fougeire-Jusquiames, entre Marcel Proust et Schlemilovitch est une transposition du modèle de l'œuvre proustienne dans la littérature modianesque. En effet, les deux romanciers excellent dans la rêverie, qui ramènent vers eux, dans l'insouciance et la légèreté, les merveilleux souvenirs d'un temps conté. Conjointement, à ce transfert dans un monde féerique, la narration d'une mémoire oublieuse convoque la confidence pour justifier les choses dites et écrites. Ainsi, le mea-culpa d'une personne en train de se confesser : « *je me reprochais ma faiblesse envers la province française.* » (L.P.D.E., p.114) suppose que le narrateur s'attache à narrer ce qu'il ressent au détriment de la complétude de l'événement narré. Autrement dit, ses sentiments viennent combler les lacunes de l'histoire narrée. De ce fait, conte et confidence intime sont autant de parodies qui transmutent le fait narré en un fait réel « *tel qu'il se vit* » et « *tel qu'il se dit* »¹⁸². Le narrateur devient ainsi observateur et informateur qui recueille et inscrit, dans un réalisme perspectif, des expériences intimes dans un univers commun et public ainsi : « *Vous écrirez vos Mémoires. Cela s'appellerait « Les Déracinées »* » (L.P.D.E., p.91). Ce supplément de la narration de la vie des « Déracinés » vient appuyer l'histoire construite dans le récit, il prend corps à l'intérieur des mémoires du narrateur et légitime de ce fait ses écrits. Ainsi, les Brides d'informations qui parviennent au narrateur, et les rumeurs qu'il discerne œuvrent à la réinstallation d'une parole héritière d'un passé brumeux, comme l'atteste cette citation : « *Je ne doutais pas qu'ils fussent arrivés ici* » avant moi », *l'immigration juive dans le Bordelais n'ayant commencé qu'au XV^e siècle. J'étais juif. Ils étaient gaulois. Ils me persécutaient.* » (L.P.D.E., p.75) la mise en perspective d'un persécuté et d'un persécuté, affronte ainsi toute la violence de l'événement accompli, sous toutes ses formes, en proposant tous les stéréotypes possibles et imaginables relatifs à l'histoire de la judéité de Raphael Schlemilovitch, de la collaboration de Swing Troubadour et de Serge Alexandre. L'instance narratrice devient ainsi floue, multiple, et irréductible, bref, prédéterminée par la société et la culture. Autrement dit, l'usage de clichés et de différentes représentations

¹⁸² Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent*, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 218.

culturelles qui déterminent les composantes de la société française, sous la période de l'Occupation, permet à l'auteur de décloisonner toutes les formes de narration conventionnelles. C'est qu'en soulignant l'influence du discours social, l'auteur propose « *une scène englobante littéraire, dont on sait en particulier qu'elle permet que son auteur soit pseudonyme, que les états de choses qu'elle pose soient fictifs.* »¹⁸³

Cependant, nous constatons que la prolifération des dires des autres, les reflets de la réalité, ainsi que la part irréprésentable de l'Histoire, dans notre corpus, tournent autour de ce qui est insaisissable, inaccessible du réel. Or, c'est paradoxalement, ce qui relie la littérature modianesque à l'événement narré. Autrement dit, la réécriture de l'histoire chez Modiano, consiste en une représentation qu'on ne peut appréhender, que par l'imaginaire, ainsi que le souligne les propos haineux, de cette citation :

« Jusqu'à quand devons-nous assister aux frasques de Raphael Schlemilovitch ? jusqu'à quand ce juif promènera-t-il impunément ses névroses et ses épilepsies, du Touquet au cap d'Antibes, de La Baule à Aix-les-Bains ? Je pose une dernière fois la question : jusqu'à quand faudra-t-il se laver perpétuellement les mains, à cause de la poisse juive ? » (L.P.D.E., p.13)

Cette rancœur vient de la lettre provocatrice que Schlemilovitch avait envoyée auparavant, depuis Capri. Il y démasquait aisément les pamphlets antisémites de son interlocuteur, le docteur Bardamu et ceux d'un autre. Les multiples envois permettent de glisser dans la presse antisémite, qui participait à la propagande juive. La succession de phrases invectives apostrophées laisserait croire que c'est un discours dit ou lu, si ce n'est crié avec un haut débit. Les trois points de suspension à la fin de chaque phrase, renvoient sans aucun doute, à un silence, ou à une forme de censure. L'emploi d'un langage vulgaire et agressif exprime la haine et l'exclusion dont ont été victimes les juifs, comme le montre cette citation : « *Schlemilovitch ?... Ah ! la moisissure de ghettos de terriblement puante ! pâmoison chiotte !... Foutriquet prépuce !...* » (LP.D.E., p.14) La conception de ces phrases rattache les énoncés à l'Histoire de l'entre- deux Guerres. En effet, c'est un

¹⁸³ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, (2004) Paris, Éditions Armand Colin, 2013, p. 191.

discours supposé médiatique, enchâssé à l'intérieur de la fiction. Il s'organise en « petits mots [de] discours »¹⁸⁴ lesquels se détachent de la personne de l'auteur et s'auto suffisent à eux-mêmes. Même l'auteur des lettres provocatrices, change de posture, et devient lecteur pour exprimer sa stupeur face à de tels propos, il déclare avoir relus plusieurs fois, l'article : « *je relis pour la dernière fois, l'article que me consacré Léon Rabatête, dans un numéro spécial D'ici la France ...* » (L.P.D.E., p.13) et sous-entend que son correspondant lui en voulait à cause de la lettre qu'il lui a envoyée de Capri, déclarant : « *Le docteur Bardamu ne me pardonnait mon Bardamu démasqué que je lui avais envoyé de Capri.* » (L.P.D.E., p.15) L'intention de Raphael à justifier la colère de l'autre, ne suppose nullement qu'il cherche à justifier son acte. Mais plutôt de réparer l'offense dont il est coupable en adressant un message de clarification à son lecteur. Cette représentation proche de l'oral exprime la volonté d'influencer le lecteur et de susciter en lui un jugement. En ce sens, ce que nous lisons ce sont les paroles d'une personne, en train de décrire un fait qu'elle a involontairement provoqué, mais en même temps, elle ne regrette pas « *Je lui fis parvenir aussitôt ma psychanalyse de Dreyfus* » (L.P.D.E., p.16) Dès lors, nous pouvons supposer que leur correspondance est conventionnelle, parce qu'elle engage « *une intention porté vers en direction du vécu de l'auditeur (éveiller en lui un jugement)* »¹⁸⁵ c'est ainsi, et de manière un peu théâtrale que Raphael Schlemilovitch, tout au long, de *la place de l'étoile*, prétend être un juif collaborateur. Puis, il accentue le débit de l'objet représenté —et non la personne— en prétendant être le seul bon juif, ayant reçu la croix du mérite, de la part du III^e Reich. De ce fait, « *L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose* »¹⁸⁶. Le lecteur se retrouve piégé dans l'univers infernal de l'histoire de l'Occupation lequel réélabore et soutient la fiction narrée. En ce sens c'est au fur à mesure, des lectures du narrateur que le lecteur parvient, l'espace d'un temps furtif, à saisir un fond vivant et vibrant qui tapisse la toile de fond des romans. Une prose classique hantée par l'expression du désespoir et de la mélancolie. Des phrases en marbre qui

¹⁸⁴ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 33.

¹⁸⁵ Perrine MARTHELOT, *Karl BÜHLER, Du conteste à la situation, la signification*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2012, p. 128.

¹⁸⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, (2004) Paris, Éditions Armand Colin, 2013, p. 193.

essayent de contenir le chaos d'un temps mais n'y parviennent pas « *Ma tête éclate, mais j'ignore si c'est à cause des balles ou de ma jubilation.* » (LP.D.E., p.208).

D'un roman à l'autre, l'auteur dresse l'histoire d'une humanité infâme. Par ailleurs, l'extension de cet univers, en triptyque conditionne et produit les récits lesquels « *valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation* »¹⁸⁷ ainsi les mêmes portraits circulent d'une œuvre à l'autre, la figure de l'agent double dans *La ronde de nuit*, « indépendante et réactivable »¹⁸⁸ s'accroît et s'aggrave jusqu'à ce qu'elle échappe complètement au contrôle du narrateur puisqu'il s'échoue contre un arbre en disant : « *Mon front bute contre le volant* » (L.R.D.N. p.153) Mais pour revenir au « récit expressif direct »¹⁸⁹ projeté à l'intérieur des trois romans et soutenu par une voix qui rapporte quotidiennement l'actualité des faits narrés et les commente en mélangeant à la fois,

« De l'écrit et de l'oral, du poétique et du profane, du conventionnel et du non conventionnel mène dans le texte un langage spécifique où « l'articulation, la mimique, les gestes phoniques, etc. jouent un rôle particulier. »¹⁹⁰

Cette parole prend corps dans les conversations authentiques, elle devient le bruit de « *La guerre sans doute. Un cataclysme imprévu.* » (L.R.D.N., p.97), elle s'approprie un ton dépositaire qui incarne « *LA PEUR. Paris s'enfonçait dans le silence et le black-out.* » (LR.D.N., p. 19) mais, aussi celui des opinions et des stéréotypes « *Nous étions d'énormes rats d'Amérique.* » (L.P.D.E., p.70). Elle détourne les genres littéraires et culturels à l'intérieur de la narration, pour authentifier et thématiser une configuration historique. Cette hétérogénéité langagière exhibe le journalistique, l'historique, le social, le culturel et le sacré pour incorporer une poétique qui atteste de ce qui est narré, et de manière performative. Car si les lettres anonymes, provocatrices de JACOB x ne sont que de la fiction, le parallélisme qu'il dresse entre son histoire et celle de l'affaire Dreyfus

¹⁸⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, (2004) Paris, Éditions Armand Colin, 2013, p. 192.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁹ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 52.

¹⁹⁰ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 52.

certifie ses dires, surtout lorsqu'il déclare « *Ce fut la troisième affaire juive de France après l'affaire Dreyfus et l'affaire Finaly* » (L.P.D.E., p.24). De ce fait Jacob X revendique sa « juiverie » et l'assume déclarant haut et fort : « *Je leur ai déclaré ce que je déclare aujourd'hui publiquement. Je suis JUIF et l'armée qui a dédaigné les services du capitaine Dreyfus se passera des miens.* » (L.P.D.E., p.24) Ses confessions suscitèrent la discorde parmi les Français. Cette tension constitue le support de la narration, le cadre même de l'énonciation qui gère le monde de la fiction de *La place de l'étoile* et l'événement narré. En effet, tout tourne autour l'existence juive et des difficultés à coexister entre juif et Français.

Cette dualité constitutive tente de combler une mémoire souillée, présente tout au long de l'énonciation, laquelle se travestit dans les causeries quotidiennes en confusion, en doute, en malaise, en bafouage, en hésitations, et en digressions dans le temps. Les blancs, les points de suspension, sont autant de marques qui attestent de la présence d'une parole qui s'essouffle à l'intérieur des récits, modalités que le romancier explique ainsi :

« C'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait je. Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient »¹⁹¹

L'image de ces dialogues incertains, mystérieux, est un thème récurrent que l'on retrouvera une décennie, après *La place de l'étoile*, dans le roman, le plus connu de Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, 1978. Ce peuvent être les voix des victimes ou celles des assassins comme dans le chapitre XX de *Rue des Boutiques Obscures*. Au gré de l'enquête sur sa propre histoire, un amnésique affublé d'un nom supposé, Guy Roland, est témoin de l'existence d'un réseau d'«êtres sans visages » qui tentent vainement de communiquer :

Des dialogues s'ébauchaient, des voix se cherchaient les unes les autres en dépit des sonneries qui les étouffaient régulièrement. Et tous ces êtres sans visage tentaient d'échanger entre eux un numéro de téléphone, un mot de passe dans

¹⁹¹ Bernard OBADIA, « AU TEMPS, Dictionnaire Patrick MODIANO ». < http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_projet.htm > consulté le 20 février 2018.

l'espoir de quelque rencontre. [...] je pensais que toutes ces voix étaient des voix d'outre-tombe, des voix de personnes disparues — voix errantes qui ne pouvaient se répondre les unes aux autres qu'à travers un numéro de téléphone désaffecté. (R.D.BO., p. 123-124)

Les critiques ont souvent noté la parenté des romans de Modiano avec le genre policier ; il nous semble pourtant qu'on pourrait tout aussi bien parler d'affinité avec le registre fantastique ; non pas le fantastique folklorique des récits du XIX^{ème} siècle, mais un fantastique plus moderne, celui que génère l'inanité des individus dont la vie disparaît dans des boîtes à photos que plus personne n'ouvre ou dont la parole s'épuise dans des communications improbables.

L'imaginaire modianesque s'adapte au quotidien retranscrit. Les déplacements, qu'il opère au niveau du temps et de l'espace, nous projettent dans le quotidien supposé de l'histoire narrée.

En effet, le début de *La place de l'étoile* établit un pacte avec son lecteur : « *c'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient que de ma jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuyaient d'injures.* » Ce préambule indique au lecteur le temps convoqué et la nature des relations que le narrateur entretient avec son monde. Un commencement qui précise aussi, l'objet et la nature de la narration à venir. Il stipule l'existence de deux récits, totalement opposés. L'un narre l'âge d'or du narrateur, comme l'atteste cette citation « [...] *les éloges que me décernaient les chroniqueurs mondains. La plupart d'entre eux citaient Valery Larbaud et Scott Fitzgerald : on me comparait à Barnabooth, on me surnommait » The Young Gatsby »* » (L.P.D.E., p.17) et l'autre assume une misère endurée, que le narrateur résume ainsi : « *Désormais, il se voudra juif, mais juif dans l'abjection. [...] il éprouvera la honte délicieuse de se sentir l'Autre, c'est-à-dire le Mal.* » (LP.D.E., p.27)

Ces deux récits progressent dans un monologue intérieur où « *tout est « dit » directement, sans aucune introduction déclarative, sans indication attributive préalable de la part de l'instance narrative* »¹⁹²

¹⁹² Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 127.

Le même stratagème est reproduit dans *La ronde de nuit* pour relever les pensées de Swing Troubadour. En effet, c'est avec « *une parole des forces de la Nature, de la vitalité et du génie du peuple* »¹⁹³ que Swing Troubadour, succède à Raphael Schlemilovitch, dans un rôle d'agent double pour relever le fond de la pensée collective, déclarant : « *Je rapporte ce que j'ai vu, ce que j'ai vécu.* » (L.R.D.N., p.131) En effet, instable et indécis il ballote entre résistant et collaborateur et libère une histoire souillée assurée par « *l'addition de deux sujets, de deux entités, qu'il est tantôt instance du discours quotidien, tantôt instance du discours artistique.* »¹⁹⁴ Cette médiation inscrite au bord d'une réalité chaotique, confère une certaine épaisseur à des épisodes marquants de l'histoire, comme le montre le passage suivant, faisant allusion à la propagande antisémite, durant la période de l'Occupation : « — *Tous les rats ont profité des récents « événements » pour remonter à la surface !* » (L.R.D., p. 34)

En effet l'existence de fragments qui relancent sans cesse une réalité préexistante, ne peuvent être séparés de l'histoire narrée. Ces éléments homologues à des métarécits parodient tout le tragique de l'événement historique, afin de donner sens à une existence de martyr. En effet, il s'agit de fragments de vie qui renouent avec le vécu pour narrer tout ce qui souille la mémoire des siens, ainsi qu'en témoignent les citations suivantes : « *Je méritais ce qualificatif de « donneuse » qui me causait un pincement au cœur, un vertige chaque fois que je l'entendais.* » (L.R.D.N., p.121), « *Je suis vraiment ingrat. Un vrai mufle.* » (LP.D.E., p.50)

Ces fragments s'incorporent naturellement à la fiction car « *l'auteur réactualise, en fonction de circonstances particulières, quelque chose qu'il a entendu [parler] par d'autres, il coud des morceaux (formules, listes, épisodes)* »¹⁹⁵ pour réconcilier une société avec son passé. Cette transmission orale chargée de léguer l'histoire, d'une situation extrême et traumatisante, est pleine de sens et de valeurs. En effet, ce partage ouvert à tous les maux, rappelle toute la sincérité et la franchise avec laquelle Hélène

¹⁹³ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, (2004) Paris, Éditions Armand Colin, 2013, p. 148.

¹⁹⁴ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 57.

¹⁹⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, (2004) Paris, Éditions Armand Colin, 2013, p. 167.

BERR¹⁹⁶, a décidé d'écrire son journal déclarant « *écrire toute la réalité et les choses tragiques que nous vivons en leur donnant toute leur gravité nue, sans déformer par les mots* »¹⁹⁷ Cependant, chez Raphael Schlemilovitch les mots ne suffisent pas à exprimer toute sa douleur et sa souffrance. Il emprunte la parole « sauvage ¹⁹⁸» pour exprimer son impuissance face à l'immense horreur et la barbarie vécues. De ce fait, le recours au rire satirique et subversif observé de temps à autre, dans les romans, comme celui de Rebecca face à ses assassins, dans *La place de l'étoile*, déconstruit tout discours social ou historique relatif à une quelconque prétendue vérité, et même fictive. Il permet entre autres, au personnage de se libérer de son trop plein d'émotions, et de colères, ainsi que le montre la citation : « *Rebecca se mit à rire. Ce rire s'amplifia, l'écho le renvoya à travers tout le bois, il s'amplifia encore atteignit une hauteur vertigineuse et se brisa en sanglots* » (L.P.D.E., pp.201-202). Cependant, dans *La ronde de nuit*, ainsi que dans *Les boulevards de ceinture*, nous avons constaté que le romancier se met dans ses romans, au cœur même des scandales qui constituent la faille de la mémoire. En effet, l'auteur se met en scène à travers le récit de la judéité et de la collaboration durant la période de l'Occupation. Néanmoins, ces deux entités n'incarnent pas les seules composantes des récits. En ce sens, que ni Raphael, ni Swing, et encore moins Serge, ne représentent la personne de Modiano, mais ils ont des traits de ressemblance dans certains faits narrés. Autrement dit, la littérature modianesque est vouée à rassembler deux frères ennemis, qui représentent en l'occurrence, le réel historique et une part de l'intime de l'auteur. Ce qui prouve, pour nous, la fin de l'intransitivité de l'écriture que prônait les assassins de la littérature. Ainsi, l'enfant-adulte qui se cache derrière Swing Troubadour, ne peut contenir ses émotions. En effet, dépressif, et désarmé, il passe son temps à se morfondre sur son compte et sur son histoire. C'est-à-dire que, entre devoir de mémoire et fascination pour le passé honteux des siens, il n'hésite pas à exprimer sa détresse en : « *versant quelques larmes.* » (L.R.D.N., p.151) En fait, pulsion ou émotion sont autant d'expressions autonomes et singulières témoignant d'une douleur morale et physique

¹⁹⁶ Hélène BERR, jeune fille exaltée révoltée, de confession israélite vivant à Paris, lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, elle venait d'achever de brillantes études à la Sorbonne, elle s'occupe de protéger des enfants juifs.

¹⁹⁷ Hélène BERR, « Journal », in Corinne CHAPUT- Le BARS, *Traumatisme de guerre, Du raccommodement par l'écriture*. Paris, Éditions l'Harmattan, p. 134.

¹⁹⁸ Pierre VAN DEN HEUVEL, *PAROLE, MOT, SILENCE, pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions Librairie José CORTI, 1985, p. 59.

lesquelles harmonisent parfaitement le contenu même du discours et lui assurent une continuité dans le temps. L'ironie est un autre mode d'expression, qui contribue à dédramatiser le tragique, pour concilier passé et présent et accomplir un deuil non accompli. Cette « écriture oblique »¹⁹⁹ transmet la volonté de l'auteur à renverser certains mythes et historiques, comme celui construit autour de la personne d'Hitler, ainsi que le montre la réécriture dans le passage qui va suivre :

« À l'heure où je vous parle, Hitler s'est endormi en suçant son pouce et je jette sur lui un regard apitoyé. Il jappe, comme un chien qui rêve. Il se recroqueville, rapetisse, rapetisse, il tiendrait dans le creux de la main. » (L.P.D.E., p.125)

Cette représentation pitoyable de la personne d'Hitler, suscite une certaine connivence entre l'auteur et son lecteur, pour qu'elle puisse prendre effet. Un tel procédé énonciatif détruit l'image du fureur ainsi que toute la violence qu'elle engendre. En fait, les récits de la trilogie de l'Occupation, représentent un amalgame d'éléments hétérogènes, que l'auteur manipule à l'intérieur de sa fiction pour en finir avec un legs qui l'incombe. En somme, nous pensons que l'humour et l'ironie subversifs sont employés pour renverser un vécu intolérable, ainsi le juif devient citoyen honorable du III^e Reich « *je suis citoyen d'honneur du III^e Reich. Le juif Indispensable.* » (L.P.D.E., p.148)

La voix convoquée dans les premiers triptyques, de Patrick Modiano, produit un contre-discours authentique visant à atténuer un mal extrême qui s'est emparé de la société française du XX^e siècle, en l'occurrence celui du nazisme et ses relents. Ce discours se veut reconstituteur d'une mémoire occultée, à travers le vécu et ressenti de ses narrateurs, car « *Tout se reconstruit, tout se machine, et les choses sont d'autant plus « réelles » qu'elles ont été d'avantage construites* »²⁰⁰

L'imaginaire modianesque accumule des vérités historiques pour baliser le monde dans lequel prend place sa fiction. Le discours déraisonnable de Schlemilovitch cible toutes les étiquettes déplorables et honteuses qui déshumanisaient le juif, et de ce

¹⁹⁹ Philippe HAMON, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Éditions Hachette, 1996, p. 9.

²⁰⁰ Voir *Forme et transformation : le constructivisme comme projet*, In [<http://constructivismes.blogspot.com/>] consulté le 18 décembre 2019.

fait, évoque l'image d'un peuple victime de sévices psychologiques, en l'enfermant dans sa douleur ainsi : « dix ans plus tard, sa photo figurait à l'exposition anti-juive du palais Berlitz, agrémenté de cette légende : « juif sournois. Il pourrait passer pour un Sud-Américain. » (L.P.D.E., p.56) En fait, cette intrusion se révèle être reconstructrice puisque à la fin du roman le docteur Freud affirme à Schlemilovitch que son histoire est purement imaginaire, déclarant : « LE JUIF N'EXISTE PAS, [...] VOUS N'ETES PAS JUIF, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout. [...] « délires hallucinatoires » à la « névrose juïaïque », à la « yiddish paranoïa » » (L.P.D.E., pp.209-210).

Les boulevards de ceinture pour sa part, exprime la somme de réflexions d'un homme à la poursuite des traces d'un père rêvé. Il se fabrique une vie virtuelle à l'ombre d'une filiation psychologique, durant laquelle, et dans une poursuite interminable, il émit une somme d'hypothèses sur une éventuelle existence, qui laisserait voir l'ombre fugace d'un homme. En fait, le spectre du père n'est que l'auteur lui-même, « le self, le soi, le soi-même : ce qu'on appelait autrefois l'individu en sa gloire »²⁰¹ qui se bat contre les moulins à vent, pour faire revivre son père à travers ses récits et se rapprocher de lui. La conquête de la vie paternelle se situe à pied d'égalité avec la quête de Modiano, et donc c'est tout en appréhendant l'histoire paternelle que se libère la représentation de la propre vie de Modiano, ainsi qu'il le confesse : « comme si je rédigeais la novellisation du film de ma propre vie »²⁰². Une existence frustrée, déçue et des chagrins insurmontables. La filature du père ouvre l'enquête sur les délits, d'un gang de journalistes véreux et indignes, rapportaient dans les moindres détails, par le narrateur. Il nous livre les curriculum vitae des personnes les plus importantes qui ont font partie de l'histoire. Leur parcours devient une instance, parmi tant d'autres, qui nourrit l'imaginaire modianesque et reconstitue la vie d'un peuple, comme le prouve le passage suivant : « Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. » (L.B.D.C., p.77) Dans cette démarche, en grande partie biographique, le recours aux Self -dialogues,

²⁰¹ Eric DAYRE, « pour en finir avec le personnage biographique » in Robert DION, Frédéric REGARD, *les nouvelles écritures biographiques*, 104

²⁰² Roswitha BÖHN, « sur les traces du passé –la littérisation d'une histoire familiale dans l'œuvre narrative de Patrick Modiano », in Elisabeth AREND, Dagmar REICHARDT, Elke RICHTER (éds.) *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Francfort am Main (Allemagne), Éditions Peter LANG, 2008, p. 231.

et aux dialogues qui retiennent la trace de l'autre représentent des preuves matérielles de ce qui fut.

Ces dialogues interpellent un autre temps pour consigner et perpétuer les disparus que l'histoire cherche à oublier. Car l'objectif premier assigné à la littérature modianesque est la conservation des vies passées menacées d'oubli, comme le souligne, le narrateur *Des boulevards de ceinture* : « *Bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravées dans ma mémoire.* » (L.B.D.C., p.158)

Ainsi l'actualité de la période de l'Occupation encadre la fiction sous forme de concaténation de péripéties racontées. La prolifération de documents vécus : « *crimes et transgressions, dénonciation sociale, guerre et résistance* », dont « *la particularité, dans certaines circonstances, d'être investi (par un tiers)* »²⁰³ et d'être conforme à la réalité, tout en étant centré sur l'atmosphère de l'époque décrite, pour disculper le père. En effet, tout au long du récit des *Boulevards de ceinture*, le narrateur poursuit un père fantomatique décrit ainsi : « *Vous étiez toujours à la même place. Une masse contre le dos d'un fauteuil [...] S'agit-il d'un être humain ou d'une pile de pardessus ?* », (L.B.D.C., p.173) Le narrateur, instance derrière laquelle se dissimule l'auteur, semble être plus que jamais déterminé à approcher une mémoire douloureuse pour pardonner à son père de l'avoir abandonné ; c'est pourquoi il lui arrive de lui dire : « *Vous savez, je ne vous en veux pas.* » (L.B.D.C., p.105). En fait, il se fait l'avocat du diable d'un être virtuel, qui se transforme, au fur et à mesure de la narration, en un ensemble d'intentions et de représentations où « *se croisent, se succèdent et se remplacent des réalités interchangeables* »²⁰⁴ qui permettent de surmonter l'absence de l'autre. L'expression de la douleur affective se fait sentir dans un langage intuitif et familier. En effet, l'amour et le respect envers le père contraignent le fils à protéger son père, soupçonné dans *Les boulevards de ceinture*, d'avoir attenté à la vie de son fils, résumé ainsi :

« Il fallait que je me rende à l'évidence : quelqu'un m'avait poussé pour que je tombe sur la voie et que le métro me réduise en charpie. Et c'était ce monsieur de

²⁰³ Karla GRIERSON « identité individuelle, identité collective : quelle vérité pour le récit de vie ? » in Philippe FOREST et Claude DUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 264.

²⁰⁴ Pascale MONTUPET, « Roman du « JE » et conscience du « MOI » chez Natsumé SÔSÉKI in Philippe FOREST et Claude DUGAIN (dir.) *LES ROMANS DU JE*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 316.

type sud-américain, assis à côté de moi. La preuve : j'avais senti contre mon omoplate le contact de sa chevalière. Comme s'il devinait mes pensées, le commissaire me demande d'une voix distraite : —Vous vous entendez bien avec votre père ? » (L.B.D.C., p.103)

Les peines refoulées du fils se libèrent par des confidences intimes : « *maintenant je vais en venir, quoi qu'il m'en coûte à l'épisode douloureux du métro George-V.* » (L.B.D.C., p.98), un moyen subtil de se libérer d'une pensée refoulée et réparer une existence traumatisée.

4. Les fausses assertions

Les perceptions du Moi narré offrent une représentation mentale et métaphorique d'une image corporelle présente qui tente d'intégrer l'univers imaginé : « *c'était moi qu'on envoyait se frotter à la réalité et qui naviguais en eau trouble.* » (L.R.D.N., p.115). En fait, ces perceptions expriment le déplacement de l'auteur vers l'univers absent, celui du trauma, de l'événement qu'il n'a pas vécu, mais aussi celui de l'autre, et des siens. Son assimilation à une temporalité « *fictive susceptible, par l'imagination ou la mémoire, de déplacement dans l'espace et dans le temps* »²⁰⁵ nous happe, et devient réalité.

En ce sens, la mobilité imaginaire entreprise par le narrateur lui permet de « *" se plonger " dans des souvenirs, ou d'entreprendre des voyages imaginaires et échafauder des constructions imaginaires* »²⁰⁶ afin d'appréhender comme jamais, une réalité dramatique et poursuivre au près d'elle, son récit.

Ce transfert symbolique prescrit « un regard physiognomonique »²⁰⁷ qui oriente la pensée du récepteur en direction de l'intention de l'émetteur. Elle permet de « *rendre présent quelque chose d'absent et au spectateur du jeu d'interpréter ce qui est présent sur la scène comme mimésis de quelque chose d'absent.* »²⁰⁸ Cette stratégie engage une parole, l'instant d'une rencontre humaine, dans un contexte bien précis. Elle se révèle en

²⁰⁵ Karl BÜHLER, *Théorie du langage*, Marseille, Éditions AGONE, 2009, p. 628.

²⁰⁶ Karl BÜHLER, *Théorie du langage*, Marseille, Éditions AGONE, 2009, p. 240.

²⁰⁷ « Il s'agit de percevoir quelque chose en la personne qui dans la communication vivante dit *moi*. » Voir Karl BÜHLER, *Théorie du langage*, Marseille, Éditions AGONE, 2009, p. 195.

²⁰⁸ Karl BÜHLER, *Théorie du langage*, Marseille, Éditions AGONE, 2009, p. 231.

comme une poésie récitée, ouverte sur l'autre, qui se réinvente sans cesse de peur de se pétrifier.

Cette performance conquiert un sujet toujours fuyant et contradictoire qui ambitionne, pourtant, de narrativiser sa propre histoire, celle de sa société. Sa parole très attachante, se veut au plus près des humbles. Pour ce faire, elle détourne le discours de la haine par des assertions mensongères, comme par exemple, lorsque Schlemilovitch atteste être l'amant d'Eva Braun : « *amant d'Eva Braun, confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du III^e Reich.* » *L.P.D.E., p.151*), jetant ainsi, le doute sur le discours de l'Histoire. En effet, l'auto désignation du narrateur, comme l'amant d'Eva Braun, ou le confident d'Hitler, ou encore le juif officiel du III^e Reich « *participent du travail de construction de l'image de soi* »²⁰⁹ du protagoniste, mais dans une dimension sociale. C'est-à-dire qu'en amplifiant des événements historiques par de multiples traces, qui informent sur l'imaginaire social de la période narrée, l'auteur entend revivifier une mémoire collective, en introduisant un second récit dans sa narration, beaucoup plus important, mais aussi des éléments non narratifs. Ceci, participe à la crédibilisation de ses propos, puisqu'en poussant sa configuration à l'extrême, prétendant être le meilleur juif collaborateur, ayant reçu la croix du mérite de la part d'Hitler, le protagoniste s'approprie l'événement narré, et le restreint avec toute son ampleur, pour lui, et pour sa communauté. En ce sens que, l'affirmation de Raphael, émane d'un monologue infini, durant lequel le protagoniste, essayait de reconquérir sa généalogie. Cette perspective se présente sous forme de dialogue avec soi, esquisse une autre vérité, une autre parole qui se dérobe sans cesse, pour pouvoir se répéter. En effet, cette aire de conversation intime redonne voix aux disparus et véhicule, au même temps, « *les choses qui se transmettent et se conservent, qui ont une valeur, et qu'on cherche à s'approprier ; qu'on répète, qu'on reproduit, et qu'on transforme* »²¹⁰ dans un jeu énonciatif. Ainsi le collage de ce genre d'énoncé « événement » dépend d'une série d'autres événements primitifs, en l'occurrence celui de l'histoire de la judéité, et de la collaboration, présents progressivement, tout au long de la narration, qui « *permettent de circonscrire le « lieu »*

²⁰⁹ Patrick CHARAUDEAU, Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 76.

²¹⁰ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 165.

de l'événement, les marges de son aléa, les conditions de son apparition. »²¹¹ Ce sont ces faits, qui exposent le vide, la fracture, et la béance dans une mémoire en proie au chaos.

En effet si *La place de l'étoile* représente une plaidoirie en faveur d'une question épineuse, en l'occurrence : « qu'est-ce qu'un juif français ? », *La ronde de nuit*, elle, est un constat sur les questions : « qu'est-ce qu'un résistant ? » ainsi que « qu'est-ce qu'un collaborateur ? ». L'omniscience du narrateur est responsable de la contiguïté quasi confuse de l'auteur. En effet, en détournant et en manipulant les instances narratrices, le narrateur devient un « *rôle inventé et adopté par l'auteur. [...] il est accordé à l'univers poétique. [...] Le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.* »²¹²

De la même façon *Les boulevards de ceinture*, fantasme à travers des hypothèses, faites par un narrateur qui poursuit inlassablement la trace d'un père furtif, sur ce qu'aurait pu être une vie nocturne durant l'Occupation. Cette l'uchronie²¹³ narrative brise la violence d'un temps, et dissimule tout discours haineux et rancuneux. En fait, il s'agit d'une écriture qui « *recueille passivement des paroles* » avec lesquelles elle puisse constituer un corpus « *qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation* »²¹⁴. En effet, la résurrection d'une vie passée, avec tout son cortège d'amertumes, que le narrateur dénature au moyen d'une parole innocente, offre en toute impunité, le témoignage poignant, d'un fils attachant et attaché à l'image de son père qu'il insère dans ses récits, pour pouvoir s'affranchir d'une enfance douloureuse. Ainsi l'emploi des occurrences « Nous » et « On » restreint psychologiquement sa fiction à une existence qui l'obsède. Le « Nous » inclusif « *requiert la constitution d'une classe de personnes* »²¹⁵ —une communauté à laquelle adhère la voix— qui blâme le « Vous », responsable de ses malheurs, présent à l'intérieur des récits. Autrement dit, lorsque

²¹¹ Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, (1971), Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 58.

²¹² Voir « Poétique » n 4, 1970, (trad. de l'allemand) in Gérard GENETTE, et Tzvetan TODOROV, *Poétique du récit*, Paris, Éditions Seuil, 1977, p. 59-83.

²¹³ « Elle repose sur le principe du détournement historique. On utilise parfois, l'expression d'histoire alternative. L'auteur part d'une situation historique existante et en change l'issue pour ensuite imaginer les différentes conséquences possibles. » Voir Gérard GINGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Éditions KLINCKSIECK, 2006, p. 121.

²¹⁴ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 178.

²¹⁵ Karl BÜHLER, *Théorie du langage*, Marseille, Éditions AGONE, 2009, p. 251.

« Nous » parle c'est dans l'intention de reconstituer « *un autre discours, de retrouver la parole muette, murmurante, intarissable qui anime de l'intérieur la voix qu'on entend, de rétablir le texte menu et invisible qui parcourt l'interstice des lignes écrites et parfois les bouscule.* »²¹⁶ Les adieux formulés à Vienne par une instance triste et impuissante déclarant : « *Le destin nous avait joué un sale tour. Nous ne reverrions plus notre pays. [...] comme des chiens perdus. Personne ne pouvait nous protéger.* » (L.P.D.E., p.142), libèrent une parole confinée à son temps, en choisissant de réformer la trame de son histoire, loin de toute rationalité, pour la consoler peu ou prou, à travers une imaginaire populaire

« On distingue — sans qu'il soit pour cela besoin de trop d'efforts — sur le mur, derrière le bar, une éphéméride. Nettement découpé, le chiffre 14. Impossible de lire le mois ni l'année. Mais, à bien observer ces trois hommes et la silhouette floue de Maud Gallas, on pensera que cette scène se déroule très loin, dans le passé. Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière, doucement. Le soir tombe. Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos Foucré » (L.B.D.C., p.14)

Nous pensons que cette unicité engage une voix avec une écriture à visée réparatrice au service d'une communauté.

5. Une voix réparatrice

La détermination de l'auteur à réécrire « *la vie et l'histoire des individus, comme suite linéaire de phrases, enchevêtrement de traces, ensemble de réactivations virtuelles, répétitions cycliques* »²¹⁷ marque ses véritables intentions à désamorcer une violence verbale persistante. Sa démarche médiatrice et reconstructrice lui permet « *d'explorer sans s'y perdre, l'espace interne et l'espace externe, puis l'espace singulier et l'espace comme partagé.* »²¹⁸ pour pouvoir adhérer à une histoire intime qui lui tient à cœur, celle de la reconfiguration d'un père absent et d'un temps événementiel, les deux revers de l'écriture modianesque. Modiano brise les chainons de la représentation de l'Histoire officielle pour forcer la porte de la « *simultanéité essentielle* », celle qui jaillit du plus profond des entrailles et que Gaston Bachelard qualifie de « *profondeur ou la hauteur,*

²¹⁶ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 42.

²¹⁷ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, (1969), Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 62.

²¹⁸ Bernard CHOUVIER, et al *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod, 2002, p. 14.

c'est l'instant stabilisé ou les simultanités en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique à une perspective métaphysique. »²¹⁹ En effet, la réparation de l'intégrité et de l'identité psychique s'effectue au moyen d'un jeu de réincarnation endossée par les trois personnages, de la trilogie de guerre. Ce glissement vers l'inconscient foisonne des interprétations fantasmatiques qui facilitent le rapprochement et l'intégration des voix narratrices au groupe auquel elles appartiennent. Ainsi, elles peuvent s'identifier à lui dans une rêverie éveillée, et prendre part à leur récit imaginaire « *qui a autant de poids qu'une expérience dite réelle* »²²⁰. Ce consentement permet d'accéder à une parole inaccessible, laquelle s'identifiera d'abord à l'histoire, avant de prendre part au jeu de la rêverie, et avoir droit au mot fin de l'expérience existentielle décrite. En effet, entre rêve et réalité, la trame des récits reproduit les événements d'un vécu malléable, au moyen d'assertions comme « je suis ... », et « je ne suis pas ... », essentiellement reconstructrices, car c'est dans l'écart qui se construit entre l'être et le ne pas être, entre le faire et le dire, des principaux protagonistes, du premier triptyque, que se cache l'Histoire. Il en découle de cette littérature des ouvrages que, nous nous demandons s'ils ne méritent pas, le qualificatif de "Self Help book"²²¹, puisqu'ils sont destinés à accompagner des endeuillés, et les traumatisés, ainsi que le souligne les propos de Modiano, en personne : « *c'est en les lisant que, par ricochet, je me suis senti juif. J'ai eu envie de les dérouter. Je voulais leur donner une réponse qui les désorientent venant d'un Juif. Non pas une réaction d'indignation, typiquement institutionnelle mais quelque chose qui les mine de l'intérieur* »²²² À vrai dire, en choisissant des narrateurs-auteurs qui relatent à la fois, leur vie ainsi que celle des autres, Modiano, entend nouer une affinité, entre lui et son narrateur. En effet, l'être modianesque se traduit par une superposition de deux formes de « Je » qui œuvrent à restituer au même temps, par les souvenirs et les réminiscences l'ancrage dans l'histoire familiale et collective. Ainsi les expériences éprouvées par les protagonistes se conçoivent au cœur du souvenir de la collaboration.

²¹⁹ Gaston BACHELARD, « l'intuition de l'instant » in Bertrand LECLAIRE, *verticalités de la littérature pour en finir avec le jugement libre*, Seyssel, Éditions, Champ Vallon, 2005, p. 18.

²²⁰ Elisabeth MERCIER, *Le Rêve-Éveillé-Dirigé revisité*, Paris, Éditions, L'Harmattan, 2001, p. 19.

²²¹ « Ce concept implique une idée d'auto-assistance ou de débrouillardise [...] De nombreux groupes de « consommateurs » ou de « non professionnels » se sont créés pour s'entraider, véritable engouement social touchant une certaine population, (plutôt blanche urbaine et cultivée) à l'affût d'informations précises sur le comment s'en sortir soi-même » in Françoise ALPTUNA, *Qu'est-ce que la Bibliothérapie ?* Paris, Éditions Bull. Bil, t 39, n°4, 1994, p. 94-97.

²²² Bernard OBADIA, « AU TEMPS, Dictionnaire Patrick MODIANO ». < http://www.litt-and-co.org/au_temps/le_projet.htm > consulté le 20 février 2018.

Cependant, c'est autour du double que tout se construit. Car il narre son expérience à la fois, multiple et plurielle, celle de la collaboration, des crimes, des vols, des spoliations. En un mot, son existence relève du souvenir, d'un temps qu'il tente d'assembler à partir de fragments. Alors que le premier, se charge de la perception d'une expérience historique et traumatique, en acceptant la contrainte de la mémoire oublieuse. Pour être un peu plus claire, prenons par exemple *Les boulevards de ceinture*, où Modiano s'invente comme double, un jeune romancier : « *Je suis romancier* » (L.B.D.C., p.40) qui se fait recruter comme journaliste dans le journal, "C'est la vie", comme le prouve le passage suivant : « *ça vous plairait de collaborer au journal ?* » (L.B.D.C., p.58) et de ce fait, décide d'écrire « *Les Confessions d'un chauffeur mondain.* » (L.B.D.C., p. 118) pour y insérer d'abord, la vie des siens sous la période de l'Occupation, puis narrer ses angoisses, et sa honte d'être l'héritier de ce temps innommable. À vrai dire, en se créant un double, Modiano tente d'approcher l'expérience de ses parents, et en faire un événement, ainsi que l'entend Derrida : « *faire l'événement se substitue clandestinement à un dire l'événement* »²²³. De ce fait, nous pouvons dire que, c'est l'expérience littéraire qui rend possible l'horreur d'un vécu sous l'Occupation, dans les récits de la trilogie de guerre. Car le narrateur-romancier ne témoigne pas, il reprend et interprète certains faits, vu que l'événement²²⁴ narré ne peut être définitivement cerné dans sa totalité. Et c'est ce caractère impossible qui conditionne l'écriture modianesque, comme le souligne Derrida, dans la citation : « *l'expérience de l'impossible conditionne l'événement. Ce qui arrive comme événement, ne doit arriver que là où c'est impossible. Si c'était possible, si c'était prévisible, c'est que cela n'arrive pas.* »²²⁵. Autrement dit, si la narration du vécu des protagonistes durant la période de l'occupation nazie est presque impossible, parce que la période est au fond obscure et ambiguë, alors elle est itérable. Dès lors, plusieurs « Je » sont envisageables, il en faut d'autres pour élaborer un mémorial.

²²³Jacques DERRIDA, *Dire l'événement, est-ce possible ?* Paris, Éditions, l'Harmattan, 2001, p.112.

²²⁴ « L'événement est ce qui survient, qui surgit, qui s'impose, et qui ne se prédit pas, parce qu'on ne peut l'expliquer qu'après coup, on est toujours en retard sur l'événement. » Voir Samuel-Élie LESAGE, « De quoi témoigne un roman historique ? » in Philippe BOBICHAUD, (dir.) *Voix et voies de l'expérience en littérature*, actes du colloque de l'ADELFIES, Montréal, Éditions Mc GILL, janvier 2015.

²²⁵ Jacques DERRIDA, op.cit. p. 112.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons vu comment l'auteur multiplie les indices sur un temps qu'il n'a pas vécu, en convoquant un potentiel culturel très important, véhiculé par des voix, des clichés, et des stéréotypes. Le recours à ces représentations culturelles est un simulacre qui met l'accent sur l'insaisissabilité de l'événement narré.

Nous avons également, observé que l'auteur entend recycler toutes les formes d'expression capables de témoigner d'abord, de la fracture qui entoure le souvenir de la collaboration, et puis d'exprimer son mal d'être, la contrainte d'être soi-même et l'autre.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette partie, nous avons vu comment la littérature modianesque entend réinterroger le réel, l'Histoire, et l'identité individuelle, sans aucune ambition de construction d'un quelconque savoir. En effet, l'image de l'Occupation n'existe qu'à travers la remémoration d'une douleur vécue et subie. La haine et la violence qui hantent les rêveries et les réminiscences des personnages narrent l'histoire d'une humiliation, d'un mal-être, traînés tout au long d'une vie, comme un véritable fardeau.

En outre, nous avons vu comment par l'entremise de la mélancolie et d'une solitude constructiviste, les récits offrent une version lucide du réel. Nous avons considéré avec attention, comment une enquête personnelle sur ses propres origines et sur des déterminants historiques donna forme à un récit de filiation. Nous avons également, observé comment l'ironie déconstruit la charge horrifique, en jetant le soupçon sur cette part de l'histoire, suggérant ainsi, une autre vérité qui donne lieu à une lecture parodique. Elle permet par ailleurs, de repenser l'indicible, et refuse de considérer l'Histoire comme une entité homogène.

PARTIE III

L'IMPLICATION NARRATIVE

DES ROMANS DE MODIANO

PARTIE III

L'implication narrative des romans de Modiano

La trilogie de guerre, de Patrick Modiano révèle au monde l'histoire d'une France dans toute sa difficulté d'être. Les narrateurs se livrent à des jeux de méditations où plusieurs histoires se mêlent et s'enchevêtrent pour narrer l'histoire d'une soumission sociale, comme objet de connaissance.

Le recours aux affects rend le discours des narrateurs plus persuasif. Modiano adapte une existence douloureuse à un temps fort et violent qui permet de saisir la manière dont l'honneur des hommes a été bafoué, et les valeurs humaines rabaissées. La mise en scène d'une parole constante, par l'examen de la conscience, donne forme et expression à l'expérience d'un vécu traumatique.

L'humour lève le voile sur plusieurs sujets tabous, et les réintègre dans le flux de la vie quotidienne, comme réalité vécue. En effet, l'ironie n'est pas un divertissement, mais une parodie subversive qui détruit la peur face à la figure de la mort. L'écriture modianesque narre le péché originel, « *provenant d'une source antérieure à notre existence individuelle* »¹. La mort est représentée comme la conséquence naturelle à un état de culpabilité.

Le chapitre suivant lève le voile sur la dialectique entre réel et fiction ; horreur et images bibliques ; violence et châtement lesquels développent de façon habile et sensible « *la manière dont l'homme se constitue, se construit et pâtit ou agit* »² tout au long d'une existence épouvantable.

Nous dégagerons les caractéristiques d'une nouvelle forme d'écriture du réel, à travers un auteur qui s'implique pleinement à l'intérieur, de sa fiction au moyen, d'affects et d'enquêtes infinies qui déterminent sa relation personnelle à la fiction.

¹ Julius MULER and L. Choisy « La doctrine chrétienne du péché » (suite) in : *Théologie et Philosophie* », Vol1, (1868), pp. 573-604. <<https://www.jstor.org/stable/44348152>>. PDF. Consulté le 17/03/2019.

² Voir l'introduction de Marie- Pierre FRONDZIAK *Croyances et soumission. De la critique de la religion à la critique sociale, Réflexions à partir de Spinoza et Freud*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2019. p. 11.

Nous espérons entre autre, parvenir à montrer comment cette écriture « impliquée »³, qui se base sur une solitude constructiviste, parvient à libérer une parole vive et moderne, à couvrir les entretiens des narrateurs, et surtout à transposer les propos et les opinions les plus significatifs de leurs discussions.

Nous déterminerons aussi, comment l'investigation et le genre policier s'emploient au service de faits historiques romancés. Ils permettent d'analyser comment un état de psychose générale détermine un état de servitude presque instinctif.

³ Voir RELIEF : « Écrire le réel, tisser du lien. Écritures impliquées et littérature française contemporaine, (1968 -2018). <[Htpps://www.revue relief.org](https://www.revue-relief.org) >, consulté le 10/ 12/ 2018.

CHAPITRE I

La thanatographie

L'univers modianesque convoque les fantômes du passé. Ce ne sont pas des morts, à proprement parler, des morts, mais des âmes errantes qui hantent le discours modianesque et l'empêche de se clore. Dans ce chapitre, nous allons voir comment la présence des spectres du passé tente de raccommoder une filiation perdue et de rétablir les liens rompus de la transmission. Comment l'histoire des revenants prend la couleur de mélancolie et de la hantise.

1. L'écriture du deuil

La multiplication des voix narratrices lesquelles parfois se confondent et se contredisent, cherchant désespérément, dans les méandres d'un Paris qui les engloutit, à dissoudre la brume qui hante leur existence se doivent souvent, faire le deuil d'une vie en perdition. En effet, l'univers qu'ils restituent est chimérique, en ce sens, qu'il n'existe que dans leurs rêves et réminiscences, la raison pour laquelle leurs quêtes se soldent tout le temps, par un échec ou une incertitude. Ce fait nous amène à supposer que les fins des romans peuvent être prises comme des points de départ de la narration. Autrement dit, si Raphael a tout imaginé depuis sa chambre où il se trouve interné, Swing Troubadour depuis le début, est assoupi à l'ombre d'un arbre, sur le volant de sa voiture, et Serge Alexandre, accoudé sur le comptoir d'un bar, méditant sur une vieille photo accroché au mur.

Les délires hallucinatoires de Raphael Schlemilovitch, ou la détresse et les lamentations infinies, de Swing Troubadour, au milieu de la nuit, tout comme les angoisses de Serge Alexandre, traquant les traces du passé de son père, révèlent la douleur du mal d'être, et un sentiment d'étrangeté qui nourrissent leurs récits biographiques. Le talent de ses trois narrateurs-auteurs purement fictifs, à préserver par les traces scripturales, le souvenir d'une douleur fait écho au calvaire vécu, durant l'Occupation. De ce fait, l'atmosphère de guerre associée au climat de menace, qui pèse sur les trois

protagonistes du triptyque, réitèrent le souvenir d'un trauma collectif. En fait, cette reconfiguration onirique s'édifie sur trois constantes invariables : un espace-temps précis, celui en l'occurrence, d'un Paris désert, qui représente le Paris des souvenirs et des racines. Le Paris familial, celui du roman familial, et le Paris des désillusions, celui d'une enfance malheureuse, dont Raphael décrit ainsi : « *enfance exceptionnelle, enfance exquise dont je n'ai plus le temps de vous parler.* » (L.P.D.E., p.164) Dans *Les boulevards de ceinture*, l'enfant-martyre et naïf, sort de son silence. Il se transforme en enfant- adulte et conscient qui prend en charge le récit de sa douleur et l'assume déclarant : « *Vous ne m'avez pas laissé un excellent souvenir, mais les choses, après dix ans, perdent de leur importance et je ne vous tenais aucune rigueur de l'épisode douloureux du métro George-V* » (L.B.D.C., p.153) L'image de la douleur du passé se transforme en un deuil intérieur qui tourmente les trois jeunes narrateurs. Leurs souvenirs et leurs réminiscences traduisent le gouffre dans lequel ils se sont retrouvés, et dont ils n'arrivent plus à s'affranchir. En fait, c'est la honte éprouvée par le passé des siens, qui libère une succession d'images obsédantes, entendues comme vectrices essentielles à la fois, de la mémoire et d'un trauma personnel, et que Charles Mauron définit ainsi :

« Obsédantes et moins riche, puisque, soustraites au réel, résistent mieux au brouillage. Donc la superposition des textes littéraires joue le rôle que jouent les libres associations en psychanalyse. C'est en mettant une sourdine à la voix de la conscience qu'on parvient à percevoir l'inconscient. »⁴

La structure dynamique des fictions modianesques privilégie un langage révélateur d'un malaise intime, celui en l'occurrence, qu'éprouve le narrateur vis-à-vis de son héritage paternel. Les narrateurs parcourent le Paris d'autrefois, pour permettre aux lecteurs d'assimiler cette mémoire réduite en lambeaux. Ainsi, ils reprennent à leur compte les discours antisémites, l'histoire de la collaboration et de la shoah, pour établir ce qui les séparent de la culture et de l'Histoire de France, et ce, en soulignant que la prétention de transcrire une quelconque réalité, dans toute sa totalité, n'est qu'imposture de la part des trois narrateurs, ainsi que le montre la citation suivante : « *décidément je n'étais pas fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse* » (L.R.D.N., p.80). Ainsi

⁴ Charles MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Éditions J. CORTY, 1964, p. 14.

l'impression vague de Swing Troubadour, lorsqu'il déclare : « *mon désarroi de me sentir aussi fragile, dans la tempête, qu'un fétu de paille* » (L.R.D.N., p.118), est une volonté de tromperie, de la part de l'auteur, pour mettre en mots, des moments pénibles d'une existence. C'est ainsi que, nous supposons que les troubles du comportement, de Raphael Schlemilovitch, traduisent sa réaction face à sa crise identitaire, que son récit transforme en une douleur forte et intime ainsi : « *une sorte de chagrin allègre m'envahit, que je connais bien.* » (L.P.D.E., p.208)

Cette perspective à narrer la mutilation des personnages, s'engage à exposer des personnes blessées, repliées sur elles-mêmes, perdues entre l'envie de s'en sortir et la résiliation à leur sort. Elle rend possible toutes les reconfigurations possibles de la douleur. En ce sens que, les personnages, aussi ambigües que confus, cherchent par tous les moyens à s'enraciner dans un univers obscur et brumeux pour y trouver consolation et résolution au mystère des siens et à leurs origines. Ainsi, nous avons observé comment Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture* arrive à se concevoir un espace propre à lui, aux milieux des marginaux et des spectres qui peuplent l'histoire des siens, afin de trouver réconfort, déclarant :

« Du centre de Paris, un courant mystérieux nous faisait dériver jusqu'aux boulevards de ceinture. La ville y rejette ses déchets et ses alluvions. Soult, Masséna, Davout, Kellermann. Pourquoi a-t-on donné des noms de vainqueurs à ces lieux incertains ? Elle était là ma patrie. » (L.B.D.C., p.155)

Dans ce passage, nous constatons que le malaise éprouvé à cause du passé des siens, particulièrement, l'épisode de la rafle du père en 1943 et sa libération immédiate, tente de se dissiper dans le troisième roman, de ce triptyque. À vrai dire, l'univers de l'Occupation à la fois, fuyant et à fuir, associé à l'histoire de famille du romancier, s'impose de force dans la fiction et bouleverse la narration. Il s'érige comme un actant du récit, un constituant essentiel, et ce, en incorporant énormément d'indices sur cette période. De ce fait, les angoisses et les tourments des trois narrateurs traduisent comment vivre dans la contrainte de l'histoire des siens. En effet, nous pensons que derrière cette forme d'expression se cache le refus du rejet du legs familial, au même temps, l'angoisse éprouvée à le vivre. À vrai dire, les narrateurs du premier triptyque, sont prisonniers d'un temps dense, qui subvertit la narration en une somme d'images qui

revivifient le passé et les entraînent dans un jeu d'hallucination capable de rendre le vécu dicible à travers, le souvenir d'un trauma vécu. Cette perspective est homologue à celle d'un endeuillé qui tente de contenir sa peine, à travers l'expérience de « l'intériorisation [qui] est très lente et développe une « survie » plus ou moins prolongée du défunt dans l'endeuillé [...], c'est la phase d'incorporation. »⁵. C'est dans ce sens, que nous avons constaté que la parole troublée de l'héritier trouve parfois, corps dans un état émotionnel qui traduit les lamentations d'un homme en deuil, ainsi que le prouve la citation suivante: « sous l'effet d'un chagrin qui avait puisé toutes mes larmes, d'une si grande fatigue qu'elle me tenait éveillé. Il me semblait que depuis toujours je marchais dans la nuit au rythme de cette musique douloureuse et obstinée. » (L.R.D.N., p. 136).

Toutefois, le récit mélancolique des narrateurs ne concerne en rien le passé des leurs, mais plutôt cherche à tenir l'histoire pour l'unique responsable de leur malheur. Ainsi, leur tristesse traduit au fond, la preuve du passage temps, l'histoire même, la varie et la seule qui devrait se dire, se raconter. De ce fait, l'histoire chez Modiano est cette blessure permanente que les personnages traînent tout au long de leur vie.

D'ailleurs, c'est ainsi que, nous estimons que l'instance narratrice dans *La place de l'étoile*, dont le destin ne cesse de basculer, s'attache de plus en plus à son Paris antisémite, et ce, dans l'espoir de s'ancrer dans ce territoire. De cette façon, elle espère devenir le plus grand écrivain juif après Montaigne, Marcel Proust et Céline, afin de se reconstruire, comme elle le profère :

« Je rédigeai, jusqu'à trois heures du matin, mon autocritique : « Un juif aux champs », où je me reprochais ma faiblesse envers la province française. Je ne mâchais pas mes mots : « après avoir été un juif collabo, comme Joanovici-Sachs, Raphael Schlemilovitch joue la comédie du "Retour à la terre" COMME Barrès-Pétain. A 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 Raphael Schlemilovitch se contente d'être juif tout court... » (L.P.D.E., pp. 114-115)

⁵ Maria TOROK et Nicolas ABRAHAM, « l'intériorisation de l'objet perdu » in Marie-Frédérique Bacqué, *Le deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 40.

L'écriture des romans de la trilogie de l'Occupation, est habitée par la perte, cette part fragile qui narre à la fois, la revenance des fantômes et la disparition de leurs traces. Car l'histoire en fin de compte, dans notre corpus, ne dit que dans l'invraisemblable, la trace sensible dans toute son évanescence et sa fugacité. La résurrection des morts et d'une vie antérieure conduit les narrateurs à une descente aux enfers, ainsi que le montre le passage suivant : « *Englouti, tout cela. J'ai l'habitude. Je me trouvais déjà à bord du Titanic. Quand il a fait naufrage. Minuit.* » (L.R.D.N., p.74). De ce fait, nous pouvons ainsi, supposer que le récit de l'endeuillé est le lieu actif d'une mémoire à laquelle il suffit parfois, de prêter voix, une illusion qui rend plus explicite l'histoire dans toute son ineffable morosité :

« Comme jadis, à la même heure, les ânes de l'allée centrale s'en vont vers leurs écuries. Ils ont dû, tout le jour, promener des enfants. Ils disparaissent du côté de l'avenue Gabriel. On ne saura rien de leurs peines. Une telle discrétion m'en imposait. A leur passage, je retrouvais le calme, l'indifférence. Je tâchais de rassembler mes idées. Elles étaient rares et toutes extrêmement banales. Je n'ai pas le goût des idées. » (L.R.D.N., p.93)

L'imaginaire mélancolique dans le premier triptyque a un rapport étroit avec la nuit. En effet, c'est la nuit que s'accroissent les angoisses et les tourments des personnages. La raison pour laquelle ils perdent leurs repères comme le montre le passage suivant : « *Le vertige. De grands cercles lumineux dont j'étais le pivot tournaient de plus en plus vite et mon cœur battait à se rompre.* » (L.R.D.N., p.45). Elle devient ainsi acteur principal de l'atmosphère du Paris Occupé et donne de l'amplitude à la mélancolie des personnages. L'univers nocturne peut se passer des personnages, il se suffit à lui-même, il symbolise le Paris occupé : « *je marche à travers une ville désolée. Le soir, vers neuf heures, elle s'enfonce dans le black-out.* » (L.R.D.N., p.68) Lieu où se répète fatalement, le mal et la douleur que le narrateur qualifie « *Un rastaquouérisme à relents de trahisons et d'assassinats...* » (L.R.D.N., p.42). Il dénonce l'injustice dont a été victime l'enfant-adulte, accablé par le legs des siens, et tente de lui imposer un silence complice, celui de l'oubli, ainsi que le montre les propos du narrateur : « *il déclare d'une belle voix qu'un*

garçon de mon âge ne doit pas se laisser démoraliser par la catastrophe qui s'est abattue sur notre pays. » (L.R.D.N., p.103) Cependant, la volonté de s'installer dans un état de deuil permanent glisse le narrateur dans le désespoir jusqu'à frôler la dépression, ainsi que le montre la citation suivante : « *les larmes m'ont rongé de l'intérieur, comme un acide* » (L.R.D.N., p.139). L'image d'une âme souffrante projetée dans un gouffre noir et désert « non man's land » exprime une représentation désespérée de l'époque. De ce fait, l'image onirique et nocturne se confond avec le souvenir de l'Occupation. Elle ressasse le motif du malaise des narrateurs, vis -à -vis de cette période historique.

C'est ainsi, que les figures d'apatrides, de déracinés, dépourvus de tout sentiment d'existence légale, et plus tard celui de *Rue des boutiques obscures*, génèrent l'incertitude la perte et l'angoisse chez les narrateurs. Ceux-ci renoncent à leur personne, s'enfoncent dans leur angoisse et se mettent à errer dans les rues de Paris :

« J'ai fait demi-tour et suis resté un moment sur le quai. Je regardais les voitures qui filaient et les lumières, de l'autre côté de la Seine, près du champ-de- Mars. Quelque chose de ma vie subsistait peut- être, là-bas, dans un petit appartement en bordure des jardins, une personne qui m'avait connu et qui se souvenait encore de moi. » (P.M.R.Q., p.497)

Il ne s'agit pas pour eux, de se morfondre sur leur sort, mais de méditer sur leur situation pour parvenir à la reconfiguration de leur souffrance.

La solitude et l'isolement

L'être modianesque vit dans l'ombre et le souvenir des absents. Les narrateurs de la trilogie de guerre sont des hommes tourmentés par leur passé, des gens frustrés habitués des lieux publics comme les cafés, les bars, ou encore les bibliothèques. Ce sont des hommes seuls, étrangers à leurs temps, souffrant de l'abandon, comme le montre le passage suivant : « *Seul. Je n'avais ma place nulle part.* » (L.R.D.N., p 137). Ils défient le temps et l'histoire pour sonder l'abîme de L'Histoire. En fait, dès la publication de son premier article, intitulé « Je suis un homme seul ... »⁶ Modiano représente une réalité

⁶ Voir Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 37.

psychologique, celle d'un prisonnier d'une saison en enfer⁷, qui déterminera ses projets futurs. En effet, son article narre l'enferment d'un homme de vingt ans,

« Prisonnier d'un camp de concentration français contemporain. Un camp d'un nouveau genre : ici, la déportation et l'extermination ne concernent pas les juifs, les Résistants, les homosexuels ou les tziganes, mais uniquement les jeunes nés entre 1940 et 1950 »⁸

Dans cette première publication, Modiano, employant un humour mordant, critique la société des années soixante, celle des « baby-boomers ». Il égratigne la mémoire de la Shoah, en jouant sur la provocation, déclarant que : « *Vingt ans, c'est le moment de l'héroïsme, des contestations, du terrorisme. Les dirigeants du camp le savent, ils veulent nous guérir de ces maux [...] en les incitant à consommer du LSD.* »⁹ Ce travail permet au romancier de narrer les angoisses vécues dans le Paris des années soixante, celui de ses vingt ans. Un autre temps, sans aucun doute, mais avec les mêmes craintes et les mêmes peurs que celles du temps de son père. Car le hasard a fait que le jeune Modiano se fasse recruter à côté de Michel Audiard¹⁰ pour rédiger le scénario de la vie du gangster Jacques Mesrine, « *l'ennemi public numéro un* ». Or lorsque ce dernier a appris la nouvelle, il s'est empressé d'envoyer depuis la prison, une lettre aux deux scénaristes leur disant : « *ne mettez pas le mot fin, ce n'est pas encore terminé !* ». En effet, peu de temps après, il s'enfuit et reprend sa cavale. Si le projet avait échoué, sa rencontre avec le livreur de journaux, du temps de l'Occupation, l'avait énormément marqué au point où, il écrira à sa mort : « *Quand je pense à Michel, c'est souvent cette image que je vois : un jeune homme seul sur son vélo, au crépuscule, au milieu d'une ville déserte, chargé de piles de journaux mystérieux, personnage de Queneau...* »¹¹ Mais pour revenir à l'écriture de la mélancolie, le Paris de Mesrine, le hors la loi, était très éprouvant pour le jeune Modiano, comme il le confie « *Pour moi, c'était une espèce de Paris policier, et ça me foulait la trouille. Je vivais dans une terreur paranoïaque, comme si c'était la rafle de 1942* »¹². En outre, il représente le motif de ses angoisses et de ses obsessions. Ce perpétuel retour

⁷ Nous empruntons le titre au poème d'Arthur RIMBAUD, « Une Saison en enfer »

⁸ Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions FAYARD, 2010, p. 37

⁹ Ibid., p. 38.

¹⁰ Michel AUDIARD, *Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages !* Voir Denis COSNARD, op.cit., p.159.

¹¹ Ibid., p.161.

¹² Ibid., p. 91.

du même justifie sa solitude continuelle qui se fera sentir dans le corpus tantôt sous la figure d'enfant abandonné, tantôt celle de l'adulte errant dans les rues d'un no man's land méditant ainsi :

« Je m'asseyais à l'ombre des marronniers. Personne dans les rues. [...] Je me retrouvais seul sur le banc. Il ya des endroits qui incitent à la méditation. Les squares par exemple, principautés perdues dans Paris, oasis malingres au milieu du vacarme et de la dureté des hommes. [...] Mais je n'ai jamais tant réfléchi qu'au jardin des Champs - Élysées. » (L.R.D.N, pp. 39-90)

Le rythme et la construction des récits, du premier triptyque, de Patrick Modiano, évolue dans une durée circulaire, où chaque moment est un retour au passé, une véritable ritournelle. Les images effrayantes de l'Occupation anéantissent les personnages et les enferment dans leur souffrance. Ainsi, l'instant narré représente aussi une solitude profonde, l'écart qui le sépare des autres et c'est là où prospère l'Histoire.

2. L'écriture de la mort

Le spectre de la mort tragique parcourt l'espace de la trilogie de guerre. Dans *La place de l'étoile* l'écriture apocalyptique se traduit par la menace constante qui brise la continuité du fil de l'histoire, comme le montre le passage suivant :

« Je dirige le complot juif mondial à coup de partouzes et de millions. Oui, la guerre de 1939 a été déclarée par ma faute. Oui, je suis une sorte de Barbe- Bleue, un anthropophage qui dévore les petites Aryennes après les avoir violées. Oui, je rêve de ruiner toute la paysannerie française et d'enjuiver le Cantal. » (L.P.D.E., p.48)

En effet, le Je narrateur reproduit le schéma de pensées d'un schizophrène qui pense être persécuté, lorsqu'il n'est pas persécuteur. Ses délires « *brouillent tous les repères temporels et la réalité des personnages, entraînant la répétition en boucle d'un même événement à chaque fois modifié* »¹³. Sa paranoïa déroule plusieurs récits, tous aussi improbables que possibles, car « *Raphael ! [a]Un visage humain composé de mille facettes lumineuses qui change sans arrêt de forme...* » (LP.D.E., p.152). C'est que Schlemilovitch veut se venger et venger le siens. Pour ce faire, il est prêt à toutes les

¹³ Francis BERTHELOT, « les fictions transgressives », in Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 351.

ignominies, déclarant du fond du lycée, où il se trouve interné après avoir été abandonné par son père que :

« La vengeance est un plat que l'on mange froid ! Et ne croyez surtout pas à mon repentir ! [...] Un jeune juif blême et passionné déclarant qu'il voulait venger l'injure faites régulièrement par le comte de Toulouse à ces ancêtres » (L.P.D.E., p.86)

C'est Raphael est une personne redoutable, quand il met ses menaces à exécution, en effet, il avoue froidement avoir aucun scrupule, à se débarrasser de ses proches, et explique même, comment il a manigancé la mort de ses amis dépressifs :

« Moi, les gens que j'aime, je les tue. [...] J'ai fait mourir ma mère de chagrin [...] Tania me demande de la protéger. Je lui tend une lame de rasoir Gillette extra-Bleue. [...] suicidée sournoisement [...] Quant à Des Essarts, mon frère, mon seul ami, n'était-ce pas moi qui avais déréglé le frein de l'automobile pour qu'il se fracasse le crâne en toute sécurité ? » (L.P.D.E., p.145)

En fait, l'imaginaire modianesque reconfigure deux formes de mort : l'une fantastique, et l'autre indicible. Autrement dit, la fête à laquelle Swing Troubadour fut conviée est homologue à un rituel¹⁴ sacré. En effet, au bon milieu de la nuit, le personnage est entouré des spectres du passé qui chantent et dansent tout autour de lui jusqu'à lui donner le vertige :

« Ils m'entouraient tous en brandissant les coupes de champagne — à la santé de Swing Troubadour ! [...] me pressaient de tous côtés, s'agglutinaient à moi, comme des mouches. [...] Mais combien sont-ils au juste ? [...] marquent la cadence en battant des mains. [...] la musique est de plus en plus rapide. [...] Le salon tourne maintenant, tourne [...] Leurs visages tournent, tournent, [...] Puis à mesure qu'ils tournent leur trait se contractent. » (L.R.D.N, pp. 46-48- 52)

La nuit entraîne le personnage dans la frayeur et la terreur qui régnaient dans les rues du Paris occupé, et ce, pour faire apparaître en transparence, l'angoisse d'une mort absolue, tel que le relate le narrateur : « *Ils pensent certainement au sort qui les attend. [...] Ils veulent crever en beauté, qu'ils crèvent !* » (L.R.D., p.53). C'est que les personnages

¹⁴ « Le temps du sabbat, grande célébration diabolique, à laquelle sont conviés des êtres surnaturels » Voir Dictionnaire de la nuit, p. 509.

modianesques mènent la vie du réprouvé de Baudelaire. Leur existence est homologue à celle d'un damné sur terre. Leurs déambulations dans le Paris nocturne, hanté de fantômes rassemblent les lambeaux d'une mémoire escamotée. Les trois narrateurs du premier triptyque se retrouvent piégés dans leurs propres histoires. Ils se laissent emporter par le flot des événements jusqu'à ce que la mort les envoûte. En effet, sans repère, les protagonistes vivent leur déchéance dans un espace obscur et sombre. Ils ne sont plus que la poussière d'un temps.

Cependant, au fil des histoires rassemblées, et entrelacées Modiano arrive à composer une famille en papier. En fait, les Fragments d'histoires qui en découlent narrent l'angoisse d'un « patrimoine noir » au futur impossible, comme l'atteste ce passage : « *on crache du sang, on se traîne pendant toute sa vie* » (L.P.D.E., p.169) ou encore, plus expressif : « *Nous vivons perpétuellement traqués* » (L.R.D.N., p.104).

Arpenter le Paris noir et mélancolique, afin de résoudre les questions qui demeurent toujours en suspens, en l'occurrence celles relatives à l'histoire des siens, accentue la frayeur et les cauchemars des narrateurs.

2.1 Une filiation génétique

Au fil des lectures, et des récits de vie rassemblés, une chronique mondaine se fraie une place, dans la trilogie de guerre. L'existence d'un certain genre d'écriture relevant de la nécrologie donne l'illusion que certaines pages se transforment en véritables rubriques nécrologiques. En effet, les ouvrages relatent non seulement, une existence éphémère, mais de plus, l'accent est mis sur la mort elle-même, comme une entité qui cohabite, à l'intérieur de la fiction, avec les événements de l'histoire, leur conférant une valeur particulière. En outre, le genre en lui-même, comporte deux types d'annonce.

Lorsque Raphael Schlemilovitch se transforme en un juif snob, dans le château des Jusquiamés, il exalte les valeurs aristocratiques de cette famille, en accordant une attention aux origines de la famille, puis à leur titre de noblesse ainsi qu'à leur arbre généalogique. Ces traits biographiques semblent glorifier l'histoire de cette famille :

« L'annuaire de la noblesse française fondé en 1843 par le baron Samuel Bloch-Morel précise : « FOUGEIRE JUSQUIAMES : Berceau : Normandie-Poitou.

Tige : Jourdain de Jusquiamas, fils naturel d'Aliénor d'Aquitaine. Devise : "Jusquiamas sauve ton âme, Fougère ne te perds." Maison de Jusquiamas substituée en 1385 à celle des premiers comtes de Fougère. Titre : duc de Jusquiamas (duché héréditaire), lettres patentes [...] 1603 ; membre héréditaire de la chambre des pairs, [...] 1817. [...] prince avec transmission à tous les descendants du diplôme de roi de Bavière, [...] 1846. Comte-pair héréditaire [...] 1817. Armes : de gueules sur champ d'azur avec fleurons rissolé d'étoiles en sautoir. » L.P.D.E., p. 120.

Les honneurs faits aux Jusquiamas, dans *La place de l'étoile*, assurent la continuité et la transmission des valeurs énumérées à leur héritière. En effet, le récit insiste sur les qualités de ses aïeux pour affirmer le passage à la vie éternelle.

La gloire faite aux membres disparus de cette famille sacralise leur mort, comme le montre cette citation : « *Robert de Clary, Villehardouin et Henri de Valenciennes délivrent dans leurs chroniques de la quatrième croisade des certificats de bonne conduite aux seigneurs de Fougère.* ». (L.P.D.E., p. 121) En effet, cette façon de représenter leur disparition leur annonce le début d'une autre existence qui témoigne d'un déni de mort.

Tout au long de notre analyse des ouvrages, du premier triptyque, nous avons pu noter que l'auteur varie les expressions pour redéfinir la notion de la mort. Il lui attribue une image plus moderne, laquelle banalise le fait en lui-même et garantit l'éternité aux disparus.

2.2 Les enquêtes funéraires

L'écrivain s'aventure dans un monde disparu, qu'il n'a pas vécu, et en fait son territoire privilégié. Une démarche mémorielle pour ce gardien de mémoire, qui tente de comprendre les atrocités du passé, mais en vain : « *de temps en temps me parviennent des éclats de voix. Impossible de suivre leur conciliabule.* » (L.R.D.N., p. 102). En effet, la trilogie se saisit des traces d'anonymes et de disparus pour recomposer une catégorie sociale et une phase historique. C'est entre expérimentation d'une vie et écriture intime que la trilogie de guerre, traque les résidus de la débandade d'une société conservatrice et restitue des preuves, des témoignages, des documents, des dires, des adresses, des

numéros de téléphones, des ragots que les récits interrogent de bout en bout. Car la réécriture de l'histoire dans la littérature modianesque, est avant tout un questionnement pour expliquer la perte de la trace, et n'entend pas restituer ce qui a été omis. Or recomposer cette part d'ombre de l'Histoire, c'est écrire la mort de ceux qui font partie de l'histoire des siens, et dont il est l'héritier, ainsi que l'atteste cette citation : « *je restais seul, le soir, pour mettre de l'ordre dans un fichier. Je travaillais au salon. Personne n'aurait cru que cet appartement était le siège d'une agence policière* » (L.R.D.N., p. 102) Ainsi, la quête de la trace des marginaux est strictement liée à un temps de disparus.

Le narrateur de *La place de l'étoile*, cherche à affirmer son être, pour ce faire, il s'en prend à une société qui l'a abandonné, déclarant :

« Ils espéraient un nouveau Marcel Proust, un youtre dégrossi au contact de leur culture, une musique douce, mais ils ont été assourdis par des tam-tams menaçants. Maintenant ils savent à quoi s'en tenir sur mon compte. Je peux mourir tranquille. » (L.P.D.E., p. 50).

Celui de *La ronde de nuit*, se creuse l'énigme historique en retournant sur sa propre douleur, pour inscrire le caractère catastrophique d'un temps immonde :

« Je me sentais donc parfaitement à l'aise avenue Niel où l'on ne parlait que de chantage, abus de confiance, vols, escroqueries, trafics de toute espèce et où nous recevions des clients qui appartenaient à une humanité fangeuse. » (L.R.D.N., p.87)

Le troisième narrateur, dans *Boulevards de ceinture*, tente de comprendre le quotidien de son père et de ceux qu'il a dû côtoyer pendant l'Occupation, pour sauver sa peau :

« On s'intéresse à un homme, disparu depuis longtemps. On voudrait interroger les personnes qui l'ont connu mais leurs traces se sont effacées avec les siennes. Sur ce qu'a été sa vie, on ne possède que de très vagues indications souvent contradictoires, deux ou trois points de repère. Pièces à convictions ? Un timbre de poste et une fausse légion d'honneur. Alors il me reste plus qu'à imaginer » (L.B.D.C., p. 136)

Les trois romans dépeignent une bourgeoisie conservatrice, méprisante et turpide à travers un assemblage de récits qui poussent le lecteur à fouiller dans les archives et à interroger la mémoire. Ces récits composites restituent l'angoisse d'un temps en sursis.

Les narrateurs s'investissent dans une vie périlleuse dont la présence de personnages étranges, et la mise en scène du lieu de l'anéantissement, en l'occurrence le Paris occupé, inscrivent la mort tout autour d'eux.

L'auteur envisage l'histoire de l'occupation nazie dans toute sa violence. Le recours à des représentations apocalyptiques constituent les stratégies d'expression d'un traumatisme vécu. Les thèmes sont développés sur une dichotomie conflictuelle : le bien contre le mal, le persécuté contre le persécuteur, le collaborateur contre le résistant, la victime contre le bourreau. L'altération des trois narrateurs les mobilise dans un état psychologique permanent pour ne pas oublier leurs histoires et leurs disparus. Ils se retrouvent confrontés à la douleur de l'absence ce qui rend leur existence complexe. Il en découle des Brides de vie parfois, improbables. Un récit secret, occulté caché dans les tréfonds des secrets d'une famille.

Par ailleurs, dans sa tentative d'écrire une égo-histoire, Modiano plonge souvent dans les rébus de l'histoire. Il goûte à l'aventure d'une vie perdue en trimardant avec des anonymes, pour expliquer comment l'héritier se retrouve contraint à vivre seul la perte des siens :

« Il me quitta avec un sourire triste. Quand la voiture eut franchi le portail de l'hôtel, j'éprouvai un vague remords. Un peu plus tard, mon ami se tuait sur l'autoroute de l'Ouest. Un accident incompréhensible. Il portait son uniforme de spahi. Il n'était pas défiguré. », (L.P.D.E., p. 49)

En somme, ce sont des personnages peu reconnaissables dont le récit traduit la fracture et la déchirure.

3. L'écriture de l'indicible

Les auteurs contemporains, en particulier ceux qui ont vécu la Deuxième Guerre mondiale, endossent le deuil de leur passé, et de leur mémoire. Ce mal a toujours été présent dans leur production et se révèle même obsessionnel chez eux. Le deuil chez Modiano est expressif, ou plutôt se perçoit à travers l'action des personnages auxquels

l'auteur n'offre jamais le bonheur d'un temps retrouvé. Face à une existence déchirante, ils choisissent l'exil et l'errance.

L'image de la collaboration évoque le mal absolu. En ce sens que les fantômes du « *3 bis, square Cimarosa* » (L.R.D.N., p101) incarnent ce qu'a été le quotidien français sous l'occupation nazie. Ces ombres deviennent non seulement le souvenir d'un temps, mais aussi soutenir la mémoire de l'événement narré. L'angoisse de la mort attendue exerce un pouvoir sur l'attitude des narrateurs vis-à-vis de la mort. Les représentations fantasmatiques de leur crainte permettent d'appréhender des réalités vécues. Nous supposons que la reconfiguration de la collaboration désacralise la mort, elle la rend banale, absurde. En revanche la rupture avec le rituel de la mort est vécu comme une déchirure, la raison pour laquelle le narrateur de *La Ronde de nuit*, propose deux fois, à son père de l'accompagner dans son deuil, jusqu'à la fin du livre de sa vie, déclarant ainsi : « *Je resterai avec vous jusqu'à la fin de ce livre concernant mon autre vie* » (L.R.D.N., p.149) et pour que le fils puisse se libérer enfin du gouffre de cette histoire.

Notons que, les personnages modianesques sont souvent enfermés dans leur solitude. En effet, c'est du fond des ténèbres, avec une agitation favorable aux complots et aux conspirations, que Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit* s'enferme dans une nuit ténébreuse. L'idée de l'enfermement dans la nuit fait écho au personnage de la *Métamorphose* de Kafka. En ce sens que la métamorphose de Troubadour, et d'ailleurs même celle, de Schlemilovitch, l'homme aux mille visages, ainsi que Serge Alexandre, adulte- enfant qui porte sur lui, le poids du passé des siens, se fait dans la nuit. Gregor Samsa, se réveille après une nuit agitée, dans le corps d'un insecte, répugnant et étrange, capable de se promener « *dans tous les sens [...] sur les murs et sur le plafond et de s'y laisser prendre en un léger mouvement d'oscillations* »¹⁵ vit dans sa déchéance, dans l'espace obscur et sombre de sa chambre, parce qu'il est mélancolique. C'est que Swing Troubadour incarne l'aventure de la métamorphose du changement à travers un agent double, tantôt collaborateur, tantôt résistant. L'héritier est hanté par cette part trouble de l'histoire, ainsi qu'il le déclare lui-même : « *J'ai toujours eu l'impression d'être né à*

¹⁵ Frantz KAFKA *La métamorphose*, p.218, In <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article3198>, consulté le 12 /01/ 2020.

*cause du chaos de la Deuxième Guerre mondiale. Et j'ai toujours eu l'impression qu'écrire consistait à tenter de faire de l'ordre dans le chaos »*¹⁶ Si les rêveries modianesques convoquent les idées de l'anéantissement, ils constituent cependant, le seul lieu de résistance au vide et à l'instabilité qui menacent les narrateurs égarés. De ce fait, nous supposons que, cette littérature cultive une forme d'intériorisation.

Il faut attendre le début des années quatre-vingts, sous la direction de Pierre Nora, pour voir l'ouvrage collectif *Les Lieux de Mémoire*, un vaste inventaire né du constat de la disparition rapide de la mémoire nationale, pour voir naître une réflexion qui se donne pour tâche de penser l'ère nouvelle à partir de la précédente.

Cela dit, l'œuvre modianesque ne véhicule pas une mémoire stérile. Elle donne lieu à un travail de mémoire qui ne cesse de se nourrir. En effet, face à un passé douloureux, l'auteur développe une écriture singulière qui prend forme dans le deuil pour pouvoir imbriquer sa peine.

Mais avant tout, essayons d'abord d'expliquer qu'est-ce que l'indicible ? Et comment il apparaît dans les romans de Modiano ?

Tout le monde s'accorde à ce que, l'indicible soit l'inexprimable ou l'innommable, plus exactement, ce qui échappe à toute nomination. Or, ce vide est non seulement, une source d'inspiration, un refuge pour les personnages, mais permet même de repenser, et trouver un sens à l'événement de l'histoire. En effet, c'est dans l'absence, le silence, la perte, la rupture et le chaos, que les personnages parviennent à concevoir leurs existences.

Jabès, Duras et Blanchot considèrent le vide comme l'origine de l'écriture, l'objet concret de la littérature.

Plutôt que de résigner au silence, la littérature modianesque se nourrit de ces trous de mémoires, de ces zones d'ombre qui constituent la matière même de la narration. Car comme l'a montré Sigmund Freud, l'élaboration de cette mémoire « *n'est pas un*

¹⁶ Patrick MODIANO, entretien avec François BSUNEL, *Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie, mais un Paris rêvé*, In Lire, 4 mars 2010, http://www.https://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano-mon-paris-n-est-pas-un-paris-de-nostalgie-mais-un-paris-reve_852746.html consulté le 20/01/2020.

simple musée, mais un foyer actif qui actualise le passé et le met au goût du jour, elle est une industrie qui reprend les récits et les événements passés. »¹⁷ dans une perspective rétrospective en mélangeant imagination et création.

Toutefois, entre le silence et l'écriture du silence, s'esquisse une possible existence, mais qui finit par se dissiper en laissant place à une esthétique de ruine et de destruction dans l'atmosphère sombre et menaçante du Paris. Paradoxalement, c'est dans la fuite que les personnages trouvent refuge, pour fuir les images du passé qui les hantent. Dans *Accident nocturne*, le narrateur cherche à s'accrocher à un élan vital, pour mettre des mots à ce qui se dérobe à la pensée, et ce, dans la détresse de sa vie :

« Malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied. Il y avait peut-être toute une partie de ma vie que je ne connaissais pas, un fond solide sous les sables mouvants. »
(P.M.R.Q., p.807)

Mais, réussir à dire la mort violente, celle que les rafles, les paniers à salade, représentent rend le discours plus crédible et profondément enraciné dans la tragédie de la Shoah. Cependant, plus les méfaits s'établissent plus ils se dissolvent, à force de vouloir atteindre le fond des choses, l'inexprimable.

Ce creux insaisissable multiplie les formes d'écriture fuyantes pour atteindre la source originelle de l'existence. Cependant, cette esthétique de l'absolu cherche à réintégrer l'être au plus profond de lui-même, elle abrite le mal sacré qui l'aurait engendrée.

La méfiance et le doute qui se saisissent tout le temps, des narrateurs modianesques n'ont pas entravé leur quête vers l'absolue vérité. En effet, ils s'emploient à reconstituer le sens de l'événement pour une possible révélation quelconque.

¹⁷ David NGAMASSU « Quête identitaire et écriture de la mémoire dans les romans de Patrick Modiano » in Kamate DAHOUDA et Selouk GBANOU (dir.) *Mémoires et identités dans les littératures francophones* Paris, Éditions l'Harmattan, 2008, p. 103.

Conclusion du chapitre

Au terme de ce chapitre, nous venons de voir que la réécriture de l'histoire prend racine dans la métaphore de la mort. Celle-ci constitue la matière même de la narration modianesque. Les représentations fantasmatiques et les angoisses qu'elle engendre permettent aux narrateurs d'appréhender des réalités vécues. La reconfiguration de la nuit instaure le mal absolu et le chaos tout autour des personnages qui portent le poids du passé.

CHAPITRE II

La représentation de la mémoire

L'écriture de la mémoire chez Modiano, n'est pas une reproduction fidèle du passé, mais plutôt un mélange entre imagination et création propre au romancier. Le regard rétrospectif vers le passé, lequel repose sur des rêveries et des réminiscences, « *suit le modèle remémoratif créé par Proust et renouvelé par Céline.* » À vrai dire, le travail sur la mémoire chez Modiano, lui vient de l'admiration qu'il porte pour ces deux prédécesseurs, dont l'ombre plane sur toute son œuvre. En fait, dans l'ouvrage *Modiano ou les intermittences de la mémoire*¹⁸, le travail de Wolfram Nitsch, intitulé « Le passé capté, Mémoire et technique chez Patrick Modiano », souligne que parmi les petits méfaits de jeunesse, de Patrick Modiano, qu'il confesse dans son roman *Un pedigree*, figure le vol du premier tirage de *Du côté de chez Swann*. L'auteur avoue avoir vendu le livre par manque d'argent, pour ajouter ensuite « *À partir du moment où j'ai commencé à écrire, je n'ai plus commis le moindre larcin.* » (U.P., p.118) Wolfram poursuit sa réflexion et constate qu'au vol littéral du premier volume de la *Recherche* s'est substitué un emprunt littéraire permanent. En effet, Modiano ne cesse de se référer à l'écriture moderne de la mémoire¹⁹, de Proust, et ce, depuis, *La place de l'étoile*.

Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner la représentation de la mémoire de l'Occupation chez Patrick Modiano, à travers l'écriture du ressassement, celle de l'obsession. Nous aborderons également, la vision de l'être modianesque, dans sa vision du monde. Et le mythe qui se constitue autour d'une mémoire historique.

¹⁸ Anne- Yvonne JULIEN, (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, 2010.

¹⁹ « Elle met la mémoire sous le signe de la technique moderne en la comparant à des médias comme la photographie, la stéréoscopie ou la télégraphie » Voir Wolfram Nitsch, « Le passé capté, Mémoire et technique chez Patrick Modiano », in Anne- Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, p. 374.

1. L'écriture du ressassement

L'œuvre modianesque donne lieu à travail de mémoire qui ne cesse de se refaire, de dire la présence de l'absence, les zones d'ombre de l'Histoire. En effet, l'univers modianesque est peuplé à peu près des mêmes de fantômes. D'abord, La famille est à l'honneur, avec la figure du jeune frère, disparu tragiquement, puis celle de ses parents. Le père est tellement mystérieux et imprévisible que sa vie se trouve aussi louche et incertaine. La mère pour sa part, est égocentrique, régulièrement absente, elle incarne la froideur et l'indifférence. De ce fait, la représentation de sa famille repose soit sur l'absence, soit sur l'incertitude, soit sur la discontinuité.

Outre la famille dissolue, Modiano fait revivre d'autres spectres rattachés soit au milieu auquel dépendent les deux parents, soit à leurs fréquentations. Les amis et associés du père incarnent des malfrats, des habitués du marché noir, des figures principales de la collaboration française. Ceux de la mer représentent le cinéma, les music-halls, les cirques, les boîtes de nuit, des ratés. À cela s'ajoute, le souvenir dramatique d'une jeunesse ballotté d'un internat à un autre.

Dans *Livret de Famille*, roman autobiographique, par exemple, le roman commence ainsi : « vivre c'est s'obstiner à achever un souvenir. » Autrement dit, le narrateur est déterminé à accomplir ses projets et ses motivations essentielles, pour éclairer les trous noirs de sa vie. De façon homologue, Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, rattrapé par le souvenir d'un passé éprouvant, narre une mémoire empoisonnée certes, mais qui reste créative. Ainsi, c'est la mémoire qui permet à ses narrateurs d'écrire sans faille, leur vie. Selon Ricoeur, si l'on se souvient

« On ne se souvient pas seulement de soi, voyant, éprouvant, apprenant, mais des situations mondaines dans lesquelles on a vu, éprouvé, appris. Ces situations impliquent le corps propre et le corps des autres, l'espace vécu enfin l'horizon du monde et des mondes sous lequel quelque chose est arrivé. »²⁰

Cependant, dans *Rue des boutiques obscures*, le détective est amnésique, par conséquence sa mémoire est tronquée. Ainsi, la part de vérité qu'il recherche est condamnée à rester

²⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions Seuil, 2000, p.44.

dans l'ombre. De ce fait, nous pouvons dire, que c'est un travail sur la mémoire qui permet au romancier de se dévoiler, de reconstituer son passé, afin de répondre aux questions qui le taraudent quant à ses origines et à la vie des siens durant l'Occupation.

« Écrire des œuvres de psycho littérature [...] permet le souvenir, la répétition, la restitution, la résolution, la conversion et la canalisation en pensées et en désirs, dans un climat affectif autre que le cadre analytique, de toutes les motivations refoulées qui surviennent pendant l'écoute analytique »²¹

Durant la Deuxième Guerre mondiale, l'extermination rationnellement organisée d'une partie de l'humanité, sur une base pseudo- raciale pour les juifs et les Tziganes, politique pour les communistes, ou encore « morale » pour les « déviants sexuels », pose à l'humanité entière la question du mal du siècle. En effet, le dégoût de la vie et le sentiment du vide qui s'emparent de tout le monde marque une génération d'auteurs héritière de cet événement. Cette expérience douloureuse constitue la matière fondatrice de la littérature modianesque. Mais comment dire des vies flottantes et instables ?

L'univers modianesque est pluriel. Il reconfigure les contours d'une identité poreuse dont l'œuvre tente inlassablement de combler. Le juif virtuel de *La place de l'étoile* endosse tous les stéréotypes de l'histoire, depuis l'origine de l'homme jusqu'à l'écrasement militaire de 1939. Dans *Dora Bruder*, le narrateur-enquêteur tente de résumer autrement, peut-être en regroupant toutes les catégories de travailleurs juifs qui avaient péri, comme en témoigne cette citation :

« Au fond, qu'est-ce qu'ils entendaient exactement par le mot « juif » ? pour lui, il ne s'est même pas posé la question. Il avait l'habitude que l'administration le classe dans différentes catégories, et il l'acceptait, sans discuter. Manœuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non suspect. Mutilé 100^o/°. Prestataire étranger. Juif. » (P.M.R.Q, p.671)

²¹ Pamela TYTELL, *La plume sur le divan, Psychanalyse et littérature en France*, France, Éditions Aubier-Montaigne, 1982, p. 204.

Ainsi se pose le problème du lien qui unit le discours et la mort. En outre, il fallait trouver le moyen de dire l'innommable, et de le faire retentir dans l'espace et dans le temps, pour traduire la perte absolue, comme le prouve ce passage :

« Des centaines d'adolescents comme Dora furent arrêtés dans la rue, en ce mois de juin, selon les consignes précises et détaillées de MM. Tanguy et Hennequin. Ils passèrent par le Dépôt et Drancy, avant Auschwitz. Bien sûr, les « ordres d'envois spéciaux et individuels », dont une copie était destinée à M. Roux, ont été détruits après la guerre ou peut-être même au fur et à mesure des arrestations. Mais il en reste quand même quelques-uns, laissés par mégarde. » (P.M.R.Q., p.707)

Mais comment reconfigurer l'indicible ? L'enquête sur *Dora Bruder* s'appuie sur un avis de recherche. Celle de *Rue des boutiques obscures* à partir de rien, un narrateur amnésique s'épuise à assembler une somme d'indices sur son hypothétique vie. *La place de l'étoile* ressasse jusqu'à l'épuisement, toutes les formes, et toutes les reconfigurations, de la figure du juif. Dans *La ronde de nuit*, le narrateur tient le journal de deux clans, que tout oppose : des résistants et des collabos, et se met à énumérer leurs actes, au quotidien : « j'avais noté cette remarque dans un agenda car il faut toujours profiter de l'expérience de ses aînés. » (L.R.D.N, p.93)

Chez Modiano, l'enquête prime sur la narration, le narrateur collecte les informations et les consigne au fur et à mesure, et les relit :

« Je consignais, sur de petites fiches, les renseignements que je glanés. Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. » (L.B.D.C., p.66)

De cette reconstitution du passé plusieurs récits défilent sous nos yeux. Le personnage- avatar, vacant, et instable plutôt comme une ombre, sans consistance Il erre jusqu'à se confondre avec le néant. Cependant, quoique complexe et insaisissable c'est grâce à lui, que le lecteur perçoit les autres voix. Autrement dit, ces porteurs de parole, dépossédés de leur parole sont comme garants de la parole de l'autre, Ils notent le minuscule détail capable de donner sens à leur, ainsi que le déclare Serge Alexandre : « c'est mon devoir, à moi qui les ai connus, de les sortir — ne fût-ce qu'un

instant — de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi pour moi, un véritable besoin. »
(L.B.D.C., p. 66)

Par ailleurs, cette distance à soi alliée à une écoute attentive d'un moi profond laissent entendre des voix insaisissables, mais toutes liées à une part sombre, et non maîtrisée. Elles tiennent un dialogue interrompu, suspendu et sont de ce fait, vouées à l'évanescence. Fragiles et éphémères, elles oscillent entre la vie et la mort, et prennent forme dans le ressassement. Etymologiquement, le ressassement renvoie à l'action de faire repasser par le sas, c'est-à-dire par le tamis, une matière pour la filtrer. Ici, et par extension, il s'agit de faire repasser le langage par le sas de l'esprit et de l'écriture « *pour en retenir des éléments toujours plus fins, jusqu'au mot qui serait le fin mot* »²²

Cependant, rappelons que cette écriture est à l'origine de l'écriture du deuil, car c'est dans le ressassement que l'endeuillé revit la présence de l'autre. Et de ce fait, ressasser, c'est faire dure son deuil. Chez Blanchot, le terme « ressassement » va prendre un sens précis dans la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle. Selon lui, il répond à une exigence, celle d'un questionnement, d'une inquiétude historique :

« L'œuvre littéraire moderne, à partir de l'écriture de soi, montre en effet et révèle un sujet parlant, écrivant, mais dont la singularité est défaite. Il s'éprouve toujours comme autre que lui-même. Par ailleurs, son dire ne coïncide pas avec le dit. Ce qui ne suffit jamais, est toujours manqué, raté ou de trop. Le dire exige toujours que l'on relise, corrige, reprenne. L'écriture devient ainsi un processus sans fin ainsi que le lieu mobile de l'échec. »²³

Toutefois, cet acte cloître l'endeuillé dans son chagrin et l'empêche d'accepter l'épreuve de réalité. C'est ainsi que, douleur et mélancolie se mêlent incessamment pour exprimer une auto-tanatho-graphie.

²²Eric BENOIT, « Sas (la parole en exil) », Modernités, volume15- Écritures *du ressassement*, Éditions Presses Universitaires Bordeaux, 2001, p. 33.

²³ BLANCHOT, Maurice, *Le ressassement éternel*, Paris, Éditions Minuit, 1952. P. 56.

2. L'écriture de l'obsession

Le père constitue le noyau symbolique de la quête des récits modianesques. La narration dans son dialogue avec l'inconscient tente coûte que coûte, de récupérer la trace improbable du père :

« Elle se livrait à d'interminables digressions, se taisait, murmurait des phrases confuses. J'avais l'habitude de ces sortes de tâtonnements, [...] j'essayais — non sans mal — de la ramener dans le vif du sujet. Au bout d'une heure, j'avais réussi tout de même à lui arracher quelques précisions. Oui, vous étiez le « confident » de Muraille. Vous lui serviez de prête-nom et de factotum pour traiter certaines affaires suspectes. Marché noir ? Démarchage ? » (B.D.C., p. 130)

Nous supposons que les lectures des expériences vécues, par les narrateurs révèlent certains sujets tabous, à l'intérieur de la trame narrative comme la persécution, l'oppression, la peur, l'angoisse et l'aliénation. À proprement parler, le passé des ouvrages modianesques recouvrent toutes les activités illicites et les comportements indignes qui ont souillé la mémoire. Mais est-ce vraiment le passé qui intéresse le romancier, lui, qui poursuit la trace du père ?

Entendons sur le fait que, Modiano narre une histoire qui n'est pas sienne, mais qu'il assimile à son propre passé, surtout dans *Dora Bruder*, « *cette âme sœur, dont le nom dit la relation fraternelle²⁴ et dont l'aventure incarne le sens de la perte la plus absolue* ». ²⁵ Selon Ora Avni le passé se définit ainsi :

« Quand je dis mon passé, j'entends par là certaines choses qui me sont arrivées, dont je me souviens et que je peux évoquer avec plus ou moins de précision et de détails selon usage que j'entends en faire. » ²⁶

Chez Modiano, le passé remonte à une période prénatale, celle que le narrateur de *Livret de famille*, détermine ainsi

²⁴ Bruder en allemand veut dire, frère, les travaux de Mireille HULSUM, s'accordent à ce qu'il revoie au frère perdu, mais aussi au double du romancier.

²⁵ Voir Wolfram Nitsch, « Le passé capté, Mémoire et technique chez Patrick Modiano », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, p. 392.

²⁶ Ora AVNI, « *D'un passé à l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano* », études littéraires critiques, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 27.

« Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souviens de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. » (L.D.F., p.116)

En réalité la référence à sa vie avant ses « vingt ans », revient souvent dans ses romans, et ce, depuis, son premier ouvrage. Mais poursuivons le fil de notre analyse, le passage cité en haut, traduit le présentiment étrange qui occupe les pensées du narrateur autobiographe par le biais de « *la mémoire qui empoisonne le sujet, le vouant à vivre dans un hors temps, renvoie aussi à la collectivité au souvenir de ses propres troubles.* »²⁷. L'inspiration et le travail sur la mémoire, chez le romancier, lui vient de la méthode proustienne. Que ça soit les réminiscences de Raphael Schlemilovitch, ou celles de Swing Troubadour, ou encore de Serge Alexandre, la mémoire utilisée a recours à des métaphores qui ne restituent pas intégralement le souvenir narré. Dans *La place de l'étoile*, Raphael empiète sur la trace d'Albert Modiano, pour puiser toutes les représentations possibles et imaginables du juif, mais n'y parvient pas. Dans *La ronde de nuit*, Swing Troubadour synthétise le Paris occupé sous la figure d' « *Un rastaquouérisme à relents de trahisons et d'assassinats* » (L.R.D.N., p.40). En fait, Modiano ne cesse de renouveler les métaphores techniques, utilisées par Proust, pour indiquer le travail de la mémoire volontaire et involontaire. En ce sens que, la mémoire chez Modiano, rejette tout souvenir intégral et immédiat. Autrement dit, le romancier opte pour des rêveries liées à une « *technique policière d'investigation et qui ne dépasse jamais un passé incertain et inquiétant, même si elle fait voir l'éclat d'une belle époque révolue.* »²⁸

Cela dit, nous n'avons pas encore montré ce qui le différencie de l'œuvre de Proust. Marcel, le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, restitue son passé égaré, contrairement à celui de Modiano qui doit faire le deuil, car le sien est perdu à jamais. En d'autres termes, chez le premier la mémoire surgit et s'impose avec précision, par hasard un jour d'hiver, à Paris, alors qu'il dégustait sa savoureuse madeleine trempée dans le thé. C'est-à-dire que « *le vecteur du souvenir involontaire [...] est une impression physique,*

²⁷ Bruno BLANCKEMAN, « Patrick Modiano, une mémoire empoisonnée » Paris, Éditions ELSEMEUR, 2000, p. 102.

²⁸ Voir Wolfram Nitsch, « Le passé capté, Mémoire et technique chez Patrick Modiano », in Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions Hermann, p. 373.

une odeur ou une saveur qui redonnent le monde dans toute son épaisseur sensorielle. »²⁹ et le plonge au cœur d'un agréable souvenir que Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, n'a jamais connu, lorsqu'il essaye d'évoquer une enfance malheureuse d'apatride, déclarant :

« De quelle adolescence pouvais-je parler, moi, Raphael Schlemilovitch, sinon de l'adolescence d'un misérable petit juif apatride ? Je ne serai ni Gérard de Nerval, ni François Mauriac, ni même Marcel Proust. Pas de Valois pour réchauffer mon âme, ni de Guyenne, ni de Combray. Aucune tante Léonie. » (L.P.D.E, p.55)

Ce parallélisme entre l'enfance de Raphael et celle de Marcel, à Combray chez sa tante Léonie, rejoint l'analyse d'Allan Morris, qui considère que, la mémoire chez Modiano constitue l'une des composantes majeures de l'identité dans l'œuvre, ainsi qu'il le précise cette citation :

« Celui qui n'a pas de mémoire n'a pas, pour ainsi dire, d'existence antérieure, et se trouve donc dépourvu d'une unité à travers le temps. Voilà exactement le dilemme qui affligé le narrateur de Rue des boutiques obscures. Frappé d'une amnésie qui le détache du but de son histoire personnelle, Guy Rolland ne sait plus qui il est. »³⁰

En somme, la quête de la mémoire chez Modiano, devient une priorité avec la traque de ses fantômes qui n'en finit pas. Pour ce faire, le romancier inscrit le tragique au cœur même, de son univers imaginaire, ponctué de visages et d'événements précis, comme la mémoire de l'Occupation, l'identité fragmentée, le caractère imprécis et fictif de l'existence, et la shoah. Par cette perspective, l'auteur, espère se débarrasser du poids encombrant du passé des siens.

Cependant le passé restitué par la trilogie de l'Occupation, ne peut être entendu que, comme la somme d'émotions et de sensations éprouvés par les jeunes narrateurs, souvent âgés de vingt ans. Dans *La place de l'étoile*, Raphael, et après avoir accolé, ses rêveries les unes aux autres, finit par être submergé d'un sentiment familier, ainsi : « une sorte de chagrin allègre m'envahit, que je connaissais bien » (L.P.D.E., p. 208). Dans *La*

²⁹ Dominique RABATÉ, *Poétique d'une quête : le temps indéfiniment perdu* » in Le magazine littéraire, N 490, octobre 2009, pp.80-81.

³⁰ Allan MORRIS « Patrick Modiano et le fait divers », In *Les cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p.14.

ronde de nuit, Swing Troubadour, peine à se souvenir de l'existence sous la période de l'Occupation, il procède à un collage des principales figures, mais vers la fin et face à la perte de toute traces possibles, et à la difficulté de ce travail de remémoration, il se sent dans l'obligation de se justifier auprès de son lecteur : « *de temps en temps me parviennent des éclats de voix. [...] J'ai l'impression de vivre ces instants au passé.* » (L.R.D.N., pp. 150-102) Dans *Les boulevards de ceinture*, les affabulations de Serge Alexandre, sur les noms des fréquentations de son père, agissent sur lui, et le rattachent à un temps vibrant et mouvant qui résonne au fond de ses tréfonds « *Bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravées dans ma mémoire.* » (L.B.D.C., p.158)

Les perpétuelles sensations traduisent bien, l'empreinte impérissable des souvenirs du passé. Cependant, ce jeu de perceptions ne rattache pas le narrateur modianesque à celui de la *Recherche* de Proust, ainsi que le souligne Ora Avni, car le je proustien repose sur la conviction de sa propre existence qui a une légitimité historique et dont il peut alors atteindre les profondeurs par la pratique de Solipsisme³¹. Contrairement au narrateur modianesque, qui sans ancrage véritable et sans existence absolue, n'existe pas en dehors de son univers fictif. De plus, notons qu'il ne parvient jamais à reconstituer l'intégralité de ses souvenirs, sinon que par fragments. Cette expérience douloureuse à combler les failles de leur existence, les pousse à abandonner ce qu'a été son ancienne vie, et errer dans les rues désertes de Paris. En fait, la mémoire dans la trilogie représente ce défaut, ce manque qui empêche les narrateurs de se reconstruire.

Ainsi, la mémoire de l'Occupation devient actant principal dans la littérature modianesque, conférant le pouvoir à une parole singulière, à l'intérieur de la trame narrative. Celle-ci intègre la structure du mal laquelle affecte et radicalise le comportement des personnages au point d'en faire, des dépressifs, à l'image du père de Serge Alexandre, qui désespéré a essayé de se débarrasser de son fils : « *Votre cas n'a rien d'exceptionnel. Qu'un père cherche à tuer son fils ou à s'en débarrasser me semble*

³¹ Théorie d'après laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autres réalité que lui-même. Autrement dit, il s'agit de l'attitude ou doctrine de celui qui se sépare du monde et qui ramène toute réalité à celle de son moi individuel. Voir Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, aux portes de l'Histoire*, Paris Éditions l'Harmattan, 1997, p. 31.

tout à fait symptomatique du grand bouleversement des valeurs que nous vivons. » (B.D.D.C., p. 154). L'émotion refoulée explique les errances de Raphael, autour de sa judéité, et les incessants aller et retour, entre collaboration et résistance, auxquels se livre Swing Troubadour. En ce sens que dans l'absence de repère, l'être modianesque espère dépasser son traumatisme, et immortaliser son histoire, ainsi que le montre les travaux de De Lauretis : « *l'absence de direction, un défaut de cohérence, le retour du même* »³² éternise les peines de l'Être dans son temps.

L'attachement des narrateurs de la trilogie de guerre, à une mémoire traumatique joue en faveur d'une représentation de soi, essentiellement constituée d'affects et de remords, lesquels exposent les narrateurs à l'ennui et au désespoir parce qu'ils ne progressent pas dans leurs quêtes. En effet, la reconfiguration elle-même, se caractérise par un scénario chaotique d'une mémoire fixe qui n'évolue pas, durant laquelle « *rien ne vient représenter [the performance] « le sujet »* »³³.

Cette structure est prisonnière d'un passé lamentable, dans lequel la narration se focalise sur les moments redoutables où l'émotion est extrêmement intense : « *Pas un bruit. Le temps s'était arrêté quelque part entre la monarchie de Juillet et le second Empire.* » (L.D.D.C., p. 97). En effet, tout en se rappelant les souffrances qu'ils ont endurées, les jeunes auteurs-narrateurs remplissent leur monde avec leurs perceptions « *plus ou moins obscure[s] d'une nécessité de réfuter toute interprétation vitaliste, d'ébranler dans ses fondements la vie avec sa consistance* »³⁴. Cependant, plus ils narrent leur représentation de ce vécu, de ce qui se disait autour d'eux, plus ils se sculptent une structure langagière spécifique à leur temps, une identité, et une personnalité. En effet, les délires de Schlemilovitch, la paranoïa de Troubadour, tout comme la perte de sens de Serge Alexandre sont en fait, les dépositaires d'un inconscient qui échappe aux narrateurs et symbolise une pulsion refoulée.

Leurs émotions sont associées à une mémoire restituée laquelle façonne et détermine leur comportement. Le doute récurrent chez Serge Alexandre, les propos blasphématoires de Schlemilovitch, ainsi que les actes insensés de Troubadour

³² Teresa De Lauretis, *Pulsions freudiennes, Psychanalyse, littérature et cinéma*, Paris, Éditions Presses Universitaires françaises, 2010, p. 146.

³³ Ibid., p. 146.

³⁴ Ibid., p. 145.

symbolisent leur résistance face à un malaise commun. Ainsi leur vie avec l'Autre, se résume à «*la tentation, celle de satisfaire sur lui son agression, [...] de s'approprier ce qu'il possède, de l'humilier, de lui causer des douleurs, de le martyriser et de le tuer.* »³⁵, ce qui explique d'ailleurs, leur caractère régressif. La peur, l'angoisse, la déception et l'humiliation verbalisées agissent comme des causes de «*la dé-liaison, de la négativité, de l'inconscient et de la résistance à la cohérence du moi.* »³⁶

Les personnages modianesques sont prisonniers d'un passé restauré lequel les soumet aux conditions d'un moment historique. Leurs angoisses intimes sont à la fois, une représentation de d'être et une reconstruction d'un temps historique très significatif. L'auteur en fait un témoignage au moyen d'une parole affective qui s'ingénie à exprimer comment l'être était catégorisé, détesté et chosifié.

L'aliénation du juif dans *La place de l'étoile*, serait comme responsable du déséquilibre mental de Swing Troubadour dans *La ronde de nuit*. Et de ce fait, l'angoisse de l'abandon de serge Alexandre par son père dans *Les boulevards de ceinture*, ne serait que la prise de conscience d'un «*manque à être dans [une] parole impuissante qui lui permet seulement [...] par être, un semblant d'être sans lequel il resterait à la merci d'un thanatos, l'être sans faute, l'être –pour-la mort* »³⁷.

L'imaginaire expressif des états d'être des trois narrateurs symbolise l'espace de détresse où s'abritent des individus livrés à eux-mêmes. Il répond au désir d'un être évanescent, d'une réalité méconnue.

Le passage par la douleur, conçoit l'existence des trois narrateurs, dans une France allemande, et donc d'une possible expérience vécue. Ce projet romanesque permet à Modiano de rassembler des traces de l'existence durant la période l'Occupation, de se les approprier pour en faire une expérience intime.

Pour les personnages, la répétition des expériences pénibles dépasse le seuil d'une vie expérimentable, pour accéder par infraction à une autre forme de vie, plus frissonnante et plus vibrante et infinie. En effet, la confrontation des narrateurs avec des émotions

³⁵ Ibid., p. 130.

³⁶ Ibid., p. 129.

³⁷ REBELLO, Manel « Desir : Dasein lacanien, champ lacanien, 2014, /I (n°15), p. 31-42. :<https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2014-I.htm- page-31.htm..>

vives les aide à maîtriser la peur de la mort. En ce sens, l'obsession de Raphael d'être poursuivi par son passé se transforme en paranoïa. La farandole de personnages qui l'entoure, comme le montre le passage suivant, le rapproche de sa mort, de l'accomplissement d'une vie tant attendue : « *ils furent aussitôt entourés par un groupe de fêtards qui leur tapèrent allègrement sur l'épaule [...] je trébuche je m'affale sur le trottoir. Ils font un cercle autour de moi.* » (L.P.D.E., p.p. 196- 205).

Par ailleurs, les perpétuels commentaires de Raphael Schlemilovitch, de Swing Troubadour et de Serge Alexandre laisseraient voir comme une contrainte subjective laquelle les amènent à ruminer sur des sujets qu'ils n'ont pas vécus personnellement, comme celui de la collaboration : « — *Vous rabâchez de vieilles histoires, me disait-il. Nous ne sommes plus en 1942, mon vieux ! Sinon je vous aurais vivement conseillé de suivre mon exemple et d'entrer dans la Gestapo, pour changer d'idées !* » (L.P.D.E., p. 42). Leurs pulsions psychiques et incommodes les métamorphosent, du début jusqu'à la fin de la fiction, en personnages anxieux dans *Les boulevards de ceinture*, violents dans *La place de l'étoile* et mélancoliques dans *La ronde de nuit*. L'effondrement des valeurs morales conduit les narrateurs à vivre dans l'angoisse, l'absurdité, et le pessimisme : « *Je souhaitais qu'un agent de police nous interpellât. Je me serais expliqué une fois pour toutes avec les Français* » (L.P.D.E., p. 66)

Pendant les rituels conçus pour soulager sans aucun doute leur anxiété, les pensées intrusives des trois principaux protagonistes dessinent une structure mentale douteuse. En effet, Dans *La place de l'étoile*, l'affirmation et la négation de Raphael Schlemilovitch construit une structure vide. De façon homologue, dans *La ronde de nuit*, Swing Troubadour, se déplace d'une rive à l'autre, en jouant tantôt à être un indic et tantôt résistant. Dans *Les boulevards de ceinture*, Serge Alexandre, se représente une vie avec et sans un père. Le doute, l'errance, la perte de sens, et l'incertitude représentent les critères, d'un nouveau mode d'expression de la mémoire, qui permettent à l'auteur d'être à l'écoute de l'autre. Ce sont des indices sensoriels qui renseignent sur une mort ensauvagée³⁸, déshumanisée, où les humains sont substitués par des chiens et des ânes solitude.

³⁸Georges L. MOSSE, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Éditions Hachette Littératures, 1990.

3. La vision apocalyptique

Parmi les écrivains français nés après la Seconde Guerre mondiale, Patrick Modiano est celui qui a accordé dans ses œuvres la place la plus importante à la mémoire et aux souvenirs, liés à cette période historique. [...] Cette fascination pour une époque inconnue, dont l'exploration incessante a fini par constituer aux yeux du public la marque de la fabrique. »³⁹

L'Histoire revient en force dans la première trilogie, de Patrick Modiano, mais aussi, dans tous les ouvrages du romancier. La fascination due l'écrivain pour la période de l'Occupation, dans son premier triptyque, se limite à l'évocation des traitres, des collaborateurs, des trafiquants du marché noir, les bourreaux de la gestapo française, le docteur Petiot, etc. En effet, la trilogie de l'Occupation revient sur cette part de la mémoire douloureuse, accablante et honteuse, tant pour les juifs que pour la société française. Mais qu'elles sont les raisons qui poussent le jeune écrivain, au début de sa carrière à écrire sur les bourreaux plutôt que sur les victimes ?

Dans *Dora Bruder*, le narrateur-enquêteur avoue avoir dévoré la bibliothèque de son père, à l'âge de seize ans :

« J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante, qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens lui reprochaient. » (D.B., p.70)

En effet, les travaux des critiques Penelope Hueston et Colin W. Nettelbeck, reviennent sur les premières lectures du jeune romancier, et concluent que :

« Avec passion obsessionnelle qui ne deviendra consciente qu'après coup, il dévorera la bibliothèque paternelle- Drieu La Rochelle, Rebatet, Céline- puis se mettra à collectionner de vieux documents-journaux, revues, annuaires- dont il sortira un énorme fichier qui deviendra son univers. Univers construit autour du

³⁹ Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation, dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1999, p. 9.

nom du père, mais où ce nom ne paraît qu'en creux, jamais de façon à satisfaire la soif du chercheur. »⁴⁰

L'influence de ces lectures apparaît dans le pastiche de Céline, dans son premier roman, *La place de l'étoile*. Cependant, en dépit du fait qu'il s'agisse d'une période qui soit antérieure à la vie de l'auteur, ses récits font preuve d'une remarquable rigueur et exactitude vis-à-vis des faits narrés. Nous reviendrons sur ce point, dans le troisième chapitre. Poursuivons notre réflexion sur l'obsession de l'auteur quant aux années noires, de la période de l'Occupation. Les travaux de Baptiste Roux, résume la démarche de l'auteur ainsi :

« L'écrivain empruntera des chemins de traverse, dans une lecture résolument non-linéaire de l'histoire familiale associée, de façon connexe à la France et surtout au Paris de L'Occupation. Cette période se trouve ainsi douée d'une totale autonomie, perdant son statut historique et devient une sorte de lieu de la confrontation entre silence du passé et la voix de la fiction. Ainsi, le fait de porter certains épisodes douloureux à reviviscence, en y incorporant nombre d'éléments fictifs constitue moins une déformation du passé qu'une façon de comprendre la période, comme si la vérité subjective semblait aussi pertinente que la structure de l'Histoire. »⁴¹

Ce passage nous pousse à convenir que les romans de notre corpus, constituent un mélange entre réalité et fiction. Car l'objectif de Modiano est de restituer un temps qu'il n'a pas vécu, et qui lui permet en même temps, de cerner l'histoire de son père. Ainsi, les narrateurs souvent impliqués, remontent le cours du temps et s'introduisent dans l'atmosphère des années noires, pour narrer les actes de la Collaborations. Cependant l'évocation de ces agissements passent souvent par des allusions, des notations plutôt vagues. De ce fait, nous avons constaté que, les idées des protagonistes ainsi que leurs prises de position se caractérisent par une certaine imprécision conférant le choix au lecteur de décoder leurs propos.

Par ailleurs, le recours aux images apocalyptiques constitue une stratégie de mythologisation d'un traumatisme vécu. En effet, l'histoire narrée représente au jour le

⁴⁰Colin. W. NETTELBECK et Penelope HUESTON, *Patrick Modiano, Pièces d'identité : écrire l'entre temps*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1986, p.6.

⁴¹ Baptiste, ROUX, op.cit., p.153.

jour, l'expérience d'un quotidien chaotique. En effet, le temps, n'est plus héroïque, celui de Jeanne D'arc ou de Napoléon, mais plutôt de « *la représentation [de] faire venir devant soi, ce qui est déjà là [dit], le rapporter à soi, celui qui le représente et le réfléchi, dans son rapport à soi, en tant que lieu d'où advient toute mesure* »⁴² Autrement dit, l'image des personnages errants dans les rues désertes, du Paris nocturne, et de surcroît occupé, inscrit l'espace du désastre à l'intérieur de la fiction. L'être perdu, traumatisé, persécuté, contemplant ce lieu mystérieux qui constitue la cause de son malheur, le tourmente et accentue ses angoisses personnelles. *La ronde de nuit*, incarne un univers nocturne, comme figé dans un recueillement, confère à la mort un caractère mythique. En effet, le roman évoque l'image du Paris oublié, occulté de la mémoire. De ce fait, le tourment qui pèse sur Swing Troubadour, l'anéantit et le claustré dans une pesanteur dont il n'arrive pas à se dégager. Cette force extraordinaire agit sur le temps de la fiction et le transforme en un enfer.

Par ailleurs, la vitalité de Raphael et ses incessantes conversions lui confèrent une force surnaturelle. Car tout en s'obstinant à répondre à la question : « qu'est-ce qu'être un juif ? », la réponse à cette question engage « *les représentations culturelles, mais aussi les imageries idéologiques et surtout les clichés de société qui d'âge en âge tentèrent d'y répondre* »⁴³. De ce fait, chaque temps tente d'apporter réponse à cette problématique en suspens, et nous vivons progressivement, les métamorphoses de l'énigme jusqu'à ce qu'elle devienne une problématique historique. Celle-ci puise dans des ressources inépuisables qui incarnent l'espace-temps du sacrifice, ainsi que celui de la mort.

Paradoxalement, ce lieu indescriptible avec ces personnages impitoyables permet à l'auteur, de se soustraire à la fatalité familiale et de se reconstruire soi-même. Pour ce faire, Modiano crée un avatar, à la fois témoin et acteur, qui narre plus qu'il ne décrit le désastre, l'angoisse d'oppression et la dissolution de l'être éprouvés en ce temps-là. L'absurdité de l'existence mise en scène dans les romans, par l'image de l'errance de personnages marginaux restitue les lieux et inventorie ceux traversés par des individus

⁴² Martin HEIDEGGER,

⁴³ Sabine LOUCIF « Le roman français d'aujourd'hui aux États-Unis : panorama d'une réception singulière », in Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.) *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 455

délibérément déracinés et condamnés à la solitude. Ainsi, les récits prennent la forme d'un inventaire de noms de lieux, traversés par des marginaux, et d'individus troubles, considérés comme les principaux acteurs de la collaboration. Dans *La Ronde nuit*, le roman, narre la torture que subit la population civile. *Les boulevards de ceinture*, pour sa part, se focalise sur les opportunistes qui ont profité des circonstances de l'histoire, pour dépouiller les innocents. Le retour du refoulé⁴⁴ dans *La place de l'étoile*, incarne l'histoire des juifs se débattant avec le rejet dont ils font l'objet.

Ce procédé narratif accumule des éléments disparates qui lui sont parvenus du legs familial et historique, pour reconstruire une réalité vraisemblable à celle de la période de l'Occupation.

Ce temps reconstruit, grâce à des rêveries et des réminiscences des principaux protagonistes, est perçu comme la manifestation simultanée, de la perception et des souvenirs d'un réel indissociable à la vie des narrateurs. En fait, nous pensons que derrière cette reprise, existe une fonction restauratrice, car « *en imagination, l'âme qui se construit se joue et se rejoue sa propre histoire, [...] l'âme ne se construit pas seulement, elle se répare.* »⁴⁵ de toute angoisse et donnera le jour à un dialogue avec les morts qui refonde la parole littéraire. Cette éthique de la mort constitue le deuil impossible à achever car elle incarne une mort effroyable, celle du Goulag, d'Auschwitz, des rafles, de « *la chasse à courre* » (R.D.N., p. 148), une véritable chasse à l'homme, souvent assimilée à des trous noirs, dont la description repose uniquement sur la mémoire, de ceux qui l'ont vécue et subie. Ces figures obsédantes renvoient à l'implicite qui parcourt les récits modianesques, c'est-à-dire au génocide auquel le père a échappé. En ce sens que, l'emprunt au registre apocalyptique rend plus crédible la réalité de ce vécu, mais le flou qui l'entoure, reste toujours mystérieux et explorable. Son écriture imaginaire, voire vertigineuse, révèle à l'homme le sens du réel.

⁴⁴ « Ce terme caractérise l'attitude de la société française de l'après-guerre, par rapport au retour des déportés et aux témoignages de la shoah. « Le retour des victimes de l'univers concentrationnaire nazi représente sans doute l'événement le plus vite refoulé [...] Cette rencontre entre les déportés, dont beaucoup n'ont pu survivre qu'avec l'espoir de transmettre et de témoigner, et les premiers réflexes de refus et de refoulement, représente un autre rendez-vous manqué, lourd de rancœur et d'incompréhension ». Voir Henry ROUSSO, *Le syndrome de vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 40.

⁴⁵ Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris, 1995, p. 109

Cela dit, le ressassement de cette période dans la littérature du XXI^e siècle, ne signifie pas écrire un roman historique, à l'image de ceux de Walter Scott. Ce sont les événements de la guerre qui intéressent les auteurs et non pas l'Histoire. En ce sens, pour revenir sur les traces du passé, le roman contemporain emprunte la forme de l'enquête et interroge simultanément l'Histoire, comme événement dont les conséquences sont perceptibles jusqu'à aujourd'hui. Cela étant, la nature des enquêtes peut différer : elle peut porter sur la filiation, sur une injustice, sur l'identité des noms, sur la recherche d'une tombe, la trace perdue, etc. toutefois, l'enquêteur -narrateur chez Modiano, reconfigure les crimes commis à l'encontre des innocents pour se narrer la tragédie de ce temps. Autrement dit, la trilogie, nous invite à repenser la mort et son univers, car les violences subies et éprouvées, à travers les représentations fantasmatiques et les craintes qu'elles inspirent, ont changé la perception de la mort. À ce propos, George Mosse, souligne que « *on préfère continuer à vaquer à ses occupations en sublimant sa peur, dans un sentiment général d'impuissance.* »⁴⁶. En effet, l'absence des corps et la métaphore à la mort créent un vide autour de la shoah, comme événement.

Outre la métaphore à la mort et aux crimes liés à la collaboration s'ajoute les scènes récurrentes à l'arrestation du père. Le regard rétrospectif des narrateurs met en évidence l'existence d'une conscience qui filtre les contenus narrés, pour restituer ce qui a été oblitéré par l'Histoire. C'est que l'Histoire dans la trilogie de l'Occupation est à la fois, rigoureusement exacte et totalement fantasmée. Par cette perspective le romancier dissout toutes les frontières entre le moi et son environnement, jusqu'à ce que s'évanouisse toute distinction entre sujet et objet, conférant ainsi à la mémoire tous ses droits avec brutalité. Cette désagrégation à la fois purificatrice et créatrice nous révèle une autre réalité, en l'occurrence, celle de l'Histoire figée sur la nature.

En effet, Ce chaos contribue à mettre en place un vaste réseau imaginaire qui immobilise le monde dans sa propre apparence. Cela dit, cette représentation métaphorique exhibe sa propre version des faits et régénère des images qui contredisent la version officielle de l'histoire. Mais de quelle Histoire s'agit-il ?

⁴⁶ George L. MOSSE, *De la guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Éditions Hachettes, 1990, p. 255.

4. Le mythe du temps de l'occupation

L'univers mythique dans les premiers romans de Patrick Modiano se développe autour de l'atmosphère historique de la Seconde Guerre mondiale. En effet, le premier triptyque réactive une fracture sociale et historique, mais aussi personnelle, puisque Modiano lui-même se considère comme le fruit du fumier de l'Occupation. Cette narration constitue

« Une œuvre collective, même lorsqu'un seul individu la met en mots et la signe de son prénom et de son nom. L'écriture ne fonctionne pas comme un enclos : si je couche une histoire sur le papier, je ne la fais pas mienne. Au contraire, j'en multiplie les auteurs. »⁴⁷

Le temps de l'Occupation revisité par l'imaginaire modianesque est le temps du désordre et de l'irrationnel. C'est également, le scénario d'une vie centrée sur un quotidien historique. Il se construit tout autour d'une vision mythique de la guerre, laquelle, d'ailleurs manipule soigneusement une mémoire, au moyen d'une conception fantastique, où le tragique se transforme en un temps moralisateur. Car de cette écriture se développe une mythopoïétique tout autour de l'expérience de la guerre, défini comme :

« Le mythe de la guerre, en tant que mythe de l'expérience, [refait] surface au milieu du XX^e siècle avec le nazisme et le fascisme, mais aussi avec l'hagiographie de la Résistance, puis encore et encore. Le retour incessant du mythe de la guerre comme mythe de l'expérience est même, en dépit de tous les démentis empiriques et comme le rappelle Slavoj Žižek, un cas exemplaire de ce qu'Alain Badiou a identifié comme étant le trait distinctif du XX^e siècle : la passion pour le réel »⁴⁸

Chez Modiano les guerres constituent les meilleurs repères temporels, ainsi que l'atteste le narrateur de *Villa triste* « *Je voudrais donner une précision chronologique et puisque les meilleurs repères ce sont les guerres, de quelle guerre au fait s'agit-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie, au tout début des années soixante.* » (V.T., p.19) Ainsi la guerre d'Algérie remplace l'Occupation. Dans *Livret de famille*, ouvrage à tendance

⁴⁷ Estelle PAINTE, « Les projets Luther Blissett et Wu Ming : les prémices d'une nouvelle ère de la littérature ? », thèse de doctorat, Langues, Littératures et civilisations romanes, sous la direction de Silvia CONTADINI, Italie, université de Paris Ouest NANTERRE La DEFENSE, 2012, 460p.

⁴⁸ Ibid., p. 315.

autobiographique, Modiano fait allusion à une autre guerre : « *La guerre avait repris au Proche-Orient, contre les juifs* » (L.D.F., p.73) En réalité, l'atmosphère des années noires, constitue à la fois le « *lieu de l'attraction et le lieu de la répulsion.* »⁴⁹ En effet, le romancier narre sa dépendance à ce legs et paradoxalement son affranchissement. En ce sens que le Paris occupé se projette dans l'ensemble de ses ouvrages, dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur amnésique est un survivant de ce temps, *Dora Bruder*, l'histoire de la petite fille juive est complémentaire à celle de Raphael Schlemilovitch. *Une jeunesse*, le père du personnage Louis est coureur- cycliste qui avant a remporté « *avant le déluge* » (U.J., p.69) de nombreuses courses au Vel d'Hiv. Dans *Les boulevards de ceinture*, le narrateur se projette dans ces années horribles pour retrouver la trace de son père. Dans *La ronde de nuit*, le narrateur agent double, travaillant pour la bande, du square Cimarosa, a pour mission d'infiltrer dans le clan des résistants. Le romancier restera toujours le climat de l'Occupation, comme le souligne, Baptiste Roux : « *tout se passe comme si se produisait un épanchement de l'Occupation dans la vie réelle.* »⁵⁰

Le choix de ce support narratif constitue un moyen ludique pour narrer, au plus près l'expérience d'un vécu tragique.

⁴⁹ Pierre BRUNEL, *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992, p. 67.

⁵⁰ Baptiste ROUX, *op.cit.*, p. 154

Conclusion du chapitre

Au terme de ce chapitre, nous avons montré la dépendance du romancier de son legs familial. En effet, le ressassement de cette période d'un roman à un autre, traduit le rattachement de sa vie personnelle à l'Histoire, et paradoxalement son affranchissement. Car l'obsession de l'écrivain pour cette période n'est qu'un prétexte pour approcher l'histoire des siens, surtout celle du père et son rôle durant l'occupation nazie. Cependant, face à l'impossibilité à reconstituer l'ensemble de cette mémoire et le souvenir du passé, le narrateur modianesque n'arrive pas à se reconstruire et de ce fait, s'obstine à percer l'énigme de ce temps. Les récits prennent en charge la narration de personnages égarés, dans un monde qui ne semble pas fait pour eux.

Nous avons montré comment la trilogie de l'occupation revient sur ce passé douloureux et en fait matière essentielle. Nous avons également, expliqué comment les premières lectures du romancier, ont influencé son style et déterminé ses choix narratifs.

CHAPITRE III

L'écriture de la compassion et de la consolation

Dans ce chapitre, nous tenterons de reconsidérer ce qui relève de l'autobiographie, pour découvrir la place importante accordée à la vie personnelle de l'écrivain, dans son œuvre. Nous montrerons comme le recours à l'épistolaire chez Modiano, constitue un matériau vivant qui convertit les mots en témoignage et exorcise toutes les angoisses.

Nous expliquerons en outre, comment en confrontant roman familial et Histoire, Modiano évoque une vérité psychologique qui narre la souffrance d'un enfant abandonné, plutôt qu'un simple matériau biographique. Nous nous attarderons aussi sur le caractère fuyant du père et sur l'insouciance de la mère pour rappeler la séparation des parents.

1. Structure narrative proche du biographique

Ce type de récit comprend en lui, la volonté de faire retentir la souffrance causée par un traumatisme extrême comme l'exil, l'exclusion, la mort qui sont ancrés dans un vécu.

« [...] Pendant la guerre -je pense que c'était en 41-42-, je me trouvais sur la plage de Juan-les-Pins quand j'ai vu accourir ce nommé « Oleg Wrédé », comme toujours en forme et riant aux éclats. Il m'a dit qu'il avait été prisonnier et qu'un haut officier allemand s'occupait de lui. [...] Il m'a annoncé qu'il rentrait à Paris, « pour travailler avec les Allemands. » A quoi ? ai-je demandé. « À leur vendre des voitures. Je ne l'ai plu revu et je ne sais pas ce qu'il est devenu. Voilà, cher monsieur, tout ce que je peux vous dire au sujet de cet individu. Respectueusement. » (P.M.R.Q., p.473)

Ce témoignage poignant exprime les limites de la pensée humaine, est synonyme de compassion à une douleur. En fait, l'émetteur de ce message, écrit à l'enquêteur pour l'aider à retrouver la trace de son passé.

Si l'exil est ordinairement spatial, celui dont parlent les romans est entendu comme une sorte d'aliénation, puisqu'il représente un déracinement spatial mais également une exclusion sociale. Cette rupture bouleverse l'homme dans son être même, il se sent en danger, ainsi que le montre le message de détresse que l'enseignant De Bigorre a adressé à Raphael, dans *La place de l'étoile* :

« Il m'envoya par l'entremise d'une de sa gouvernante, un message griffonné à la hâte : « Raphael, sauvez-moi. Blum et les autres ont décidé ma mort. Je le sais. La nuit, ils se sont glissés dans ma chambre, comme des reptiles. Ime menace avec des couteaux de boucher. Blum, Mandel, Zay, Salengro, Dreyfus et les autres. Ils veulent me dépecer. Je vous en supplie Raphael sauvez-moi. » (L.P.D.E., pp.87-88)

Alors, la question qui se pose maintenant est de savoir quels sont les enjeux de cette écriture ? Et est-ce que cette pratique épistolaire aurait une parenté avec le journal intime ? En d'autres termes, pourrait-elle être considérée comme une autobiographie fragmentaire ?

Les romans contiennent beaucoup de correspondances qui ressassent les humiliations endurées durant les deux guerres. Ecrire de soi, pour soi et à soi, pour se délivrer, est une pratique courante chez les narrateurs modianesques. Ces correspondances représentent l'expression de l'extrême douleur. En fait, ce moyen d'évasion permet de mieux survivre à l'exil et nous incite à réfléchir sur le rôle de l'écriture dans la lutte contre cette souffrance « J'ouvre l'enveloppe sur laquelle est collé le trèfle à quatre feuilles. Elle contient quatre petites photographies [...] En tournant par hasard la photo de la jeune femme aux cheveux clairs » la douleur, est considéré comme motif purement littéraire dans les écrits modianesque, elle s'incorpore à l'existence humaine pour retranscrire « je lis ceci, écrit à l'encre bleue, de la même écriture désordonnée que celle de la carte postale d'Amérique : PEDRO : ANJOU 15-28 » (P.M.R.Q., p. 400)

Elle symbolise l'univers de reconstruction, à l'intérieur duquel l'exilé, puisse espérer se reposer. En effet, ces écrits libèrent l'imagination et développent la faculté de se représenter en esprit et de rendre ainsi présent un être absent.

Dans la culture chrétienne⁵¹, la souffrance morale du déracinement et de l'exil, nous invite à déchiffrer ce mal comme une fatalité. Elle incarne un instrument de rédemption de l'âme et acquiert un statut « salutaire ». Par ailleurs, les messages déposés dans *Le mur des lamentations*, symbolisent l'écriture de la thanatographie. Ils sont exclusivement issus de la douleur, ils permettent de transcender la souffrance, en faisant de la douleur un remède absolu.

Dans cette perspective, l'écriture de l'exil incarne non seulement l'anéantissement de l'être mais aussi l'absence physique de l'autre. Une souffrance qui pèse de tout son poids sur l'auteur de ces écrits, dits aussi « épibiographie »⁵². De ce fait, nous supposons que la lettre qui apporte le réconfort attendu est le seul substitut à l'absence. La lettre permet de redonner voix à l'expéditeur et au destinataire lesquels serviront de relais, et sauront transcrire leurs messages muets.

Ainsi, l'épreuve de l'exil est à prendre comme un travail sur soi, ou de transformation de soi. En d'autres mots, il s'agit de se reconstruire à partir de la réflexion

⁵¹ Julius MULER and L. Choisy « La doctrine chrétienne du péché » (suite) in : *Théologie et Philosophie* », Vol1, (1868), pp. 573-604. <<https://www.jstor.org/stable/44348152>>. PDF. Consulté le 17/03/ 2019.

⁵² Denise CIMA,

et réfléchir à sa vie telle qu'elle a été façonnée par la communauté à laquelle on appartient. Selon ces termes, la lettre est à considérer comme un document brut ou comme une réalité donnée en transparence. Alors, quel rapport entretient-elle avec l'écriture de l'Histoire ?

L'Historien, Marc Bloch dans son manuscrit interrompu* *Apologie de l'histoire*, déclare « *l'histoire n'est pas la science du passé, mais la science des hommes* »⁵³ puis il rajoute celle « *des hommes dans le temps* » c'est-à-dire, celle de l'homme dans son environnement. Cette citation nous laisse perplexe, car Modiano est un romancier investigateur qui se saisit de toutes les traces possibles du passé et les transforme en matériaux de reconstruction, afin de restituer et comprendre les agissements du passé. Paul Ricœur théorise la définition du document en tant qu'objet construit par le chercheur :

« Pour l'historien, le document n'est pas simplement donné, comme l'idée de trace pourrait le suggérer. Il est cherché et trouvé. Bien plus, il est circonscrit, et en ce sens constitué, institué document, par le questionnement. Pour un historien, tout peut devenir document [...] Devenir ainsi document tout ce qui peut être interrogé par un historien dans la pensée d'y trouver une information sur le passé. »⁵⁴

Ainsi, nous pouvons dire que ce sont les questions posées par l'historien qui transforment les traces laissées par le passé en sources et en documents. Mais qu'est-ce que les traces pour un historien ? Marc Bloch en distingue deux types : les « volontaires » et les « malgré eux ». Les premières représentent les récits et les Mémoires, les comptes rendus, qui ont pour objectif d'informer le présent et le futur de certaines actions. Les seconds ont de toutes autres fonctions, par exemple les formules de papyrus des morts, destinées à être récitées par l'âme en péril et entendus des dieux. Cependant, il soutient que l'une comme l'autre catégorie a énormément contribué au progrès de la recherche historique, d'ailleurs, selon lui, l'histoire ne peut être conçue sans un travail sur les traces du passé.

* Membre de l'armée clandestine de la résistance, il fut exécuté par les nazis le 16 juin 1944.

⁵³ Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993(1949), p. 85.

⁵⁴ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 226

Charles Seignobos, l'un des fondateurs de la discipline historique, déclarait : « *L'histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu'on laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois.* »⁵⁵ De ce fait, nous pensons que, l'historien, tout comme l'investigateur, entretiennent une dépendance totale aux traces du passé. Cette obsession des traces et des informations, Jacques Lacan l'a résumée en ces termes :

« Sans le document écrit vous savez que vous êtes dans le rêve. Ce que l'historien exige, c'est un texte ou un bout de papier ; de toute façon, il doit y avoir quelque part dans une archive, quelque chose qui certifie par l'écrit et dont le défaut rend l'histoire impossible. »⁵⁶

L'historien a recours à divers outils convaincants — citations qui insèrent des traces documentaires, une autorité reconnue dans le propos, notes en bas de pages qui identifient ou citent les sources consultées, statistiques, etc. — pour fabriquer des textes qui s'efforcent de restituer une forme de vérité. Car l'historien ne peut établir la vérité totale et absolue comme le fait l'investigateur dans les romans policiers historiques. Néanmoins, dans son ambition à chercher la vérité, l'historien rejoint le terrain de l'investigateur. Ainsi, en essayant d'appréhender le passé, l'histoire actuelle s'efforce d'éclairer des existences obscures.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le genre épistolaire constitue l'essence même des récits historiques.

2. L'écriture épistolaire

La littérature épistolaire, depuis *La correspondance d'Erasmus*⁵⁷ dont l'existence privée était vouée à la cause publique, n'a jamais cessé d'interroger la vraie souffrance, et l'individu qui l'a subie. L'épistolaire modianesque pour sa part, constitue un matériau vivant lequel convertit les mots en témoignage et exorcise toutes les angoisses.

⁵⁵ Charles SEIGNOBOS, Charles-Victor LANGLOIS, *Introduction aux études historiques*, Paris, Kimé, 1992, p. 29.

⁵⁶ Jacques LACAN, *Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines*, Scilicet, 6/7, Paris, Seuil, 1975, p. 20 in Jean -Christophe Sarrot, Laurent Broche, *Le roman policier historique*, Nouveau Monde, Paris, 2009, p. 410.

⁵⁷ LAURENCE, Patrick, GUILLAUMONT François, *Les écritures de la douleur dans l'épistolaire, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Presses Universitaires François Rabelais, 2010, p. 12.

En fait, la correspondance chez Modiano nourrit l'enquête grâce aux éléments qu'elle retranscrit. Cependant, celle-ci est tellement, riche en expressions de douleurs, qu'elle représente l'espace adéquat pour la description des corps souffrants. Cet intérêt pour la souffrance morale, peut s'interpréter comme un « souci de soi », du fait qu'il permet de ressaisir la douleur et de la maîtriser dans un texte. En réalité, la lettre dans la littérature modianesque est liée à la souffrance de l'interlocuteur car elle réussit à intégrer un espace privé qui privilégie la souffrance de l'âme.

Outre le fait de mettre en scène une âme meurtrie, elle est la palette d'un riche réseau lexical de la douleur et de la peine qui révèle les émotions intimes de l'homme. Parfois, l'intensité de la douleur dépasse les mots et appelle à la compassion et c'est ce qui confère légitimement le droit à la médiation épistolaire du statut de fidèle compagnon. Car le recours à cette complice permet non seulement de soulager mais aussi, de lutter contre le silence et la solitude.

« Madame E. Kahan Nice, le 22 novembre 1965 22, rue Picardie, Nice À la demande de M.Hute, je vous écris pour vous dire tout ce que je sais du nommé « Oleg de Wrédé » bien que cela me coûte d'évoquer ce mauvais souvenir. Je suis entrée un jour dans un restaurant russe, rue François I^{er}, chez Arkady- tenu par un monsieur russe dont je ne me rappelle plus le nom. [...] cela se passait à peu près dans les années 37. P.S Au sujet du dénommé « Oleg de Wrédé » que jusque-là nous ne pouvions identifier, je vous annonce une bonne nouvelle : vous recevrez une lettre, par le prochain courrier, qui vous donnera des renseignements. » (P.M.R.Q, p.452)

L'épistolaire, très présent dans les romans, introduit la littérature orale pour attester de la présence d'un témoin vivant.

« La lettre entretient une relation privilégiée avec le corps, puisqu'elle sert de substitut au corps absent, et qu'elle le met volontiers en scène. Preuve de la persistance des liens affectifs, elle est capable, de par son contenu, de réveiller l'image de celui qui écrit, ainsi que ses sentiments »⁵⁸

⁵⁸ LAURENCE, Patrick, GUILLAUMONT François, *Les écritures de la douleur dans l'épistolaire, de l'Antiquité à nos jours*, Presses Universitaires François Rabelais, p. 15, 2010.

Les lettres présentes dans les romans sont des documents parfois authentiques, parfois fictifs, qui attestent de l'existence d'une vie antérieure, elles varient entre actes de naissance, correspondances officielles et intimes qui aident l'enquêteur dans sa quête.

3. Le livre du père

Les ouvrages du premier triptyque révèlent l'image d'un fils dévoué, reconnaissant et fidèle à des parents disparus : « *Les visages que j'avais aimés défilèrent très vite. Ceux de ma mère et de mon père.* » (L.P.D.E., p. 178). Et plus particulièrement au père, auquel il adresse des messages affectueux exprimant toute sa tendresse, et tout ce qu'il ressent envers lui. En effet, en dépit de la distance qui le sépare des siens, le fils ne cesse de témoigner aux parents toute son affection, conformément aux règles de la morale chrétienne⁵⁹ et juive, ainsi que le révèle ce passage : « *Vous êtes pour moi... [...] Toute la vie.* » (L.B.D.C., p. 176)

Car l'image du père absent parfois, invisible, ne prend forme que lorsque le fils l'accable de reproches sur son indifférence, son caractère insouciant et ses maladresses vis-à-vis de lui : « *les autres chuchotaient et semblaient nous avoir oubliés. Lui-même ignorait ma présence bien que j'eusse toussoté à plusieurs reprises, et nous restâmes là longtemps, lui à dessiner ses ronds et moi à surveiller les imperfections de ceux-ci.* » (L.B.D.C., p. 53). Ainsi, en bon samaritain il veille sur son père. Par ailleurs, il n'hésite pas à l'informer de toutes les peines subies, et de tout ce qu'il a supporté et enduré pendant son absence. Ce qui fait ressortir une longue souffrance « *Si vous aviez !... [...] Nous aurions tant de choses à nous dire.* » (L.B.D.C., pp. 68 -144)

Le fils ne connaît pas son père, mais se souvient d'en avoir eu un, dans le passé. Alors, il rapporte ses souvenirs déclarants : « *je me souvins que j'avais un père en Amérique.* » (L.P.D.E., p. 51). Cette même réplique nous la retrouvons dans le deuxième roman, mais pas au passé simple. Lorsque le narrateur perd ses repères, et cherche quelque chose qui lui permette de s'agripper à la vie, il déclare : « *Je me souviens que j'avais un père* » (L.B.D.C., p. 108). Il le découvre au fil de sa narration, et comprend sa détresse,

⁵⁹ « Enfants obéissez à vos parents, selon le seigneur, car cela est juste. Honore ton père et ta mère, afin que tu sois heureux et que tu vives longtemps sur terre » Voir Ephésiens : 6. <[https:// www.universdelabile.net](https://www.universdelabile.net)>, consulté le 29 septembre 2018.

durant et après, les temps difficiles de la Deuxième Guerre mondiale. Alors, c'est le fils qui se lance à la recherche du père pour le protéger des gens qui lui veulent du mal : « excusez-moi de me mêler des choses qui ne me regardent pas, mais j'ai l'impression qu'ils vous veulent du mal. » (L.B.D.C., p.147) mais surtout pour subvenir à ses besoins : « Je le priai de me rendre visite s'il voulait hériter de trois cent cinquante mille dollars. La réponse ne se fait pas attendre : il me fixa un rendez-vous à Paris, hôtel Continental. » (L.P.D.E., p. 52).

Ainsi, c'est le fils qui devient père puisque désormais, sa fonction est de s'occuper du père-fils.

« Il ne se défendait pas. Il rusait avec le malheur, il tentait de l'appivoiser. L'habitude des pogroms, sans doute. Mon père s'épongeait le front avec sa cravate de daim rose. Comment pouvait-il croire que j'allais l'abandonner, le laisser seul, désarmé, dans une ville de haute tradition, [...] Je l'ai pris par le bras. C'était un chien malheureux. » (L.P.D.E., p. 68)

L'indulgence et la pitié du fils envers ce père apatride et sans raison sociale l'amène à l'accepter tel qu'il est

« Bien sûr, je pensais souvent à l'« épisode douloureux du métro George-V », mais je n'éprouvais pas la moindre rancune à votre égard. Il est certaines personnes auxquelles on pardonne tout. Dix ans avaient passé. Qu'étiez-vous devenu ? Vous aviez peut-être besoin de moi. » (L.B.D.C., p. 108)

Ce manque l'affecte au point qu'il revient sans cesse, sur les peines ressenties et ses moments de solitude, sans doute pour justifier ses errances, son instabilité et sa perte. Il nous confie avec émotion vive, les moments les plus éprouvants de sa vie. Lorsqu'il rencontre son père, il évoque sans cesse la cloison qui les sépare l'un de l'autre :

« Nous restions silencieux l'un et l'autre. Par des nuits d'été semblables à celle-là, il nous arrivait de nous asseoir à la terrasse d'un café. Nous regardions les têtes autour de nous, les voitures passer sur le boulevard et je n'ai pas souvenir d'une seule parole échangée entre nous, sauf le jour où vous m'avez poussé sous le métro... Un père et un fils n'ont sans doute pas grand-chose à se dire. » (L.B.D.C., p. 180)

Par ailleurs, si l'auteur-fils parvient à retrouver ses repères en restituant l'image du père, la mère, quant à elle et bien qu'elle ne soit pas tellement citée, a le même comportement que celui du père. Le jeune narrateur feint de maîtriser l'angoisse de sa mère, en intégrant dans ses récits, des propos affectueux, à son adresse, « *Ma mère s'inquiète de ma mauve mine.* » (L.P.D.E., p. 48). Et cela sans jamais, avoir eu, ou même espéré recevoir de réponse de sa part. Cette affection que le fils témoigne à sa mère est non partagée. D'ailleurs, dans ses délicates attentions adressées à sa mère, il s'inspire des formules et des appellations que Cocteau⁶⁰ utilisait à propos de sa mère : « *j'ai fait mourir ma mère de chagrin. Elle m'a montré une extraordinaire docilité. Elle me suppliait de soigner ma tuberculose* » (L.P.D.E., p. 145) Pourtant derrière ces émouvantes formules d'affection se cache un homme qui « *s'est toujours avancé masqué. Le monde fut pour lui une scène où il ne se risqué qu'avec son assortiment de masques sans cesse désignés pour éviter qu'on les lui arrache.* »⁶¹

L'image de la mère vient court-circuiter la focalisation sur la narration du père. Elle libère de vieilles angoisses « *je lui disais d'une voix sèche : une tuberculose, ça ne se soigne pas, ça se couve, on l'entretient* » (L.P.D.E., p. 145), un non-dit, un silence sur sa relation avec sa mère.

Modiano exprime clairement ses positions et ses relations avec ses parents. Le caractère solitaire de ses personnages témoigne de leur profond traumatisme refoulé, depuis l'enfance « *enfance exceptionnelle, enfance exquise dont je n'ai plus le temps de vous en parler.* » (L.P.D.E., p. 164). En effet, les points de suspension, les blancs et les hésitations, nous les percevons comme des signes de méditation qui confèrent à sa fiction une valeur relevant du quotidien. Ils maintiennent le lecteur en suspens, hésitant sur ce que le narrateur cherche à transmettre, ou sur ce qu'il a du mal à verbaliser. Chaque parole, chaque signe prend une valeur essentielle et rend sensible le lecteur.

⁶⁰ « *maman bien-aimée* », « *maman chérie* », « *ma bien chérie* », je t'embrasse mon amour et pense à toi chaque minute ». Voir « Jean COCTEAU, *Lettres à sa mère*, In Krystyna MODRZEJEWSKA (dir.) *La condition masculine dans la littérature française*, Éditions OPOLE, 2005, p. 188.

⁶¹ C. BURGELIN et M-C. SCHAPIRA « Lire Cocteau », In Krystyna MODRZEJEWSKA (Dir.), op.cit., p. 188.

Ce fils que nous supposons traumatisé par l'indifférence de ses parents peut incarner « *le personnage du drame français du XX^e siècle* »⁶². Ses constats décourageants sur le comportement de ses parents se succèdent et le découragent jusqu'à perdre ses repères.

Conscient de sa quête illusoire, le fils refuse que le père incarne le rôle ou la condition d'une quelconque paternité à son égard. Pour ce faire, il donnera un double au père, qui le déculpabilisera

« L'image du clown double celle du père [...] le clown est alors parodie de paternité, d'énonciation du lien génétique pour inventer un nouveau lien peut-être de frères. Le rejet de tout lien de généalogie fait du clown un personnage qui se crée lui-même, une caricature de l'artiste. »⁶³

Le sarcasme sur la représentation du père oblitère toute possibilité de filiation et déconstruit toute forme de drame. C'est la façon qu'a Modiano de se comporter avec ses malheurs.

4. Le spectre du frère et ou enfant abandonné

La mémoire de son frère est une partie indissociable de lui au point de se confondre en lui pour n'en faire qu'une seule et unique personne. En effet, au début de sa carrière le jeune romancier s'est attribué la date de naissance de son frère Rudy, né en 1947, cette accommodation exprime un deuil codifié, — ou peut être un rite puisqu'elle s'étale de *La place de l'étoile* jusqu'au *Pedigree* — dans la façon dont l'auteur tente surmonter le traumatisme de la perte physique de son frère. En effet, cette période de réadaptation dure jusqu'à l'apparition de l'ouvrage, *Un pedigree*, où il se réapproprie définitivement sa date de naissance déclarant, dès les premières lignes du roman : « *Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne Billancourt, 11 allé Marguerite, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connu à Paris sous l'Occupation.* » (U.P., p.7) comme un pacte de vérité entre lui et son lecteur, pour le prévenir que le temps des

⁶² « L'image du fils chez Claudel, Giraudoux, Anouilh, Koltès, sans oublier Sartre, Camus et bien d'autres » voir In Krystyna MODRZEJEWSKA (Dir.), op.cit., p. 193.

⁶³ Annie DEMEYÈRE, « Portrait de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano ». Voir *La condition masculine dans la littérature*, p. 199.

leurres est terminé. Il consacre tout un chapitre à sa vie avec son frère : leurs dates de naissance, leur baptême à l'église Saint-Martin en 1950, en compagnie de leur parrain « Jean Minthe », qu'il décrit comme : « *un mystérieux « Jean Minthe » que je ne connais pas.* » (U.P., p.33) puis sa mort en février 1957.

La trace du frère persiste dans tous ses ouvrages. En réalité, chaque ouvrage est dédié à Rudy, c'est dire que « *la mort psychologique de l'autre survient plus tard que sa disparition physique* »⁶⁴ ; en fait, l'inscription du prénom du frère, au début de chaque ouvrage, est perçue comme une présence matérielle, un déni de la perte dont l'objectif majeur est le déni de l'oubli de cette part de soi. L'auteur répare sa souffrance en apprivoisant cette absence à l'intérieur des romans. La douleur devient de ce fait, très proche de l'auteur puisqu'elle le soutient à travers une nostalgie heureuse qui entretient le personnage et l'encourage. Sinon, comment continuer à vivre après la perte d'un être cher, comment supporter son absence, ainsi que le montre les propos du frère aîné : « *Le dimanche précédent, j'avais passé l'après-midi avec lui, dans notre chambre, [...] Je n'oublierais jamais son regard, ce dimanche-là.* » (U.P., p.44)

L'auteur recrée ses liens affectifs brisés à l'intérieur de sa production romanesque. Il se crée une compagnie virtuelle qui l'assiste dans ses joies et ses tristesses, et lui donne une raison de vivre : « *À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur.* » (U.P., p.44) Comme nous le constatons, le syntagme « mort » est détaché du prénom du frère, comme si la disparition du frère n'était pas tout à fait acceptée, surtout si l'on se réfère à la suite de ses propos : « *rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur* ». Ces propos sont révélateurs d'un deuil inachevé, difficilement accepté comme l'indique la suite : « *j'écris ses 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.* » Ainsi, nous comprenons qu'un nouvel équilibre a été acquis, lequel a permis enfin l'atténuation du chagrin du frère puisqu'il le fait sortir de l'intimité et accepte de l'intégrer dans la mémoire sociale.

⁶⁴Jutta FORTIN, « Le retour de l'enfant mort » in *Camille Laurens, Le Kaléidoscope d'une écriture hantée*, Presses universitaires Septentrion, France, p. 64.

À ces malheurs s'ajoute une jeunesse ballottée d'un internat à un autre, dont les régimes rigoureux accentuent la souffrance du jeune orphelin : « *J'avais connu une discipline plus dure dans les collèges précédents, mais jamais un internat ne me fut aussi pénible que celui d'Henri-IV.* » (U.P., p.85) Ce type d'établissement rigide agit sur les personnages. Dans *Dora Bruder*, le pensionnat est décrit comme une prison lugubre, principale cause de sa perte et de son désespoir.

Dans *De si braves garçons*, le narrateur explique comment ses amis et lui ont gardé les stigmates du collège de Valvert : « *Malheureusement, nous, les anciens de Valvert, des coups de cafard inexplicables nous secouaient, des accès de tristesse que chacun de nous tentait de combattre à sa manière.* » (D.S.B.G., p.53) La blessure de l'abandon et d'une vie mutilée se propage chez tous les pensionnaires où la mélancolie et le mal de vivre se font sentir comme une cicatrice du passé : « *je me disais que le collègue nous avait laissés tous bien désarmés devant la vie.* » (D.S.B.G., p.184)

Parallèlement, le caractère cruel de la mère est mis en relief, comme facteur influent sur le personnage et sur son existence. Ainsi, après qu'il nous ait confié que « *c'était une jolie fille au cœur sec.* » (U.P., p.9), il continue et se délivre encore plus, en insistant sur son insouciance vis-à-vis de ses enfants, rajoutant : « *sous le cabotinage et la fantaisie, le cœur n'était pas tendre.* » (U.P., p. 74). Le souvenir de la mère, inconsciente et négligente, suscite chez lui des sentiments d'abondons qui ravivent des souvenirs plus douloureux, d'une enfance malmenée, et ce, dès son premier ouvrage :

« Je n'ai pas connu les grands-mères qui vous préparent des confitures, ni les portraits de famille, ni le catéchisme. Pourtant, je ne cesse de rêver aux enfances provinciales. La mienne est peuplée de gouvernantes anglaises et se déroule avec monotonie sur des plages frelatées : à Deauville, Miss Evelyn me tient la main. Maman me délaisse pour des joueurs de polo. Elle vient m'embrasser le soir dans mon lit, mais quelques fois elle ne s'en donne pas la peine. Alors, je l'attends, je n'écoute plus Miss Evelyn. » (L.P.D.E., p. 18)

À toutes ses épreuves endurées, l'auteur répond par des formules délicates qui témoignent de sa tendresse et son affection envers ses parents : « *Je me tais. Je lui pardonne.* » (U.P., 90) Ainsi, l'enfant mal aimé, né du « fumier de l'Occupation »⁶⁵, se désole du comportement de sa mère, mais ne désespère pas, et se transforme en enfant bienveillant : « *comment pourrai-je vous tuer. Je vous aime.* » (L.P.D.E., p.60) et dévoué envers ses parents.

Ce bilan de vie familiale engage une forme de littérature, de contrainte qui opère par réagencement des fragments de vie, éclatés pour réparer des existences, et se libérer de l'emprise d'un passé. Ce projet décrit un imaginaire spectaculaire où la profusion d'images, de métaphores, et de comparaison produit un univers à illusion originale dont les effets rythment la narration et la plongent dans un espace mythique.

5. Structure narrative proche du sacré

En réactualisant la figure du juif errant ainsi que celle du collaborateur Modiano, transforme l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale en un lieu de malédiction. Cet espace froid pèse de tout son poids, sur des narrateurs seuls et marginalisés, victimes de l'histoire des siens et de l'histoire sociale. Ils souffrent et se dérober à la douleur qui les consument de l'intérieur. En effet, les récits de la trilogie, représentent la mise en fiction d'une lutte constante des narrateurs qui cherchent à se détacher d'une vie passée, en écrivant des vieilles histoires faisant ainsi, le deuil d'une existence antérieure. Car c'est dans leur agonie qu'apparaît le refoulé d'une origine réelle (juive) et d'une histoire vraie (la collaboration). L'image d'un narrateur doublement martyr du fait de la compromission des siens et de leurs origines, est à prendre comme une transposition moderne d'un châtement éternel. En effet, la chasse à l'homme, dont a été victime Raphael Schlemilovitch dans *La place de l'étoile*, tout comme la persécution de Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit*, ou alors, l'errance de Serge Alexandre, dans *Les boulevards de ceinture* traquant tout indice de la vie de son père, constituent non seulement, une reconstitution de certains états de l'être, humiliation, blessure, destruction, mais surtout une incursion dans les profondeurs intimes de l'être. En fait, le romancier

⁶⁵ . Cf les nombreuses déclarations de Modiano reprenant la métaphore du « fumier de l'Occupation » ainsi que sa reprise dans les romans : « J'ai toujours eu le sentiment que j'étais une sorte de plante née du fumier de l'Occupation. » In « Entretien avec D. Montaudon », *Quoi Lire Magazine*, mars 1984.

tente concilier la question juive et celle de l'histoire en établissant une adéquation entre l'histoire et le sacré. Ainsi, le destin auquel ils se retrouvent soumis, tous les trois, est visible comme une exclusion du monde, une damnation car pour eux : « *le destin est séparable et réconciliateur : il est ce qui châtie et qui, parce qu'il châtie, sauve* »⁶⁶. Autrement dit, le passage des trois protagonistes par des situations douloureuses lesquelles « *entraînent [leur] âme jusque sur le seuil de l'action et la font pécher avant qu'elle se soit rendu compte de la véritable nature de l'acte auquel elle est sollicitée* »⁶⁷ les anéantissent au point où ils finissent rongés par les remords.

La continuité de la souffrance morale chez l'être modianesque, dans tout le corps du triptyque, constitue un châtiment homologue à la scène de l'agonie⁶⁸ dans la Bible. En effet, les trois protagonistes du triptyque renoncent à leur vie, pour prêcher la parole de la raison à ceux qui veulent les entendre. Ils sacrifient toute leur existence pour espérer sauver leur âme, ou du moins ce qui en reste. Cet état de soumission les fait basculer dans la perversion totale de la nature humaine, peut-être même dans une mutilation de l'être, ainsi que le déclare Swing Troubadour : « *DÉ-COM-PO-SI-TION MORALE* » (R.D.N., p. 61). Chez Raphael Schlemilovitch il s'agit d'« *un phénomène de métempyscose* » (L.D.E., p. 81)

Par ailleurs, les aveux des délits commis par les trois protagonistes, et l'énergie qu'ils déploient pour arriver à leur fin, détermine non seulement, le caractère du personnage modianesque, mais le degré de sa culpabilité. En effet, le sang froid de Raphael Schlemilovitch, explique et de façon contradictoire, sa perversion et son innocence, vis à vis de la tournure que prennent les événements, tout au long de sa vie. C'est-à-dire que Raphael est non seulement, poursuivi par un passé brumeux, mais a " la mort aux trousses ". Le personnage meurt plusieurs fois dans la fiction pour renaître de nouveau de ses cendres, ainsi que le déclare dans les citations suivantes : « *je me fais abattre par un G.I. nommé Levy qui me ressemble comme un frère* » (L.P.D.E., p. 37),

⁶⁶ Marlène, ZERADER « La dialectique du crime et du châtiment chez Hegel et Dostoïevski », in *Revue de Métaphysique et de morale*, N° 3, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, p. 372.

⁶⁷ Julius MULER and L. Choisy « La doctrine chrétienne du péché » (suite) in : *Théologie et Philosophie* », Vol1, (1868), pp. 573-604. <<https://www.jstor.org/stable/44348152>>. PDF. Consulté le 17/03/ 2019.

⁶⁸ « Mon âme est triste jusqu'à mourir » [Mathieu 26-50]

« j'étais mort vingt ans auparavant » (L.P.D.E., p. 102) « il brandit son revolver et hurle : — Tu ris ? Tu ris ? Attrape, donc petit juif, attrape ! Ma tête éclate » (L.P.D.E., p. 208).

Nous pensons que la résurrection de Raphael Schlemilovitch, à l'intérieur de la fiction, est fidèle à la représentation biblique de l'image du Christ, en l'occurrence celle de « l'accomplissement »⁶⁹ du message propre de Jésus. Ainsi, ses revendications « je suis un jeune héritier charmant et original. JUIF ? Comme Jésus-Christ [...] Et après ? » (L.P.D.E., p. 47) attestent de la continuité d'un temps préexistant mais surtout, de son rattachement à une vie antérieure laquelle confère au lecteur le pouvoir et le droit de déchiffrer en profondeur les indices d'un vécu, à partir de codes conventionnels, régi par la culture judéo- chrétienne.

Dans *La ronde de nuit*, Swing Troubadour, résiste aux forces du mal. Les voix qui le poursuivent, lui chuchotant à l'oreille jusqu'à perturber son sommeil : « je revis le visage de maman. Elle se penchait vers moi et, comme chaque soir, avant d'éteindre la lumière me glissait à l'oreille : « Tu finiras sur l'échafaud ! » (L.R.D.N., p. 46) évoquent un châtiment du moyen âge, lequel fonctionne comme un indice sur la continuité d'un passé préexistant.

Dans *Les boulevards de ceinture*, « l'épisode douloureux du métro Georges V » (L.B.D.C., p. 98) par exemple, où le père pousse le fils sous le métro évoque le sacrifice d'Abraham pour fils. En effet, si Abraham répond à la volonté divine et accepte de sacrifier sa progéniture, l'ombre que poursuit Serge Alexandre répond sans aucun doute à l'ordonnance du 16 et 17 juillet 1942⁷⁰. « En somme vous avez voulu me tuer... » (L.B.D.C., p.105). C'est cette disposition juridique qui le pousse, non pas à tuer son fils, mais à le sacrifier dans un acte délibéré. Cependant, chez l'un comme chez l'autre, c'est la servitude et le dévouement des fils pour leurs pères qui nous interpelle : « J'ai craint qu'il ne s'effarouche comme ces oiseaux dont on s'approche de trop près. Vous savez je ne vous en veux pas. » (L.B.D.C., p. 105)

⁶⁹ Marlène. ZERADER « La dialectique du crime et du châtiment chez Hegel et Dostoïevski », in *Revue de Métaphysique et de morale*, N° 3, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, p. 352.

⁷⁰ Les rafles du Vél'd'Hiv, Voir, <https://www.lepoint.fr/histoire/rafle-du-vel-d-hiv-il-y-a-75-ans-l-horreur-17-07-2017-2143715_1615.php> consulté le 20 / 01/2020.

Cependant, le destin de Swing Troubadour, l'agent double de *La ronde de nuit*, qui oscille entre deux clans opposés : les collaborateurs et les résistants, se sent « *comme banni du monde, de son monde, condamné à l'absence de monde voué à l'exil où il n'ya pas de séjour véritable* »⁷¹. Cet autre visage du châtement le pousse à commettre les crimes les plus épouvantables, sans regret, ni aucune repentance. Le péché se manifeste chez lui comme une seconde nature dont il n'arrive pas à se défaire. En fait, il s'agit d'un comportement qui semble inné en lui, et qui révèle une « *division intérieure positive, de servitude sentie, où le pécheur a conscience de son état naturel* »⁷²

Le troisième mal que nous avons observé, semble être le caractère plus flagrant, par rapport aux deux premiers. Il s'agit d'une haine incomparable qui se saisit des personnages, dans les moments d'angoisse et de détresse, pour jaillir en « torrents d'invectives ». Une forme d'impénitence qui contraint Raphael Schlemilovitch et Swing Troubadour, chacun de son côté, à persister dans leurs vices. Le premier s'emploie de toutes ses forces, à persécuter les siens, d'ailleurs il avoue comment il a assassiné sans merci, ses amis les plus fidèles. Et l'autre s'ingénie à assassiner, à dépouiller des innocents.

Cette façon de projeter dans l'espace fictif la représentation d'une violence sans émotions définit l'espace convoqué par la fiction modianesque. En ce sens, l'histoire de l'oppression et de la persécution du peuple juif, ne peut se concevoir sans être associée au contexte biblique, qui témoigne de la cruauté d'un vécu ancestral. L'affirmation de la culpabilité de Raphael Schlemilovitch ainsi que celle de Swing Troubadour prédispose d'une façon délibérée, l'espace fictif au péché :

« D'ici quelque temps, tous ces ténébreux personnages seraient la proie de pieuvres, squales et murènes. Je partagerais leur sort. De plein gré. Cela m'était apparu très clairement une nuit où je traversais la place de la Concorde, les bras en croix. Mon ombre se projetait jusqu'au seuil de la rue Royale, ma main gauche atteignit le jardin des Champs-Élysées, ma main droite la rue Saint-Florentin.

⁷¹ Marlène, ZERADER « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski », in *Revue de Métaphysique et de morale*, N° 3, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, p. 364.

⁷² Julius MULER and L. Choisy « La doctrine chrétienne du péché » (suite) in : *Théologie et Philosophie* », Vol1, (1868), pp. 573-604. <[https:// www. jstor.org/stable/ 44348152](https://www.jstor.org/stable/44348152)>. PDF. Consulté le 17/03/ 2019

J'aurais pu me souvenir de Jésus-Christ mais je pensais à Judas Iscariote. »
(L.R.D.N., p. 96)

En effet, si le temps de guerre est celui de toutes les catastrophes, le temps de Judas est celui d'un temps héroïque, puisque son « suicide⁷³ » mal accepté par les chrétiens, détourne la figure du traître, en un courageux, celui qui souffre pour l'humanité, ainsi que le montre les propos de Raphael :

« J'aurais pu me souvenir de Jésus-Christ mais je pensais à Judas Iscariote. On l'avait méconnu. Il fallait beaucoup d'humilité et de courage pour prendre à son compte toute l'ignominie des hommes. En mourir... Seul. Comme un grand. Judas mon frère aîné. » (L.R.D.N., p.96)

L'introduction dans les récits de personnages clés bibliques, dédouble la narration. En effet, la parodie de Judas suppose l'existence d'un récit ancien, celui en l'occurrence d'un sacrifice absolu. Autrement dit, la vengeance de Raphael Schlemilovitch narre son sacrifice pour les siens. Il devient au fil de la narration, celui qui porte atteinte à l'autre, et devient de ce fait, l'ennemi publique à abattre. Son sacrifice passe toujours par une cérémonie d'un groupe de gens qui chantent, dansent et triquent à sa santé avant de l'exécuter.

De même chez, Swing Troubadour, son recrutement par un groupe de collaborateurs se terminent par une chasse à l'homme, c'est-à-dire un sacrifice. À vrai dire, le rituel du sang et du sacrifice se constitue par le pacte établi avec cette bande mafieuse. Cependant ce geste permet à Raphael de créer un lien de sang avec ses origines et à Swing de redéfinir sa relation avec l'histoire.

Par ailleurs, le rapprochement entre littérature et psychanalyse s'impose au cœur de la littérature modianesque, pour établir le rapport entre le récit d'un malaise social et une conscience mélancolique et meurtrie.

En effet, l'ambition de la littérature modianesque à reconstituer un espace moral et personnel, homologue à celui conçu par Kafka⁷⁴, qui creuse au cœur d'un traumatisme

⁷³ Voir Saint Mathieu, chapitre 27 - 3 à 10 » in : <https://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-Mathieu/3207-chapitre-27>

⁷⁴ « Kafka écrit comme aucun autre ne l'avait fait avant lui, non seulement l'histoire tragique du genre humain tout court, mais aussi celle des souffrances de son peuple, ce peuple fantôme, sans patrie, qui est masse sans corps et sans forme. » Voir, Marthe ROBERT, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1979.

universel, et le sonde pour espérer résorber le malaise de toute une communauté en mal d'être :

« Peut-être, chez lui, en ces derniers jours, la race faisait-elle apparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que, greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite avait réveillée... ». (L.P.D.E., p. 136)

Modiano se veut contemporain de trois grands moments de l'Histoire chronologiquement articulés : celui de la Deuxième Guerre mondiale, celui de la shoah, mais également celui de la décolonisation avec la révolution indochinoise et surtout algérienne⁷⁵ qui constitue la toile de fond du roman *Villa triste* paru en 1975, après la « trilogie de guerre » ou trilogie « de l'Occupation ». Il se penche sur l'intimité et les secrets d'une existence réduite au néant, où il se fait à la fois, le patient et l'analyste pour affirmer son désir d'être et réhabiliter le côté humain de l'individu. En effet, la littérature modianesque est un espace où se déploie une société en déclin à travers des personnages-avatars qui incarnent plutôt des actes et des expériences que des caractères. Modiano parodie les illustres de la littérature française, comme Céline, Proust, ou Gide et tant d'autres pour qu'il puisse d'abord, s'affirmer parmi les grands de la littérature française ensuite, formuler un nouveau concept du tragique.

La place de l'étoile saisit l'essentiel de la grande Histoire. Les vices de Raphael Schlemilovitch incarnent toutes les voies empruntées et toutes les peines subies par ce personnage pour être assimilé dans la société française. Pour ce faire, il transforme son judaïsme en une judéité perçue comme un vice, que toute la société s'accordera à pourchasser, et dont l'affaire Dreyfus constitue un bon exemple. Ce juif marginalisé devient témoin, grâce à son hallucination délirante laquelle lui confère

⁷⁵ Bruno BLANCKEMAN, « Patrick Modiano : l'Occupation en abyme de la fiction », in *Mémoires occupées, Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Marc Dambre (dir.), Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 55-61.

« Un état d'instabilité où [il] cesse d'être invisible et accepte de se perdre dans l'autre, pour l'autre. [...] la douleur qui demeure cependant est le témoin de cette aventure, [...] d'avoir pu exister pour, à travers, en vue d'un autre. »⁷⁶

Dans *La ronde de nuit*, le rôle d'agent double incarné par Swing Troubadour incarne le vice et la vertu, le bon et le mal, de la société française. En fait, c'est dans l'angoisse et l'hallucination qu'il réussit à cerner un hypothétique traumatisme lointain, pour le dépasser et devenir témoin direct des vices de la société française. La résurrection de cette mémoire envahissante, à travers le parcours de l'agent double « *projette le langage dans les choses mêmes, en même temps que les choses s'étendent ou se déploient à travers les signes* »⁷⁷. Autrement dit, la fiction ne s'occupe pas tellement, de narrer les événements en tant que tels, mais se soucie « *de dégager la part de l'événement que son accomplissement ne peut pas réaliser, soit le pur devenir.* »⁷⁸

Dans *Les boulevards de ceinture*, le désir de Serge Alexandre de croire en un père, fantomatique, dont il espère la moindre reconnaissance de paternité retrace un récit de souffrance existentielle adressé à la fois à son géniteur et à autrui. Le fils se plie à la volonté du père, d'avoir abandonné et délaissé son fils, à l'image qu'en donne la Bible, des derniers jours de Jésus, et de son rapport avec le Père⁷⁹.

Sauf que derrière cette soumission, cet amour, et ce dévouement, nous pouvons saisir ce que le fils reproche à son père. Il réhabilite la vie du père et devient, de ce fait, l'héritier d'un passé qu'il n'a pas connu, mais qu'il subit malgré lui. Ainsi, le mal et le vice deviennent la condition de la vérité dans la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, et de ce fait, confrontent le lecteur directement à l'abjection :

« Les juifs sont la substance même de Dieu, mais les non-juifs ne sont que la semence du bétail ; les non-juifs ont été créés pour servir le juif jour et nuit. Nous ordonnons que tout juif maudisse trois fois par jour le peuple chrétien et prie Dieu de l'exterminer avec ses rois et ses princes. Le juif qui viole ou corrompt une

⁷⁶ Julia KRISTEVA « Histoires d'amour et de métamorphoses ». e-book. In *L'intime* : < <https://books.google.tn/books?id=7ZYtDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Julia%20Kristeva%20souvenir&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjmsJK8v9XcAhURWBoKHc7jDzEQ6AEIKjAB#v=onepage&q=Julia%20Kristeva%20souvenir&f=false> >, consulté le 02 août 2018.

⁷⁷ Philippe MENGUE, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris, Editions Kimé, 1994, p. 65

⁷⁸ Ibid, p. 65.

⁷⁹ Voir Luc chapitre 22 -42, in <https://sainte bible.com/ LUKE:22-42.htm>

femme non juive et même la tue doit être absous en justice, parce qu'il n'a fait de mal qu'à une jument. » (L.P.D.E., p. 137)

En effet, le voyage dans le temps est un voyage au bout d'un carnage, depuis les croisades médiévales jusqu'au XX^{ème} siècle. La réminiscence d'un crime intériorisé en l'expression vivante d'une vérité attribuée, à Simon de Mont Fort, « *tuez-les tous !*⁸⁰ » « *Dieu reconnaîtra les siens !* » (L.P.D.E., p. 105) sert à identifier mais surtout à évaluer un carnage historique qui se régénère.

De ces pérégrinations, de ces compromissions au cœur du chaos se fabrique au fur et à mesure, une répétition des mêmes histoires avec une vision mélancolique, qui confère inlassablement une continuité au contenu historique et social. Autrement dit, « *la répétition du Même* »⁸¹ inscrit implicitement dans la trame des récits la figure d'un deuil impossible à accomplir.

« N'oubliez pas que nous formons l'International des Fakirs et des prophètes ! N'ayez crainte, Vous me verrez une fois encore ! On a besoin de moi à Constantinople pour réaliser l'arrêt gradué du cycle ! Les saisons changeront peu à peu, le printemps d'abord, puis l'été. Les astronomes et les météorologistes ne savent rien, [...] Je disparaîtrai de l'Europe vers la fin du siècle et me rendrai dans la région des Himalayas. [...] On me reverra d'ici quatre-vingt ans jour pour jour, avec des guiches et une barbe de rabbin. » (L.P.D.E., p. 139)

En fait, les trois protagonistes du premier triptyque sont très attachés à leurs origines et à leurs histoires. Ils se présentent tour à tour, sous plusieurs figures comme celle du pervers, du mondain, le lettré, le persécuteur, le bourreau, l'aliéné, le criminel, le vengeur et le marginal.

Bref, l'incarnation du mal atteint son paroxysme avec les trois personnages du premier triptyque. Or ce mal est tellement fragile, qu'au moindre ébranlement il s'écroule. À vrai dire, nous pensons que la littérature modianesque devrait se lire, l'entendent les travaux de Maurice Blanchot, sur Kafka, comme une poétique « *du néant travaillant dans*

⁸⁰ Jacques BERLIOZ, « La croisade contre les Albigeois, vue par Césaire HEISTERBACH » in <https://www.persée.fr/doc/ahes_0395_2649_1996_num_51_1_410836_t1_0156_0000_000>

⁸¹ « L'éternel retour, est l'identique, le semblable et l'égal. » Voir Gilles DEEUZE, « Différence et répétition », p. 36

le néant »⁸². En effet, elle n'a de légitimité que dans l'anéantissement de l'existence humaine. Cette conception des faits est sous-jacente à une « *vie [qui] ne peut être réparée, mais seulement recrée par la répétition symbolique de la cosmogonie* », autrement dit cyclique, puisqu' « *aucun événement n'est unique, ne se joue en une seule fois [...] mais il s'est joué, et se jouera perpétuellement, les mêmes individus ont apparu, apparaissent et réapparaîtront à chaque retour du cercle sur lui-même* »⁸³

L'idéalisme qui anime les trois protagonistes de la trilogie de guerre, les présente comme des êtres dotés d'un *Muthos* qui « *révèle la vérité cachée des choses mieux que ne ferait jamais le célèbre Logos, le discours de la raison et du savoir* »⁸⁴. Ils sont constitués de ce discours intentionnel qui aspire à un idéalisme supérieur, pour révéler les dessous de l'action française. Leurs déplacements dans un temps historique acquièrent une fonction symbolique qui organise et régit leurs rapports à la réalité. Ainsi, le Paris rêvé est une reproduction sociale qui donne à voir le spectacle d'une vie intenable vouée à l'évanescence. En ce sens, que l'individu dans les trois premiers romans n'existe que dans sa dépossession de soi.

Le choix d'un Paris Occupé, dans le premier triptyque, de plus, nocturne permet réellement, de vivre le quotidien français durant l'Occupation. Son organisation et son mode d'être en font un lieu-témoin des expériences passées. Un espace infernal qui rappelle une histoire sensible, celle en l'occurrence de la répression et de l'oppression de tout un peuple. Ce qui « *implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et le rendre qualitativement différent* »⁸⁵

En effet, le Paris imaginaire est un espace négatif et chaotique, étranger, que le narrateur ne reconnaît plus. Il est plein de gangsters, de fantômes, quand il ne se transforme pas en « *no man's land* ». C'est ainsi qu'après une parfaite « *DÉ-COM-PO-SI-TION MO-RA-LE* » (L.R.D.N., p. 61) que Swing Troubadour se retrouve perdu au centre d'un Paris qui calque les formes de l'enfer, déclarant :

⁸² Maurice BLANCHOT *De Kafka à Kafka*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

⁸³ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, (1957), Paris, Éditions Gallimard, 1965, pp. 28-32-41.

⁸⁴ Jean BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse des textes littéraires, Introduction aux lectures critiques inspirées par Freud*, Paris, Éditions Nathan Université, 1996, p. 48.

⁸⁵ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, (1957), Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 13.

« Me voici dans le ventre de Paris. [...] le ventre de Paris est une jungle zébrée de néons multicolores. Autour de toi des cageots de légumes renversés et des ombres qui charrient de gigantesques quartiers de buffle. Quelques visages blafards et outrageusement maquillés surgissent un instant puis disparaissent. »
(L.R.D.N., p. 61)

Cependant, en convoquant un espace aussi horrible que celui de la trilogie de guerre, les narrateurs revivent les instants les plus éprouvants de leur vie. Cette perspective rattache plus que jamais, l'écriture modianesque à une douleur profonde, celle de la hantise du passé. En fait, la douleur ressentie est causée non seulement, par la perte du père et du frère, mais aussi parce que les narrateurs n'arrivent pas à recomposer, ce qu'a été vraiment, l'histoire des siens. C'est ainsi qu'entre réel et fiction, s'inscrit un espace flou brumeux, et sensible où la douleur d'un héritage rompu cède la place à une hallucination bouleversante. Ce qui nous amène à penser que la collaboration ne sert que de support qui tend à reconstituer les composantes d'une mémoire possible.

Outre la trace mnésique, la littérature modianesque s'appuie aussi, sur les pensées, les sentiments des protagonistes qui comblent les silences de l'histoire, donnant ainsi, voix aux spectres du passé. Modiano est héritier, malgré lui, d'une part de l'Histoire dont il se fait témoin faisant de ses récits, l'exposition imaginaire du témoignage.

Son style confère à sa littérature une vibration émotive, une marque universelle dont le contenu flottant et insaisissable réintroduit des histoires sensibles qui relient la symbolique des faits narrés à un monde sacré. En effet, les trois points de suspension sont des silences volontaires qui interrompent toute construction possible du sens, associés à l'écho des voix perdues, perturbent les narrateurs et confèrent au récit une sincérité qui récuse les faux semblants. Autrement dit, le récit sur la guerre avec ses fantômes, convoque le deuil, la mort et le châtement comme écriture moderne de l'histoire.

La trilogie nous éclaire sur un fait purement sociologique. Celui du rapport de l'individu à ses semblables, à lui-même, et au monde. Elle envisage la violence à l'encontre de la communauté juive, durant la deuxième guerre mondiale, avec ses effets psychologiques sur la conscience, comme un outil autodestructeur. En effet, les trois narrateurs du triptyque basculent dans la dépression à cause de la terreur qui régnait au quotidien. Ainsi, tout en essayant de comprendre leur vie antérieure, ils assistent

impuissants à un vécu abominable éprouvé par des civils : durant la période de l'Occupation, ainsi que le résumait les propos de Raphael Schlemilovitch : « *une ère nouvelle commençait, ils allaient purifier le monde de la lèpre juive* » (L.P.D.E, p. 200). La sentence à l'encontre des juifs représente l'exclusion sociale « *la lèpre* » dont a été victime tout un peuple durant la période de l'occupation nazie. Les romans de Modiano montrent que tout le monde en voulait à cette communauté, davantage pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle a fait, ou aurait pu faire. En ce sens, le juif était persécuté pour sa « nature » de juif et non pour ses actes, parce qu'il fallait « *purifier le monde* ». Ainsi, le recours à l'écriture commentaire réinterprète une déchirure personnelle et historique dont la mélancolie en est le symptôme. C'est que la trace du passé ne sert pas uniquement, d'indice mais ouvre des dialogues posthumes avec une histoire dévastatrice, ainsi que le montre la citation suivante :

« Rien de plus facile, en ce temps-là, que de se débarrasser d'un individu de votre espèce. Apatride, sans raison sociale no domicile fixe, vous cumuliez de lourds handicaps. Il suffisait de prévenir les inspecteurs zélés des Brigades spéciales... Vous n'aviez aucun recours... » (L.B.D.C., p. 148)

Modiano s'applique à représenter les effets de la violence, d'un groupe de police secrète (et collaboratrice) qui dominait le Paris occupé. Cet univers romanesque jaillit une histoire mythique qui se nourrit du langage totalitaire : « *Nous sommes les rois de Paris* » (L.P.D.E., p. 203). Sa devise est d'« *extirper le mal de la terre pour y faire régner le bien* »⁸⁶. En ce sens, la terreur devient légitime, puisqu'il faut purifier le monde de la « lèpre juive ». Cette maxime, fortement présente dans les trois récits, symbolise une religion moderne, celle qui reliait l'homme à son monde. Celle-ci assure un témoignage impossible à faire et permet à l'auteur de récuser l'accablement provoqué par l'histoire des siens. En ce sens, la seule image significative qui représente la guerre dans le premier triptyque, de Patrick Modiano, est celle de la vengeance, et du triomphe de la judéité. Cette figure rappelle un passage biblique qui parle de la vengeance Jéhoviste envers ses persécuteurs et le triomphe des judaïstes sous une forme nouvelle. En effet, si le Paris occupé est assimilable à la chute de Babylone, ce lieu incarne à la fois, le lieu de

⁸⁶ Camille TAROT, *Le symbolique et le sacré, théories de la religion*, Paris, Éditions La Découverte, 2008, p. 52.

l'attraction et de la répulsion. Autrement dit, la narration dans la trilogie de guerre traduit ce qui est accablant pour les narrateurs, les images qui reviennent et les obsèdent. Pour être plus claire, la citation placée en exergue, de Fitzgerald, dans *La ronde de nuit*, « *Pourquoi m'étais-je identifié aux objets de mon horreur et de ma compassion ?* » est révélatrice du projet du romancier. En effet, Swing troubadour est fasciné par les bourreaux de la gestapo française. Selon Genette⁸⁷, le détournement d'une histoire réelle, d'un discours antérieur, en l'occurrence l'histoire juive dans le premier roman, la fascination pour collaboration dans le deuxième, et la compromission du père dans le troisième représentent des pratiques hypertextuelles qui fonctionnent selon un régime ludique. De ce fait, les images obsédantes de la période de l'Occupation, chez les narrateurs de notre corpus, constituent des métaphores ludiques. Pour poursuivre le fil de notre analyse, le sacré est à la fois dans ce qui est envoûtant et ce qui est écœurant. Le narrateur est attiré par des gens qui veulent sa mort, mais il ne peut se passer de leur compagnie, ainsi qu'il le dit :

« Vers minuit, comme convenu [...] Je les entraîne hors du café. Le Khédivé, Gouari et Vital-Léca les entourent aussitôt, revolver au poing. A ce moment-là, je les regarde droit les yeux. Ils me considèrent d'abord avec stupéfaction, puis avec une sorte de mépris joyeux. [...] Ils se dégagent, courent [...] le Khédivé tire trois coups de feu. Ils s'écroulent à l'angle de la place et de l'avenue Victoria. »
(L.R.D.N., p. 66)

Cependant, l'obsession pour l'Histoire permet aussi, aux narrateurs de revenir sur une douleur personnelle, pour témoigner de l'humiliation subie à cause de la séparation de ses parents. Le récit de l'enfant abandonné qui court après la trace introuvable de son père est homologué à l'histoire du Christ l'enfant-martyr. En effet, la scène du métro dans *Les boulevards de ceinture* représente une imposture qui convoque l'image du Saint - enfant, sacrifié par les siens. La configuration de l'enfant innocent, sacrifié par son père dans le troisième roman, – même celui du deuxième roman, il a été abandonné dans un pensionnat, où il fut mal traité par les autres élèves – évoquée au cœur du récit, suscite la compassion, de la même manière qu'elle invoque le récit médiéval, celui du meurtre

⁸⁷ Gerard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions Seuil, 1982, p.8.

rituel, autrement dit, de la cruauté des juifs envers l'Enfant Saint. En effet, le narrateur vit l'enfermement à l'internat comme une séquestration, et les injures des élèves à la Saint Vierge réveille chez lui de vieux souvenirs. Ainsi l'enfant s'identifie au vécu de l'Enfant-Saint sacrifié, et passe d'un état de naïveté à un état de sur homme, en prenant l'initiative de rétablir l'ordre dans l'internat. Et c'est dans le transfert de l'enfant -martyre en un adulte, conscient de sa situation que s'effectue la transformation de la douleur en un état de terreur. Cela dit, l'identification à la souffrance du Christ authentifie l'horreur du vécu et donne au supplice un aspect héroïque puisque le Paris devient le théâtre des pratiques doloristes. Le télescopage du lieu Saint, où a été crucifié le Christ, dans le Paris de l'Occupation sacralise l'espace de la mort. En effet, en invoquant l'image du Christ crucifié l'auteur imite le modèle souffrant, et de ce fait, rattache le vécu à la souffrance sacrée.

« Il me vient brusquement une envie de pleurer. Mon insouciance fait place à un état que les juifs anglais appellent *nervous break*. Je zigzague à travers un labyrinthe de réflexions et j'en arrive à conclure que tous ces gens, répartis-en que ces clans opposés, se sont ligués secrètement pour me perdre. [...] Je ne suis moi-même qu'un papillon affolé allant d'une lampe à l'autre et se brûlant chaque fois un peu plus les ailes. » (L.R.D.N., p. 72)

La créativité de l'écriture modianesque réside dans le fait de nous faire ressentir une histoire qu'on n'a pas vécu. Elle conjure la peur, pour ne pas être terrorisé et suscite la repentance. En effet, neutraliser cette existence soumise ou du moins, ce qui reste de cette part de l'Histoire, permet de dérouler avec assurance, les détails d'une violence, sans merci.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre nous avons vu comment le romancier aborde sans trop d'illusion l'histoire de ses parents durant la période de l'occupation nazie. En effet, la reconstitution de la vie des siens, ainsi que sa vocation d'écrivain permettent au romancier de retrouver la part perdue de son histoire et de se reconstruire.

Chapitre IV

La structure du roman d'investigation

C'est en usant du procédé de l'investigation que Modiano opère des incursions dans l'Histoire. Dans *Dora Bruder* tout comme dans *Rue des boutiques obscures*, le "narrateur-enquêteur" ouvre le dossier des disparus de la deuxième guerre mondiale, et mène l'enquête sur des pratiques criminelles dissimulées par l'État. Cette forme d'enquête policière puise dans des événements réels et les structure en une création romanesque qu'on peut assimiler au roman policier historique.

L'auteur traque les traces des disparus en collectant différents documents (actes de naissance, de décès, photos, articles de presse, avis de recherche, témoignages de survivants, lettres), ainsi que des informations sur les habitudes, et les fréquentations de ces gens (résidence, vacances, profession, écoles, pensionnats, etc.). L'intérêt qu'il porte à cet exercice, nous permet de suivre, au plus près, le déroulement de l'enquête et d'y participer. C'est que la confrontation directe à l'univers représenté rapproche beaucoup plus, la structure romanesque à une docufiction ou à des enquêtes plutôt qu'à une simple fiction.

Les narrateurs modianesques notent le minuscule petit détail, susceptible de donner sens à leur vie. Cette écriture de la trace émane de la perception d'une âme solitaire, qui erre dans les rues désertes du Paris occupé, à l'image du protagoniste de *Boulevards de ceinture*, de *Rue des boutiques obscures*, d'*Un cirque passe*, ou encore, *Du plus loin de l'oubli*, qui cherchent tant à s'accrocher à un élan vital dans leur détresse. Leurs réflexions maintiennent aussi longtemps que possible, la dimension factuelle de l'événement narré et construisent des récits incertains, « resté[s] le plus souvent dans l'ordre de la tentative de restitution [...] de l'approximation, du rassemblement d'éléments vraisemblables ou supposés — ou encore de la représentation que l'on peut s'en faire. »⁸⁸ Les hypothèses du lecteur de *Rue des boutiques obscures* sur l'ancienne vie de Guy Rolland, ou celles que l'on se fait sur la fugue de *Dora Bruder*, ou encore sur

⁸⁸ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 238.

la jeunesse du père dans *Les boulevards de ceinture*, résultent de l'enquête acharnée du romancier sur les circonstances historiques de sa naissance.

En effet, n'ayant pas vécu directement cette période tragique, des années noires de l'Occupation, Patrick Modiano, ainsi que la génération d'auteurs à laquelle il appartient, se retrouvent obsédés par ce passé qui constitue pour eux, à la fois, le matériau et la toile de fond, à leurs romans « *[leur] quête du passé — tout autant celui de la shoah que celui, plus lointain, d'une culture juive disparue — est d'autant plus acharnée que ce passé est hors de portée, pour eux, qui sont né après.* »⁸⁹ Le retour sur cette période historique, dans la trilogie de guerre, permet au romancier mieux cerner son identité. D'ailleurs, à ce sujet il déclare, lors d'un entretien, avec un journaliste du magazine Lire : « *Même à mes vingt ans je regardais déjà en arrière. [...], j'avais la manie de regarder en arrière, toujours ce sentiment de quelque chose de perdu, pas comme le paradis, mais perdu, oui.* »⁹⁰. Ce passage explique l'omniprésence de ce qui constitue « le paysage naturel », dans ses romans. En effet, c'est à travers des fragments épars de vérité, que l'écrivain tente de recoller les morceaux d'une existence brisée au moyen de probables récits de vie. Cependant, cette façon de se saisir des événements individuels et de les restituer aussi vrais que possible, confère aux romans une portée individuelle et une valeur morale et historique. À vrai dire, l'écriture chez Modiano tente de « *[se] créer un passé et une mémoire avec le passé et la mémoire des autres* »⁹¹ De ce fait, toute énigme crée un monde parallèle que l'auteur invente, à partir de sa propre vision de cette période, avec des protagonistes qui portent sur eux une longue histoire d'hostilité, en l'occurrence celle de la shoah et de la collaboration. Cependant soucieux de la fiabilité des faits narrés, les narrateurs modianesques tiennent des discours qui sont tantôt ludiques, tantôt cyniques, pour ne pas avoir à assumer l'horreur des années noires de la période de l'Occupation. De ce fait, leurs fuites, leurs hésitations, et l'absence de traces des victimes de la shoah, traduisent une part d'ombre impossible à pénétrer, un récit impossible à réaliser. C'est

⁸⁹ Annelise SCHULTE NORDHOLT, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après la mémoire de la shoah*, Amsterdam, Éditions RODOPI, 2008, p.14.

⁹⁰ Entretien avec Dominique JAMET, Patrick Modiano s'explique, In *Lire*, n 1, octobre, 1975, p. 28.

⁹¹ Patrick MODIANO, Emmanuel BERL, *Interrogatoire, il fait beau allons au cimetière*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p.9.

ainsi, que nous pensons que tout au long des récits, se profile l'histoire d'une déchirure historique irréparable.

Pour rester plus près de notre travail, nous avons constaté que les récits se structurent autour d'une mémoire défaillante qui a recours à des faits divers, « à l'épreuve d'un processus de reconstruction fantastique »⁹² et ce, pour exposer d'une manière directe le chaos de l'Occupation.

1. Le Roman d'investigation

La quête identitaire, et celle des origines constituent le point de départ de toute investigation des narrateurs modianesques. En fait, les narrateurs modianesques du premier triptyque, sont des jeunes auteurs, qui tentent de conquérir leur identité, ou leur passé, d'une façon authentique. Dans *La place de l'étoile* Raphael aspire à être un grand écrivain juif français, un moyen pour dire son souci identitaire. Dans *Les boulevards de ceinture*, Serge Alexandre accepte l'offre de Muraille, pour écrire une nouvelle, antisémite. Par cette démarche, les fictions retracent, et de façon réaliste, l'actualité durant la Deuxième Guerre mondiale, en utilisant des dates et des lieux qui ont marqué l'Histoire : « Vers 1940, la tragédie s'abat sur l'Europe. [...] Où suis-je ? Vienne ? Genève ? Paris ? » (L.P.D.E., pp. 29-149) Ils délivrent tant de mystères, et de secrets sur un vécu chaotique qui se dérobe sans cesse à l'écriture.

L'exercice subjectif de reconstruction de vies antérieures, par les trois personnages, de la trilogie de l'occupation, tente de saisir, dans son mouvement même, la vulnérabilité et la confusion propres à une vie humaine. Il nous éclaire sur ce que les événements et les êtres ont d'irréductiblement singulier. Les trois premiers romans de Patrick Modiano, tout ce qui rend impossible l'accessibilité à l'identité juive, et française, et à une vie normale : un père apatride, un temps horrible, la barbarie nazie. À vrai dire, Modiano, tente de reconfigurer l'histoire de la rencontre de ses parents lors d'un réveillon en 1942, comme le montre la citation suivante : « par quel hasard mes parents passèrent-ils le réveillon 1942, au Beaulieu, en compagnie de l'acteur Sessue Hayak Kawa et sa

⁹² Alessandro MARTINI, « une uchronie de résistance et de football », in Stefano MAGNI, (dir.) *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Éditions Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 113.

femme, Flo Nardus. » (L.D.F., p.14). Ce passage important pour nous, explique les intentions de l'auteur à enquêter sur la période des années noires, sous l'Occupation nazie.

En effet, Il n'y a pas que le père qui constitue l'objet d'investigation, des romans modianesques, mais les deux parents.

Le premier roman de Modiano, répond à la question « qu'est-ce qu'un juif ? ». Le narrateur articule un langage réflexif sur soi-même, un langage hérité et non inventé, pour mieux cerner l'identité juive du père. Modiano enquête sur la vie clandestine de son père, durant la Deuxième Guerre mondiale, mais surtout sur ses fréquentations de gens malhonnêtes auxquels il doit la vie sauve, lorsqu'il a été raflé en 1942. De plus, le fait que le père vivait sous une fausse identité, dans le Paris occupé, intrigue énormément le romancier. À vrai dire, la vie énigmatique du père mais aussi sa mort en 1977, en Suisse, dans des conditions « non élucidées » tourmentent le romancier qui ne cesse de multiplier les hypothèses sur la vie de son père et sa mort, sans jamais parvenir à élucider ses mystères.

Dans le deuxième roman, Modiano réhabilite la figure du père à travers un personnage mystérieux dont les travaux de Thierry Laurent résument ainsi :

« le second roman n'évoque pas à priori le conflit père-fils. Mais directement si l'on admet que le héros ressemble par sa lâcheté au père du romancier. N'y a-t-il pas la présentation d'une figure au fond très modernisée du géniteur, ne représentant plus l'autorité ou la morale, mais la décomposition et l'insignifiance. »⁹³

Le troisième ouvrage, quant à lui, traque la moindre trace du passé d'un homme, supposé être le père du narrateur. En effet, *Les boulevards de ceinture*, tourne autour de la quête d'un père juif, qui constitue l'objet de l'écriture et des hallucinations de son fils. Le narrateur pénètre l'univers du père en contemplant une vieille photo, sur laquelle figurait son paternel avec deux autres hommes, ainsi « *le plus gros des trois, c'est mon père, lui pourtant si svelte à l'époque.* » (L.B.D.C., p.13) Ainsi le narrateur se projette dans le passé de son père, pour narrer comment il a retrouvé son père seul et triste, dans une auberge « Clos Foucré », en compagnie de gens malhonnêtes, en été, 1944, « *comme il a l'air triste de gros monsieur, dans la nuit.* » (L.B.D.C., p.27) C'est ainsi que

⁹³ Thierry Laurent, op.cit., p.88.

commence son aventure à côté de son père dans les nuits du Paris occupé. En effet, les deux individus multiplient les rendez-vous, les sorties, les trafics, les assassinats avec les gens peu recommandables. L'analyse du roman a fait ressortir des faits réels, des adresses, des noms de personnes ayant existés dans la vraie vie, et tant d'autres éléments qui viennent affirmer l'hypothèse d'une enquête minutieuse menée par la personne du romancier.

Qu'il s'agisse de Raphael Schlemilovitch, Swing Troubadour ou Serge Alexandre, chacun d'entre eux, s'ingénie à restituer les habitudes d'une faune nocturne responsable de tas de malheurs, dont le leur en l'occurrence. Attentifs et silencieux — parfois, en retrait au fond d'une pièce ou d'un café— ils rapportent en détails les agissements de ces gens, qu'ils prennent le soin de les annoter, et qui constituent en outre, le point de départ de leur recherche.

En fait, les trois protagonistes sont des jeunes auteurs qui ambitionnent d'écrire le récit de leur vie, incrusté dans celui des siens. Tout au long de cette vie d'emprunt, ils se remémorent leur passé, et pour ce faire ils adoptent plusieurs postures, toutes différentes les unes des autres, lesquelles donneraient à voir des conduites et des comportements, bien que hallucinés, d'un drame social. Mais qui finissent toutes par une sorte « autodafé fictionnel »⁹⁴ où les narrateurs se posent nombre de questions sur ce qu'a été leur existence et ce qu'elle aurait pu. Ce procédé invite le lecteur à construire la vérité au fur et à mesure, en suivant le fil de la narration des enquêteurs-narrateurs. Ceux-ci retranscrivent en toute honnêteté, ce qu'a été la vie des siens sous l'Occupation : une vie humiliée, grisâtre qui témoigne de la césure d'une vie réduite à la vie de chien.

Les doutes des narrateurs reflètent le questionnement intarissable, du romancier sur cette époque tragique qu'il n'a pas vécue, mais dont il est l'héritier.

L'enquête qu'il mène est la sienne. Celle de sa vie, de son existence malheureuse à laquelle il tente de trouver des explications, à travers les récits des autres, mais sans pour autant être un héros. Dans *Les boulevards de ceinture*, il s'identifie aux marginaux, aux déclassés pour retrouver l'image insaisissable de son père. Pour ce faire, il fréquente les endroits, les plus prisés par son père : les bars, les cafés, les bibliothèques, les halls

⁹⁴ 70

des hôtels. Cependant, indigné par ce qu'il découvre, il préfère errer, et disparaître. Ses errances sont des tortures morales, car son devoir est de comprendre, d'élucider le drame de sa vie.

2. Le recours au fait divers

« *Le fait divers, indépendamment de ce qu'il est véritablement, permet au tissu social de se former, à la parole vaine mais socialisante de se diffuser.* »⁹⁵ Modiano s'empare des faits divers pour restituer l'existence de ceux que l'Histoire a oubliés. Ce matériau susceptible d'éclairer le lecteur sur les grandes énigmes de l'Histoire, permet en outre, à la littérature de se confronter à des situations concrètes comme la « *dépression sociale* »⁹⁶ et de mesurer ce que celles-ci sont en mesure de nous révéler.

Ces événements intimes étaient au centre de la littérature du XIXe siècle, Balzac, Flaubert, Stendhal ou encore Maupassant s'en inspiraient souvent. Ils y trouvaient matière essentielle à la mise en récit. Par ailleurs, cette mise en récit romanesque déformait l'affaire initiale au prix d'une simple représentation. « Même le XXe siècle, n'a pas échappé à l'envoûtement des faits divers, certains se contentaient de mentions, et d'autres comme Gide dans « *Souvenirs de la cour d'assises* » va jusqu'à la réflexion argumentée. »

Dans la littérature modianesque, il est utilisé d'abord pour « *une appropriation fictive du réel* »⁹⁷ ensuite, pour interroger la vérité qu'il contient. Ainsi toutes les interrogations qui rongent le narrateur contribuent à reconstituer petit à petit, et au fil de l'histoire narrée, des scandales et des vérités sensibles. La structure narrative de cette vision singulière, renferme un discours de mémoire, celui en l'occurrence, qui réitère et contient l'événement, soit un discours de témoignage, dont la voix narrative s'en occupe. Il est aussi assimilé à un discours judiciaire, puisque c'est lui est censé crédibiliser ou discréditer la preuve avancée. Bourdieu soutient que « *ce sont des faits qui font diversion* »⁹⁸ nous cautionnons sa réflexion car Modiano se sert de cette matière pour

⁹⁵ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 241.

⁹⁶ Ibid., p. 239.

⁹⁷ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 242.

⁹⁸ Ibid., p. 241.

introduire son propre discours réflexif et autoréflexif. En ce sens, que le romancier utilise le fait-divers pour transmettre ses pensées, ou le juxtapose pour faire digression, comme le prouve ce passage : « *mon ami se tuait sur l'autoroute de l'Ouest. Il portait son uniforme de spahi. Il n'était pas défiguré* » (L.P.D.E., p.49). Les auteurs contemporains se servent de cette matière pour produire des discours critiques et des récits incertains. Chez Modiano, ce sont des moyens qui lui permettent de restituer une vérité ou alors, de rassembler des éléments vraisemblables d'une vie.

Les dialogues, l'écriture épistolaire, les photos, témoignent que le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects, etc. Ainsi chaque ouvrage de Modiano questionne une intériorité psychique et la façon dont elle a été affectée par tel ou tel évènement. En d'autres termes, ce qui se passe dans la tête du sujet affecté durant ces journées.

La métaphore des « trous blancs », des « rues obscures » et « des grands vides » atteste un point mal identifiable, un creux dans la structure du sens. Le fait divers permet au tissu social de se former et à la parole socialisante de se diffuser. Il révèle l'état douloureux d'un réel commun.

3. Structure narrative proche du roman policier

L'infiltration des milieux criminels, de la Seconde Guerre mondiale « *exhibe les diverses formes de la violence étatique et les injustices d'une société qui a perdu ses repères.* »⁹⁹ en effet, les exécutions, les vols, les trafics, la spoliation de la population civile, la déportation des juifs rapportés par la narration reconvertissent le genre dans une perspective qui interprète et interroge le réel. Les prémices de cet esprit critique apparaissent, dès le premier triptyque, à travers les révélations sur société compromise, où les personnages ne sont pas tout à fait des personnages, mais des Diogène impuissants face aux crimes les plus immondes des délinquants et des marginaux qui traversent les romans. En effet, la chronique d'un passé noir génère de multiple discours qui fascinent le narrateur « *je m'aperçus qu'ils me chargent de besognes « peu conformes à la morale ». Pourtant pas une minute me vint à l'esprit d'abandonner cet emploi.* »

⁹⁹ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 367.

(L.R.D.N., p.86), et le font rêver. Ainsi « *le criminel devient le bouc émissaire que la société doit éliminer* »¹⁰⁰ comme le note cette citation « *d'ici là nous serons tous fusillés* » (L.B.C., p.122) qui renforce « *les préjugés qui visent des groupes sociaux déterminés* ».¹⁰¹ Ce malaise social qui prend forme de manière organisée participe pleinement à la construction d'une mémoire, particulièrement, lorsqu'il donne la parole aux déclassés que l'Histoire a oubliés

« Je crois qu'elle demeurera toujours anonyme, elle et les autres ombres arrêtés cette nuit-là. Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues »(P.M.R.Q., p.681)

L'univers romanesque de Modiano se saisit de cet important potentiel qui révèle des vérités ambiguës pour en faire un univers de pure construction d'esprit, mais qui ne l'empêche pas d'être le lieu de crimes abominables, à proprement parler, de la chasse à l'homme « *Je comprenais que nous étions l'objet d'une chasse à courre et qu'ils finiraient par nous débusquer* »(L.R.D.N.,p.83). Les récits explorent sans illusion, les angoisses psychologiques vécues et ressenties par les siens, durant la Deuxième Guerre mondiale, inspirées de la mémoire et de l'archive, « *c'était une nuit de 1942 en Egypte, les armées de Rommel approchaient du Caire et le black-out ensevelissait la ville. [...] pas une seule lumière.* » (L.D.F., p.149). La trilogie de la guerre, multiplie les voix narratives et les différentes formes de récits sur la question de la judéité, de la collaboration, mais aussi de la compromission du père. Par exemple, le fait-divers, l'enquête, la fable, le fantastique, la rêverie, l'interrogatoire, le témoignage, l'épistolaire etc., sont convoqués pour enrichir le genre policier et contribuer au renouvellement de l'écriture de l'Histoire. En fait « *cet intérêt manifeste les possibilités créatrices inhérentes au genre (policier), comme si sa structure particulière se prêtait à toutes les subversions narratives, à toutes les transformations ludiques.* »¹⁰² Ainsi, et comme nous le disions, plus haut, les prémices du roman policier apparaissent dès les premiers ouvrages, de l'auteur « *Mon œil de Candide et mes manières de bon jeune homme leur avaient plu. Je*

¹⁰⁰ Ibid., p. 369.

¹⁰¹ Ibid., p. 369.

¹⁰² Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 373.

me suis occupé de filatures. Par la suite ils m'ont fait travailler sérieusement : enquêtes, recherches en tous genres, missions confidentielles. » (L.R.D.N., p.85) Le recours à ses formes multiples, référant à un réel sordide, renouvelle le genre et lui confère un aspect comparable par certains côtés, au roman à énigme et au roman noir. En fait, la quête chez Modiano, en l'occurrence celle de l'énigme du père, ne concerne que les choses qui demeurent toujours en suspens. D'un côté, ces éléments épars ne permettent pas la reconfiguration totale du passé, d'un autre, « les narrateurs modianesque sont de véritables détectives amateurs »¹⁰³. C'est ainsi que Guy Roland, le détective amnésique, dans *Rue des boutiques obscures*, ne parvient ou du moins, à reconstituer qu'une partie de son histoire, mais réussi à faire revivre l'écho des figures emblématiques, du Paris occupé, dont la présence continue à raisonner en lui ainsi :

« Des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro Mc Evoy. Je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi. » (R.D.B.O., p.124)

Le métier de policier privé, a permis au narrateur d'assembler tous les indices : adresses, numéros de téléphone, faits divers, photos, et télégraphes capables de renouer avec son ancienne vie, mais aussi avec une époque traumatisante. Or ce processus d'écriture exclus toute tentative de reconstitution totale du passé, et condamne l'enquête à l'incomplétude. En effet, le romancier adopte souvent cette technique policière, mais qui ne dépasse pas un passé incertain et trouble. Dans *La ronde de nuit*, nous avons noté, le même processus, le narrateur établis « des fiches signalétiques » de ses personnages, pour entrer en contact avec des êtres disparus. En fait, c'est à partir de ces fiches que le narrateur parvient à faire revivre qu'était la vie sous la période de l'Occupation, et surtout « à prendre racine dans l'espace psychique des personnages »¹⁰⁴ comme témoins d'un temps qu'il n'a pas vécu.

Le premier triptyque a su préserver l'atmosphère trouble de l'Occupation, avec tous ses relents. En effet, le Paris narré évoque des souvenirs traumatisants chez les trois

¹⁰³ Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive, poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris, Éditions Lettres modernes MINARD, 1999, p.50.

¹⁰⁴ Colin William, Nettelbeck et Pénélope -Anne HUESTON *Patrick Modiano, pièces d'identités, écrire l'entre temps*, Paris, Éditions Lettres modernes, 1986, p.94.

narrateurs, que les mots comme panier à salade, contrôle d'identités, ou chasse à courre, rappellent incessamment l'ampleur du trauma subi. Cette écriture émane d'une véritable obsession, celle d'offrir une réflexion lucide et authentique sur des choses vécues et disparates, ainsi que l'affirme le vers de René, dans l'incipit de, *Livret de famille*, « vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ». De façon homologue, le narrateur de *Quartier perdu*, déclare clairement « j'y reste encore quelques jours, le temps d'écrire sur toutes les choses que Paris évoque pour moi et qui sont mes débuts dans la vie. » (Q.P., p.89). Car l'oubli chez Modiano, « finit par ronger des pans entiers de nos vies » (A.N., p.93). En fait, nous avons constaté au cours de notre étude que « l'intégralité de son œuvre est construite sur des effets de bascule entre l'hypermnésie, sur les troubles et flottements que provoque cette mémoire en manque ou en trop plein. »¹⁰⁵ Mais pour revenir à notre sujet, quant à l'engouement, chez ses narrateurs à traquer les indices les plus infimes pour reconstituer le passé, nous pensons que tous les romans de Modiano tournent autour de la quête du père, à proprement parler d'un héritage qui incombe la vie du romancier. En effet, *Des boulevards de ceinture*, le narrateur s'identifie aux marginaux pour suivre la trace d'un père fantomatique, mais vers la fin, le barman lui conseille d'oublier cette histoire et de penser à son avenir. Cette forme de clause révèle l'objectif de l'écriture du romancier. Dans *Un cirque passe*, il revient encore une fois, sur l'énigme du père déclarant « Depuis mon enfance, j'avais vu tant de personnages étrangers en compagnie de mon père [...] cet homme n'était pas plus redoutable que d'autres. » (A.N., p.119). Dans *Livret de famille*, il essaye de découvrir, au près d'un ami, ce que son père faisait à Megève en 1944 « Mais peut-être savait-il ce que faisaient mon père et ma mère à Megève en février 1944, et comment avait été célébré leur étrange mariage. » (L.D.F., pp.16-17). Poursuivons notre analyse, sur l'intrigue du père qui réapparaît encore une fois, dans les propos du narrateur de *Fleurs de ruine*, déclarant

« Au souvenir de mon père qui sous l'Occupation avait vécu une situation ambiguë, elle aussi : arrêté dans une rafle par des policiers français sans savoir de quoi il était coupable, et libéré par un membre de la bande de la rue Lauriston ? Ceux-ci utilisaient plusieurs automobiles de luxe abandonnées par leurs propriétaires en juin 1944. » (F.D.R., p.112)

¹⁰⁵ Claude BURGELIN, « Memory Lane, ruelles et carrefours de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano » In Anne-Yvonne JULIEN, (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Éditions HERMANN, 2010, p.140.

Rappelant que le narrateur de *Rue des boutiques obscures* c'était réfugié dans cette ville, pour tenter de traverser la frontière Suisse, d'ailleurs ce n'est pas de leur faute, si les narrateurs modianesques restent prisonniers du passé, ainsi que l'explique celui Serge Alexandre « *ce n'est pas de ma faute si je reste prisonnier de mes souvenirs* » (B.D.C, p. Les romans lèvent le voile sur des vies mystérieuses, scandaleuses et des crimes abominables. Dans *livret de famille*, le narrateur déclare « *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.* » (L.D.F., p.116) En effet, la structure interne du genre se prête à ce que l'on pourrait appeler les crimes d'une époque, où personnages et mode de vie, et structure sociale d'un temps consigneront l'écriture de notre auteur « *dans cette zone rouble où l'individualisme inquiet de sa survie côtoie le marché noir et de plus criminelles compromissions* »¹⁰⁶. *Dora Bruder*, *Rue des boutiques obscures* portent les stigmates de cette période obscure. Les deux ouvrages reconstituent une mémoire fragmentaire en imbriquant une documentation très pertinente. D'abord, pour lutter contre l'oubli et l'amnésie, et combler les failles de la mémoire, ainsi que le montre le passage suivant :

« Il faut longtemps pour que surgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils tout simplement oublié que ces registres existaient. » (D.B., p.160)

Ensuite, pour restituer certaines vérités oblitérées par l'Histoire. Le narrateur, Guy Rolland, un détective privé amnésique, enquête sur son passé pour retrouver la trace de son existence, durant la Deuxième Guerre mondiale. De la même manière, le narrateur de *Dora Bruder*, entreprend une enquête sur les circonstances obscures de la disparition d'une jeune fille pendant, la Deuxième Guerre mondiale, et ce, à partir d'un avis de recherche déniché dans le *Paris-Soir* de décembre 1941. Les deux romans tentent d'extirper l'essentiel des deux existences à l'oubli. Ils retracent l'atmosphère ténébreuse de l'Occupation pour conquérir les lieux de la perte. Apatrides, déracinés, amnésiques les deux personnages sont victimes d'une société qui les a dénigrés. L'histoire de leur vie, à

¹⁰⁶ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 157.

l'allure documentaire, renferme un important potentiel fictif de témoignage. En effet, les dates, les lieux et les preuves insérés dans les ouvrages restituent un passé partagé, énigmatique, qui pourrait être vraisemblablement conforme à la grande Histoire. Dans la trilogie de l'Occupation, Le romancier se livre un véritable combat contre une mémoire oublieuse. Il tente de revivifier et de préserver un passé douloureux, qui échappe à toute compréhension et demeure toujours énigmatique. L'affaire Dreyfus parcourt la fiction de du triptyque, en contestant l'histoire officielle, ce thème donne à voir le complot et la trahison envers un digne officier d'État, dont le seul tort est d'avoir été juif. La figure du juif trahi, maltraité, harcelé, relate la souffrance du père durant cette période noire de l'histoire. À ce crime non élucidé, vient se superposer l'énigme du Docteur Petiot, un bourreau qui a tué, démembré et incinéré beaucoup d'innocents, durant le Paris occupé. Cette la figure constitue un indice qui évoque toute la menace qui pesait sur le père du narrateur.

« Un jour...je m'appelais Marcel Petiot. [...] J'étais un garçon sans avenir. Qu'avais-je fait de ma jeunesse ? Les jours se succédaient aux jours et je les entassais dans le plus grand désordre. De quoi remplir une cinquantaine de valises. Elles dégageaient une odeur aigre-douce qui me donnait la nausée. Je les laisserai ici. Elles moisiront sur place. [...] une fumée monte de la cave. Quelques débris humains y brûlent sans doute. Qui suis-je ? Petiot ? Landru ? » (L.R.D.N., p.146)

Les horreurs qui nourrissent la trame de la fiction de *La ronde de nuit*, s'accroissent au fur et à mesure, jusqu'à engendrer un univers abominable, véritable lieu de la mort, dans lequel le narrateur, sans papier, se retrouve tiraillé entre deux groupes opposants : des résistants et de redoutables collaborateurs. Cette représentation infernale évoque une fracture sociale d'une population, en train de perdre son unité dans un double jeu, oscillant entre collaboration et résistance.

Si le renvoi incessant à ce temps qui inspire la peur et l'angoisse, accable les personnages et les mutile, ceux-ci ne peuvent résister à la tentation de revivre ce passé. En effet, le choix de l'auteur à dire et à analyser l'expérience extrême l'éloigne fort de la fiction et le rapproche du registre éthique lequel « *inclut les valeurs de moralité*,

de décence, de solidarité, de dignité, de respect, etc. »¹⁰⁷ à l'égard de la mémoire familiale et collective. En ce sens, que l'écriture de la mémoire chez Modiano, constitue un acte volontaire, ainsi qu'en témoignent les propos du romancier, en personne « *certaines choses qui me sont arrivées, dont je me souviens et que je peux évoquer avec plus ou moins de précision et de détails, selon l'usage que j'entends faire.* »¹⁰⁸ Ainsi, l'investissement personnel de l'enquêteur-narrateur de *Rue des boutiques obscures*, tout comme celui de *Dora Bruder* dans leurs enquêtes, pour renouer le fil brisé de leur existence, témoigne de la volonté de l'auteur d'assumer « *un deuil [...] d'un patrimoine noir, d'une image en creux, d'une absence* »¹⁰⁹ et d'assurer la continuité de l'événement dans le temps. La collecte de toutes sortes de preuves, font de la trilogie de la guerre, ce que le narrateur *Des boulevards de ceinture* désigne par « mon autre vie », celle qui a décidé de son existence. En effet, photos, magazines, archives, lettres, documents permettent de ressusciter le spectre d'un passé brumeux et embarrassant pour les narrateurs modianesques. La structure imaginaire « *saturée de circonlocutions, de corrections et de digressions.* »¹¹⁰ atteste sans aucun doute, de l'insuffisance de l'information recueillie, et de l'ignorance de l'enquêteur, mais aussi de l'incapacité du narrateur à reconstituer la part perdue de son histoire. En effet, l'obsession de ce passé trouble poursuit l'auteur à vie : « *pourtant j'essayais de lutter contre l'apesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout que monde pour devenir amnésique* » (L.D.F., p.177). La « quasi- totalité¹¹¹ » des romans de Modiano traite, qu'elles qu'en soient la façon et l'intensité, la question de la figure paternelle qui reste tout le temps lié aux années noires de l'Occupation. Dans *Livret de famille*, il suppose que dans une autre vie, analogue à celle de l'instant où il narre, il avait eu la même existence, c'est alors que le doute s'empare de lui, et il décide se lancer dans la quête de cette histoire :

¹⁰⁷ Dominique VIART et Laurence DEMANZE (dir.) *Fin de la littérature Historicité de la littérature contemporaine Tome 2*, 2012, Paris, Éditions Armand COLIN, 2012, p. 44.

¹⁰⁸ Ora AVNI, *D'un passé à l'autre, aux portes de l'histoire*, Op.cit., p.27.

¹⁰⁹ Ibid., p. 248.

¹¹⁰ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, 2005, Paris, Éditions BORDAS, 2008, p. 161.

¹¹¹ Thierry LAURENT, *L'oeuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Op.cit., p.83.

« Comment retrouver les traces de cette vie antérieure ? Il aurait fallu consulter les vieilles fiches de l'hôtel Gounoud. Mais quel était mon nom, à cette époque ? Et d'où venions-nous tous les trois ? » (L.D.F., p.213)

En fait, de cette vie antérieure émane des détails tragiques « *la souffrance du monde* »¹¹² que la mémoire a volontairement occultés, ainsi que le montre les propos du narrateur : « *il n'y avait plus qu'à se laisser submerger par cette léthargie* » (L.D.F., p.145). Cependant, l'intérêt de l'auteur, pour paraphraser Primo Levi, à « *ceux qui ont vraiment visité les abîmes de l'enfer* »¹¹³ et ceux qui portent au fond d'eux les stigmates d'un calvaire, l'inspirent pour une réécriture qui se veut très proche du réel, et dans laquelle il se retrouve « *l'intermédiaire entre l'histoire et le présent, entre la réalité et sa représentation romanesque, entre l'indicible et l'horreur de sa traduction écrite.* »¹¹⁴. Ainsi, grâce à sa confrontation personnelle avec les faits narrés, il réussit à se glisser dans la fiction au moyen d'une perspective psychologique. Cette omniscience réclame une possible part de vérité rattachée à l'Histoire « *telle qu'elle est observée, racontée et avouée par les témoignages* »¹¹⁵. Par ailleurs, cette ambition autoréférentielle a pour but de raccommode un traumatisme psychique, comme le montre le passage suivant ; « *malgré les notes que je rassemblais, je ne parvenais pas à combler les lacunes de cette vie* » (L.D.F., p.178).

Son désarroi ouvre la voie à des fragments d'histoires encore plus troublantes que la sienne, lesquels parviennent à se glisser dans la narration pour se reconstruire. La violence qui s'essouffle dans *La place de l'étoile* accroît la xénophobie. Par ailleurs, *Les boulevards de ceinture*, creuse la douleur d'une identité imparfaite et son malheur subséquent.

Ce genre quant à lui, assemble d'autres dimension du récit : espionnage, guerre, aventure, crime, d'angoisse, peur, parnoä etc.

¹¹² Ibid., p. 145.

¹¹³ Alessandro MARGNANI, « l'Histoire au-delà de la crise du mythos et du logos », in Stefano MAGNI, (dir.) *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en- Provence, Éditions Presses Universitaire de Provence, 2015, p. 183.

¹¹⁴ Alessandro MARGNANI, « l'Histoire au-delà de la crise du mythos et du logos », in Stefano MAGNI, (dir.) *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en- Provence, Éditions Presses Universitaire de Provence, 2015, p. 186.

¹¹⁵ Ibid., p. 176.

4. Roman historique à énigme

Ce genre n'a pour vocation ni d'enseigner l'histoire, ni de mieux faire comprendre le présent. Il propose au lecteur une forme originale d'observation sociale qui mêle énigmes et voyage dans le temps, tente de reproduire la réalité et de la légitimer. Ses personnages sont des victimes, à l'image du père de Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, ou de Serge Alexandre dans *Les boulevards de ceinture*. En fait, l'investigation dans la trilogie se fait à travers la figure du père. Dans le premier et deuxième roman, il n'apparaît qu'au second plan, mais dans le troisième, en revanche, il est clairement mis en scène. En somme, dans les trois premiers romans, le père est présenté comme un déraciné, un apatride, sans aucune attache familiale, et surtout comme « victime car il y eu antérieurement une sur-accumulation de mystères, [sur sa personne] d'actes peu avouables, d'infractions à l'ordre du micro-univers. »¹¹⁶ La situation d'exil et l'exclusion sociale de la figure paternelle, dans les romans modianesques, génèrent ce que Derrida désigne par « un trouble de l'identité » dont les conséquences sont difficiles à cerner, ainsi que le résume le passage suivant : « "Ce trouble de l'identité" est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule, ou libère. »¹¹⁷

Les romans de Modiano sont traversés par une enquête renouvelée, recomposée par le collage, les allusions, les correspondances, les emprunts et les désillusions. Cette enquête se trouve liée à une mémoire escamotée. Les parents, les personnages constituent le produit de circonstances historiques. De plus, lui-même se considère comme issu du fumier de l'Occupation, car il ignore le secret de la rencontre de ses parents, ne connaît rien sur ses origines, et de surcroît ignore ce qu'a été la vie des siens sous le Paris occupé. Le poids de cet héritage imposé, Modiano le traîne avec lui, tout au long de sa vie, et le retranscrit dans ses romans ainsi qu'il le déclare : « *La menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années, contraignant à être sans cesse sur le qui-vive s'était dissipée dans l'air de Paris. J'avais pris le large avant que le ponton ne s'écroule. Il était temps.* » (U.P., p.122) Chez Modiano l'énigme des siens est toujours rapportée à son adolescence, c'est-

¹¹⁶ Yves REUTER, *Le roman policier*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2017, p.56.

¹¹⁷ Jacques DERRIDA, *Op.cit.*, p.37.

à-dire à ses vingt ans. À ce propos, les conclusions des travaux de Paul Gellings, se terminent ainsi :

« Résumons : le frère disparu, la mère insaisissable, et, au centre de tout, le père absent ou agressif ne s'agit-il pas en dernier lieu de l'auteur même ? Ce qui pourtant au-delà de toute autobiographie, c'est toujours sa présence essentiellement composée de mots, sur le papier, cette voix qui chante encore les paradoxes d'une évanescence pesante. » ¹¹⁸

Pour reprendre ce qui constitue véritablement, une énigme pour le romancier, c'est la figure du paternel, qui se trouve comme châtié par la société. Dans le premier roman, le fils, lui donne une figure de clown, un prétexte qui lui permet de mettre en scène le discours antisémite, ainsi que celui la propagande juive, mais surtout de narrer la façon dont ce père- clown, a abandonné son fils, dans le chapitre de l'inscription dans un lycée, et de surcroît, mal fréquenté. Dans *La ronde nuit*, le père est solitaire, complexe et ambiguë. De plus, il fréquente une bande de malfrats qui peuvent à tout moment, porter atteinte à sa vie. Cette représentation d'un lâche ou « *d'un loser lui donne une coloration pessimiste.* »¹¹⁹ Dans le troisième roman, le père est représenté comme un trafiquant, un homme solitaire, et malheureux qui récupère son fils, jeune bachelier, pour l'entraîner avec lui, dans des petits trafics, puis tente de se débarrasser de lui, en le poussant sous la rame du métro.

Les récits de la première trilogie, de Patrick Modiano, restent avant tout, purement fictifs car ils s'attachent à combler les silences et à donner consistance au passé des siens, à l'image du narrateur des *Boulevards de ceinture* qui déclare ne rien savoir sur son père, et qu'il allait tout inventer : « *je ne sais rien de lui. Mais j'invente* » (B.D.C., p.77)

Par ailleurs, nous pensons que ce genre s'apparente au roman policier, par le fait qu'il expose des faits réels au lecteur et s'appuie davantage sur la peur et l'angoisse, qui empiètent sur la fiction. L'enquêteur ou le narrateur revient sur les lieux de son passé pour exhumer des vies et des secrets enfouis. C'est cet état psychique qui est responsable du déséquilibre des personnages. L'enjeu n'est pas de résoudre un mystère, mais seulement de le réinterpréter ou de le faire durer dans le temps. Cela dit, pour parvenir à expliquer

¹¹⁸ Paul GELLINGS, Op. cit., p.201.

¹¹⁹ Yves REUTER, *Le roman policier*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2017, p.76.

des faits purement historiques, les romanciers de ce genre conçoivent une énigme à l'intérieur de leur roman et tentent par divers procédés de l'élucider. Dans *Dora BRUDER*, le roman s'ouvre par un avis de recherche déniché dans un vieux quotidien :

« Paris

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » (P.M.R.Q., p.645)

Toutefois, le choix et les stratégies de représentation sont différentes d'un roman à un autre. Dans *Rue des boutiques obscures*, la fiction commence « *Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café.* » (P.M.R.Q., p.337) pour expliquer par la suite que c'est un détective privé amnésique à la recherche de son passé, ainsi que le montre ce passage : « *Je suis sur une piste. [...] oui une piste de mon passé* » (P.M.R.Q., p.338). Cependant si, Guy Roland, puise dans les archives, et la mémoire des vivants pour se reconstruire, Raphael, dans *La place de l'étoile*, se souvient d'une autre vie, qui creuse dans la mémoire orale, du peuple juifs. Vers la fin, l'un comme l'autre, ne sont pas satisfaits de ce qu'ils découvrent et préfèrent rabattre les cartes et explorer d'autres pistes. Dans *La ronde de nuit*, le narrateur court d'une rive à l'autre, à la recherche de traces du passé, et finit dans une véritable chasse à l'homme. Dans les *Boulevards de ceinture*, le narrateur, orphelin se met dans une situation périlleuse pour retrouver la trace d'un père fantôme. Le manque éprouvé par l'absence des siens, rend les personnages modianesques fragiles et sa quête impossible.

Selon Veyne l'histoire est « *un récit d'évènements vrais* »¹²⁰ qui s'intéresse à des formes particulières, comme : « *la description de ce qui est spécifique, c'est-à-dire compréhensible, dans les évènements humains* »¹²¹ ainsi et de par sa nature, l'histoire dans les romans modianesques est souvent énigmatique. Le romancier reprend souvent les formes extrêmes d'une crise de l'être, « *je me faisais l'effet d'un inspecteur de police qui visitait l'atelier d'un homme recherché depuis longtemps, et je me disais que c'était bien inutile puisqu'il n'y avait aucune preuve que cet homme ait habité ici, pas même une*

¹²⁰ Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Essai d'épistémologie, Seuil, Paris, 1978, p. 16.

¹²¹ IBID, p 75.

empreinte digitale » (P.M.R.Q., p.633) elle s'intéresse à la vie des hommes et aux évènements qui ont les ont fait

« Il ne savait plus quel homme il était. Il m'a dit qu'au bout d'un certain nombre d'années nous acceptons une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous même par insouciance ou lâcheté : un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnu et son ombre finit par se confondre avec nous » (P.M.R.Q., p.642)

Barthes pense que le réel n'est qu'un signifié « *informulé, abrité derrière la toute –puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l'on pourrait appeler l'effet de réel* »¹²². Autrement dit, la reconstruction imaginative d'événements singuliers chez Modiano, n'est en fait que la mise en intelligibilité de données éparées, dans un univers social et politique totalement inventé, ainsi que le prouve les aveux du narrateur, de *Dora Bruder* :

« Je pensais, en écrivant ce roman, à certaines femmes que j'avais connues dans les années soixante : Anne B., Bella D.- du même âge que Dora, l'une d'elles née à un mois d'intervalle-et qui avaient été, pendant l'Occupation, dans la même situation qu'elle, et auraient pu partager le même sort, et qui lui ressemblaient, sans doute. Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité. » (P.M.R.Q., p.674)

Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà, prétendre que chez Modiano, le roman historique à énigmes est beaucoup plus une tentative de reconstitution d'un lieu hostile et de personnages particuliers, qui constituent une caractéristique essentielle à ses romans, comme le précise les propos détaillés, du narrateur de *Dora Bruder* : « *cette ville de décembre 1941, son couvre-feu, ses soldats, sa police, tout lui était hostile et voulait sa perte. A seize ans elle avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi.* »(P.M.R.Q., p.690). Autrement dit, il ne s'agit pas d'une simple représentation historique, le narrateur se saisit des indices et des traces d'un crime, d'un malheur ou d'une disparition restés figés et suspendus dans le corps du récit, et de surcroît l'issue est forcément fatale.

¹²² BARTHES Roland, *Le discours de l'histoire*, in Informations sur les sciences sociales, VI, 4, 1967, pp. 65-75.

L'intérêt de ce travail est de refaire l'enquête pour faire revivre les humbles du passé et renouveler notre vision du passé. En effet, la littérature modianesque revient sur les grandes zones d'ombres de l'histoire avec des techniques d'investigation purement romanesques qui se nourrissent de faits que la mémoire a occultés

« Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient » (P.M.R.Q., p.649)

En fait, « *L'ambition de ce[t] auteur est de montrer un passé différent de l'image que nous en a léguée l'école ou que nous montrent le cinéma et une partie de la littérature.* »¹²³ L'affaire Dreyfus, par exemple, considérée comme une grande énigme historique, est intégrée dans la majorité des romans modianesques, et plus particulièrement *La place de l'étoile*, avec un dispositif formel original, qui remet sur le tapis l'intrigue dramatique propre à l'Affaire, et exige une forme particulière de vérité. En effet, le roman globalement centré sur la figure d'un individu fictif, et sur ses errements politiques et idéologiques, assemble les différents comptes rendus de l'Affaire grâce aux commentaires du personnage qui s'identifie à la propre personne de Dreyfus. Cette forme de vérité prend la forme du vraisemblable, une histoire qui parle de la grande Histoire au moyen d'un authentique discours historique. Lequel invite le lecteur à penser autrement, l'événement narré :

« 14 décembre 1941. [...] ce dernier mois de l'année fut la période la plus noire, la plus étouffante que Paris ait connue depuis le début de l'Occupation. Les allemands décrétèrent, du 8 au 14 décembre, le couvre-feu à partir de six heures du soir en représailles à deux attentats. Puis il y a eu la rafle de sept cents juifs français le 12 décembre ; le 15 décembre, l'amende d'un milliard de francs imposée aux juifs. Et le matin du même jour, les soixante –dix otages fusillés au mont Valérien. Le 10 décembre, une ordonnance du préfet de police invitait les juifs français et étrangers de la Seine à se soumettre à un « contrôle périodique » » (P.M.R.Q., p.675)

¹²³ Roman historique p. 56

Cette vérité reconnaissable puise dans les archives authentiques de la mémoire. De ce fait, elle aboutit à un rapport essentiel sur la question de la représentation d'un fait historique et réitère la question de la mémoire vive de l'évènement, d'où l'utilisation du récit rétrospectif, ainsi que le montre ce passage :

« Depuis le 7 juin les juifs étaient astreints au port de l'étoile jaune. [...] j'ai retrouvé la circulaire du 6 juin 1942 précisant le sort de ceux qui étaient pris en infraction à la huitième ordonnance relative au port de l'insigne » (P.M.R.Q., p.706)

Toutefois, la reconstitution de la mémoire du passé permet à Modiano, d'explorer les interstices du discours de l'Histoire sur le passé, et offre de ce fait, une possibilité de reconstruire des hypothèses sur des périodes sensibles.

En effet, c'est dans l'ombre d'un lieu que se joue le destin des trois personnages de la trilogie de guerre. Ils endossent tour à tour, différents rôles, indispensables à déterminer l'importance de chaque personnage, en fonction de sa configuration et de sa consistance dans la fiction. En effet, nous constatons que dans les trois romans du triptyque, les protagonistes sont soit des victimes, soit des agresseurs, soit des enquêteurs, ou des gangsters, etc.

Le personnage caméléon de *La place de l'étoile*, tout comme l'agent double de *La ronde de nuit*, sans oublier l'adulte –enfant des *Boulevards de ceinture* parcourent les rues de Paris à la recherche de la moindre trace de leur passé. Ces avatars décrivent une crise sociale. Ils peignent un milieu social en reconfigurant par leurs déambulations un Paris Occupé. La focalisation sur leurs comportements rend plus facile la lecture des romans.

Raphael Schlemilovitch est considéré comme une tare sociale. Ce souvenir réveille en lui des vieux vices refoulés, comme le crime, la luxure, le vol, le viol, le trafic, proxénétisme, etc. il apparaît soit comme un jeune écrivain rédigeant ses mémoires ; soit comme un journaliste corrompu travaillant pour la bande de *Je suis partout*. Et enfin, soit comme un quêteur qui s'adonne à la résolution de l'énigme de ses origines ; sans oublier sa principale fonction de gangster à côté de ses amis, des gens malhonnêtes qui ont peuplé le Paris nocturne, sous l'Occupation.

De plus, Raphael se retrouve soupçonné de meurtre dans l'affaire du suicide de son amie Tania. Meurtre qu'il avouera vers la fin du roman, avec l'homicide volontaire de son copain Des essart, à qui il a coupé les freins de la voiture. Tout compte fait, Raphael apparaît de plus en plus comme un personnage hors la loi. Il incarne à la fois la victime et le bourreau.

Dans *La ronde de nuit*, Swing troubadour est un faux policier qui travaille pour la gestapo française. Une organisation composée de repris de justice, de trafiquants, et de policiers ripoux qui sèment la terreur dans la nuit du Paris Occupé. Parallèlement, il joue le rôle de la victime dans un groupe de résistants, où il n'est pas tellement actif.

Les membres de la gestapo française, sont des personnages nuisibles à la société. Une société fantomatique. En effet, ils se livrent à leurs basses besognes, ainsi qu'à toutes sortes de trafics illicites, en toute liberté. Ainsi la fiction rapporte les débordements criminels, auxquels se retrouve confrontée la population civile. C'est grâce aux fonctions des personnages que les histoires se développent socialement et professionnellement.

Le choix d'un personnage victime ou lâche, comme la figure du père, revoit à la situation sociale de celui-ci : un apatride, un juif impliqué dans des affaires douteuses. Face à cette représentation Modiano oppose le bourreau, ou l'agresseur, qui tue, torture, vol, harcèle. Celui-ci n'est jamais seul, chez Modiano, il agit en groupe car ils veulent à tout prix, diriger le monde. À ces deux configurations, Modiano rajoute celle du fils-adulte, un quêteur ou un allié au père (la victime) qui éprouve de l'affection pour son paternel. Un tel choix permet à Modiano de réécrire l'histoire, la vraie la seule qui vaille à ses yeux. Cette perspective reconstruit le chapitre manquant, à la grande histoire au cœur des romans, souvent marqué par la quête du sens, les commentaires pluriels, les hésitations, et les incessantes répétitions des narrateurs, jusqu'à ce qu'ils parviennent à écrire une autre histoire.

Conclusion du chapitre

Une lecture croisée de certains romans de Modiano, nous a permis de conclure, au cours de ce chapitre, que c'est l'investigation qui pousse aux rêveries et aux réminiscences. En effet, la narration chez Modiano est la somme de collecte d'indices. Nous avons noté aussi, que la quête du passé et celles de ses origines ne s'effectuent que par et grâce à la figure du père. Cependant aucun des narrateurs ne parvient à reconquérir son histoire hors de l'écriture. Nous avons aussi, constaté que les romans modianesques narrent deux types de quêtes : une quête identitaire, et la reconstitution de l'Histoire de l'Occupation. En somme, pour narrer l'histoire du père, Modiano convoque toutes les histoires qui ont marqué l'histoire des siens.

Conclusion de la troisième partie

L'examen du genre dans les récits de la trilogie de guerre nous a permis de déterminer la spécificité d'une écriture qui poursuit les traces douteuses d'une existence réelle. L'écriture de l'Histoire dans les romans représente une histoire psychoaffective, qui s'emploie à reconfigurer toute la sensibilité que nous éprouvons à l'égard de situations traumatisantes. Un moyen sans aucun doute, de consolation qui permet à l'auteur d'évaluer la perception des narrateurs vis-à-vis de l'événement traumatique. La reconfiguration de leurs émotions corporelles définit un temps de terreur qui rend visible un vécu intolérable et diffuse toute « *la gêne, la honte, ou la timidité éprouvées [...] Dans des situations données, reproduisant [...] jusque dans leur chaire les inégalités de l'ordre social* »¹²⁴ ce qui explique leur désespoir, leur perte, leur fuite, leur peur et leur angoisse.

Par ailleurs, le recours au sensoriel dans la reconfiguration de l'Histoire définit l'enfer d'une âme damnée, tourmentée et torturée par l'autre. Cette torture morale constitue le mode d'existence qui détermine les caractéristiques de l'écriture modianesque. Les questions posées par les narrateurs, sur leurs existences, suscitent la pitié et la compassion, ce qui permet d'entretenir la souffrance et de maintenir l'expérience vive d'un déséquilibre social.

Le partage du commun, par le biais de l'enquête, valorise la souffrance et permet au lecteur d'encadrer l'intimité d'une expérience terrifiante vécue.

¹²⁴ Quentin DELUERMOZ, et al. « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, < [http:// r h 19. Revues. org /4573](http://r h 19. Revues. org /4573), DOI : 10. 4000/ r h 19. 4573.>

CONCLUSION GENERALE

Au cours de notre recherche, sur la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, nous avons essayé d'expliquer comment l'analyse d'un vécu, nous projette in *media res* dans une histoire qui engage une connaissance historique prenant racine dans des événements sociohistoriques, politiques, culturels mais surtout familiaux. La description de certains faits analogues à des épreuves psychologiques à vivre et à endurer par des personnages « avatars » tente, d'une part, de combler les failles d'une existence personnelle et, d'autre part, de donner forme à un récit de vie en perpétuelle formation. En effet, tout en prétendant recoller les morceaux d'une vie brisée, les trois-narrateurs arpente leur passé, organisant tout autour d'eux, un itinéraire qui élabore un lieu de perdition et développe le motif de leur narration. Leurs réminiscences décrivent une transmission problématique, laquelle ne s'exprime que par l'inconscient, l'irreprésentable, et le silence, rattachés directement au trauma d'un vécu. C'est ainsi que toute l'existence des personnages se trouve définie par une instabilité psychologique, des interrogations existentielles, le déni, l'exclusion sociale, ainsi que l'errance.

Nous nous sommes intéressés dans notre étude, à analyser comment l'héritier de la deuxième génération, de la Shoah, compose avec la honte du passé des siens, et surtout comment il entend affronter sa propre généalogie. En outre, nous nous sommes surtout attachés, à montrer, comment le romancier brave toutes les formes de l'(auto)biographie pour manipuler un secret familial. Nous avons aussi, essayé d'examiner, comment la littérature modianesque échappe aux contraintes, et aux dogmatismes des avant-gardes pour poser les jalons d'une écriture nouvelle, nourrie par le doute et l'incertitude. Nous avons prouvé comment l'auteur renoue avec une existence qu'il n'a pas vécue, pour donner sens à une douleur intime, celle en l'occurrence, d'une enfance écourtée.

Ses questions nous ont permis de comprendre comment la fiction modianesque entend se rapprocher de l'Histoire, tout en intégrant, à l'intérieur de la trame narrative, des éléments disparates de la mémoire. En effet, entre quêtes imaginaires et dérélitions, les enquêtes des trois protagonistes, de la trilogie de guerre, nous ont permis de déceler ce qu'a été l'existence, sous l'Occupation nazie. Ce dispositif littéraire qui unit roman à énigme, et roman à suspense rénove l'écriture de l'Histoire, et met fin aux grands récits.

Une lecture sociocritique de notre corpus, nous a permis de déterminer les pratiques et les représentations sociales, de la société française durant la période de l'Occupation, et de reconstituer l'héritage historique et ses attributs, autour duquel se fera

la reconstruction de l'histoire chez Modiano. Cette reconstitution ambitionne de composer le caractère fragmentaire de certains événements historiques, afin de pouvoir les insérer dans une vision universelle qui les englobe.

En réalité, nous avons décelé que la reconstitution de l'Histoire, chez Modiano, repose sur la transposition d'une part d'ombre occultée à la grande histoire. En effet, il nous a été possible de constater, comment l'évocation de certains faits et gestes, des personnes qui ont marqué l'histoire du père, ainsi que celle de l'auteur, et plus précisément, au cours des vingt premières années de sa vie, se transforme en indices matériels dans la trame des récits. C'est que la quête est avant tout, une quête intérieure, d'un être déchiré dont la reconstitution de soi se fait au gré de l'histoire des siens.

Dans la première partie, de ce travail, nous avons accordé une importance particulière, à une conscience sociale et autonome qui accueille tout ce qui ne peut être figuré, et ce, à travers le souvenir d'un tréma collectif. Nous avons vu, dans le premier chapitre, de cette partie, comment l'auteur, conscient du passé brumeux de ses parents, assume cette part d'héritage familial et historique, en se réfugiant dans un monde parallèle, conforme à ses vœux, pour parvenir à relater des traumatismes psychologiques, qui ne sont qu'un arrangement partial des siens dont il se détache, et se délivre progressivement, d'un roman à un autre. Par ailleurs, nous avons aussi, considéré comment le retour sur soi, sur son identité, ainsi que ses antécédents culturels, permet à l'auteur de reconfigurer une filiation sociale et historique. En effet, les narrateurs, de la trilogie de l'occupation, représentent non seulement, des acteurs d'une société, mais se font aussi, les lambeaux de l'histoire des siens.

C'est ainsi que, les dernières volontés de Raphael Schlemilovitch, depuis Vienne où il se trouvait interné à la fin de l'histoire, traduisent la difficulté à combler un vide, comme le montre la citation suivante : « *Je n'accepte pour médecin traitant que le » docteur Bardamu. Bardamu Louis-Ferdinand ...Juif comme moi...Bardamu. Louis-Ferdinand... »* (L.P.D.E., p. 210)

La présence d'une perpétuelle souffrance qui résonne à l'intérieur du récit, de *La place de l'étoile*, nous a amené à conclure qu'elle représente le déficit identitaire, le souffre-douleur des narrateurs, en un mot, une mémoire trouée. Dans la même perspective, nous avons constaté que *La ronde de nuit*, expose un scénario inépuisable, d'un homme seul, humilié et méprisé, qui défie la mort et la mémoire et prend sur soi, ses

origines et sa filiation. Par ailleurs, dans *Les boulevards de ceinture*, nous avons remarqué que l'épreuve de la perte du père ne constitue pas véritablement une révélation. Cette personne se transforme en l'objet d'une quête, qui nous mène au cœur du Paris occupé.

Dans le même chapitre, nous avons noté que Modiano enquête et contre-enquête sur des faits et des événements accomplis, dans un présent continu, en recourant à une forme de rêverie proustienne. Nous avons montré, comment le romancier entend proustiser inconsciemment, l'expérience des siens pour retrouver un passé occulté. L'enchevêtrement du récit intime dans le récit de filiation, nous a permis de comprendre, comment l'auteur se réapproprie des formes existentielles, antérieures à sa vie, pour se sculpter un avatar de sa personne. Nous avons également, noté comment chaque instant historique évoqué par la fiction modianesque, s'enracine dans un présent à la fois, éprouvant et éprouvé. En outre, nous avons relevé comment le romancier des temps modernes, pervertit la madeleine de Proust en des sujets d'histoire, comme l'affaire Dreyfus, la gestapo française, l'affaire du docteur Petiot, la décolonisation, etc. Bref, en tout ce qui donne voix à un malaise social et en fait ressurgir les vieux démons du passé.

Dans le deuxième chapitre, de cette partie, nous avons vu comment la reconfiguration spatiale est représentée, telle qu'elle est perçue dans la réalité. Car l'espace permet aux protagonistes de s'identifier, de se définir, mais surtout de s'imprégner des faits narrés. Ainsi, nous avons observé que l'enquête sur la judéité du père puis, sur sa probable collaboration avec les membres de la Gestapo française, et enfin, la filature de ses traces, relatent la vie d'un homme et d'une société. En fait, nous avons relevé que la reconfiguration des lieux se nouent énigmatiquement, à proximité de la mort. Les rafles, l'atmosphère du Paris plongé dans le noir, le No man's land, les perquisitions, au bon milieu de la nuit, le bâtiment de la bande, de la rue Lauriston, répondent à la structure de la scène du crime, du roman policier. Tandis que tout autour les protagonistes, parcourant plusieurs espaces, s'occupent à établir le lien entre les différents lieux. Nous avons aussi, constaté que les récits de la trilogie sont organisés en fonctions des personnages et de leurs états d'âme.

À vrai dire, Modiano assume le côté négatif de son histoire et se libère de toute haine intériorisée quelle, qu'elle soit, ainsi qu'il l'avoue, dans la citation suivante : « *Je ressemble à mon cousin, le peintre juif Modigliani. On l'appelait « le Christ Toscan ».* (L.P.D.DE., p. 157). Ses digressions relevées, ~~paraissent~~ aussi spontanées que naturelles,

permettent à l'auteur, d'inventer des pans d'un passé occulté, et d'imaginer une manière d'être. En effet, le narrateur modianesque semble affranchi de tous les usages mimétiques. Car motivé par des raisons, sans aucun doute, affectives, Modiano caractérise une mémoire héritée, la découvre, la comprend et l'apprend en même temps, que son lecteur. L'auteur relate avec un certain conformisme, un malaise social et les retombées de la guerre, par diverses structures psychiques, comme la folie, l'errance, la perte de sens, le doute, l'obsession, l'exclusion, la peur, l'angoisse, ou encore l'ironie, inscrivant ainsi, dans la trame du récit la répétition et la discontinuité de l'événement.

Nous sommes parvenus, au terme de la première partie, à conclure que dans le cadre d'une enquête sociale et historique, le romancier tente de recomposer ses ressources personnelles, ainsi que celle d'un mythe biographique, en l'occurrence, celui d'un père juif, persécuté, durant la seconde guerre mondiale, et ce, pour expliquer son rattachement à l'héritage historique et culturel qui le précède. Nous avons constaté également, que l'héritier des temps modernes tente de reconstituer l'histoire dont il est issu, pour se reconstruire. En effet, nous avons observé comment le rapport conflictuel des trois narrateurs de la trilogie de guerre, avec leur société, à cause de leur identité et de leurs origines, inscrit l'énigme de l'existence des siens durant la période de l'Occupation. Nous avons examiné avec attention, la question de filiation et celle de l'enfant martyrisé, évoquées dans la trame des récits, pour expliquer le mal d'être, et la raison de la rupture des narrateurs avec leur société. En outre, nous avons relevé que les romans bravent toutes les formes de l'autobiographie, pour s'organiser autour de puzzles dont les narrateurs tentent vainement à rassembler les éléments. Et c'est dans ce sens, que nous avons estimé que l'auteur d'une mémoire imaginaire et historique —qui se situe à la fois, dans le sillage du roman familial contemporain, et du roman historique— tente d'affronter une mémoire escamotée pour la retrouver et s'en défaire. En effet, derrière la figure du juif, du collaborateur, et de l'enfant abandonné, le romancier s'engendre lui-même, et relance sa propre généalogie, la seule qui vaille pour lui.

Au cours de la deuxième partie, de notre travail, nous avons montré comment la littérature modianesque entend recontextualiser la surabondance d'événements historiques, comme la collaboration, la judéité, la Shoah, la décolonisation, le fascisme,

bref, tout ce qui souille la mémoire, et obscurcit le sens de l'Histoire. Nous avons observé que grâce au collage de Brides épars, comme mode d'écriture, l'auteur parvient à renarrativiser la discontinuité de l'Histoire, et non pas à combler ses failles. D'ailleurs c'est dans cette perspective que Modiano parvient à déconstruire toute idée de linéarité ou de continuité de l'Histoire.

Par ailleurs, nous avons observé que Modiano introduit l'ironie dans ses récits pour tenir en lisière des affects très forts. L'humour noir est extrêmement expressif dans l'écriture de l'Histoire. Il explique l'attitude de tout être face à son destin. Le grotesque et l'outrage donnent une explication symbolique, laquelle aussi invraisemblable qu'irrationnelle, constitue un indice sur un réel en constante continuité. Le drame et le comique qui y sont convoqués sont des passeurs de mémoire.

Nous sommes parvenus à conclure, au cours de cette partie, que l'écriture du premier triptyque, de Patrick Modiano, donnerait à voir deux lignes de vérité : le mal et le deuil. En effet, la tentation du mal et la perversion des personnages, tout au long de la narration, de la trilogie de l'Occupation, font ressurgir les haines les plus anciennes et les plus vivaces qui soient. Ainsi, nous avons relevé que la judéité de Raphael Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, renvoie à la damnation et à la mort, et que l'image de la collaboration dans *La ronde de nuit*, se trouve muré dans un silence inquiétant qui tourmente Swing Troubadour. Cependant la trace insaisissable du père, dans *Les boulevards de ceinture*, déstabilise la linéarité de l'histoire, en y inscrivant l'idée de la perte et l'absence. En fait, nous avons observé que dans les trois cas, les personnages découvrent que l'inquiétude ressentie fait partie d'eux-mêmes, elle traduit des angoisses refoulées. D'ailleurs, c'est dans cet état psychologique, qu'ils parviennent à narrer le poids d'un héritage social et historique. Car le défi pour eux, est de reconfigurer l'impossible représentation de la douleur. L'ethos construit permet en outre, de comprendre les malaises et les déceptions des jeunes narrateurs-écrivains. En effet, nous avons noté comment ils s'emploient en toute simplicité, à peindre les tourments de l'âme humaine, en empruntant l'élégance et le raffinement de la plume, à Proust, ainsi que la profondeur des propos, à Céline. Car l'enjeu pour la littérature modianesque, est de saisir une identité fuyante, au détour de figures familiales, et d'une mémoire enfouie, afin de formuler une image réfractaire de soi. C'est que l'auteur se découvre être l'héritier d'une longue histoire à la fois, violente et complexe.

Nous avons également, observé dans le troisième chapitre, de cette même partie, comment l'angoisse et la peur qui minent l'intérieure de la fiction modianesque, déploient des voix de témoins directs dont l'existence est aussi floue, et ambiguë que celle des narrateurs, et ce, pour appréhender, dans le vif de l'expérience, une existence originelle. À vrai dire, les récits s'emploient à restituer les fantômes du passé pour parcourir le Paris occupé mais aussi, les lieux et les époques comme on y déploie les strates d'une mémoire personnelle, ou d'une douleur intime. Ceux-ci s'appliquent à retracer dans la doublure de chaque récit, une coloration mélancolique qui leur permet de restituer un manque, en l'occurrence, celui de leur propre histoire, et à renouer ainsi, le fil rompu de la transmission.

Ainsi, nous avons abouti au fait que la réécriture de l'histoire, dans les récits modianesques, restitue la parole de l'absent et s'écrit à partir du manque et de l'absence. En outre, le recours à l'empathie fonctionne comme une force régulatrice des traumatismes subis. En effet, face au chaos, les trois jeunes- narrateurs préfèrent méditer sur leurs fatalités, ou à proprement parler, sur le vide qui les constitue. Au final, nous avons considéré que la méditation des narrateurs résiste inutilement à cette façon d'être, car leurs pensées pessimistes les conduisent vers une douleur lancinante, laquelle s'attache à monter les porosités et les zones d'ombre de leurs histoires.

Par ce constat, nous avons déduit, que la fiction n'est pas un lieu neutre. Les récits de filiation permettent une lecture subjective de l'Histoire, d'une mémoire pleine de silences et d'incohérences. En effet, ceux-ci se transforment en un possible chemin « *qui évolue entre l'utopie du vrai et relativité des vérités. Il y évolue comme dans un territoire idéal, qui ouvre devant la fiction* », au-delà du temps alloué à la narration, « *l'innombrable foisonnement des possibles* »¹

Cette vision nous invite à penser le tragique de l'événement de la Seconde Guerre mondiale, et non l'événement en lui-même. En effet, l'imaginaire social va en prise directe de ce que les siens ont enduré, durant la période de l'occupation nazie. D'ailleurs, l'effondrement psychique de ces personnages atteste de l'existence d'une crise sociale insurmontable.

¹ Lucien GUISSARD, *Roman et Histoire*, Bruxelles. Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. 1990. <arllf.be/e/bibliothèque/communications/guissard_13011990.PDF> Consulté le 10/11/2019.

En outre, nous avons observé, comment le recours à une entité protestataire permet à l'écrivain d'exposer sans scrupule, les questions qui le taraudent vis-à-vis de cette période, particulièrement sombre, de l'Histoire de France.

L'exercice de style, remarquablement travaillé, révèle une composition romanesque qui se résume en trois moments. Dans un premier temps, le désir des trois protagonistes, du premier triptyque modianesque, de dépasser un mal perçu, comme obstacle à leur épanouissement, les conduit à « *une crise totale, conduisant parfois à la désintégration de la personnalité* »². Ce qui explique, sans doute, l'exercice infini de reconfigurations des violences quotidiennes, que l'on ne peut exprimer, ni en tragédie ni en abjection. Par ailleurs, rappelons que la littérature modianesque n'adhère nullement à l'idée de basculer vers une littérature du mal³.

Ensuite, la fiction tente d'assigner une place à une âme humaine meurtrie, qui porte au plus profond d'elle les séquelles d'un malheur universel, à savoir le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah. En effet, constamment en détresse, les trois protagonistes, de la trilogie de guerre, s'opposent à un avant et un après l'événement traumatique —quoiqu'ils servent d'ancrage historique aux romans—, adoptent une position de responsabilité individuelle, qui n'accepte qu'une espèce de « Je » évanescent, lequel transgresse les normes de façon banale et insouciant. Ils passent ainsi d'une vie rêvée, spirituellement pensée et passive, à une existence matérielle qui dépasse leurs espérances. À partir de quoi, ils prennent conscience d'une autre vérité, qui en cache une autre, et de surcroît, ils subissent l'expérience de ce vécu. Ceci constitue pour eux un double échec, d'où une vie en constante décomposition.

Enfin, la lecture des romans nous conduit à une force intrinsèque des plus virtuoses. En effet, la reconfiguration de la Seconde Guerre mondiale et ses relents méphitiques, prennent vie à l'intérieur des récits, comme un réel imaginaire, fondé sur l'archive et le document brut. Car le défi de Modiano, ainsi que l'atteste la réflexion de d'Alexandre GEFEN, est d'accéder à une « *littérature « vive »*, particulièrement représentative, « *esthétique incorporée* » et « *vibrante* », mais liée à un monde plat et

²Alexandre GEFEN, « *Georges BATAILLE, La littérature et le mal* » in < [https:// hal.archives-ouvertes.fr/hal -01624094](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624094)>, consulté le 10 juin 2018.

³« La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle » Voir Alexandre GEFEN, « *Georges BATAILLE, La littérature et le mal* » in < [https:// hal -01624094](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624094)>, consulté le 10 juin 2018.

déhiérarchisé, une littérature du document autant que de l'effervescence du langage »⁴ le permet. En effet, nous avons noté, dans le chapitre deux, de cette deuxième partie, que l'usage du matériau brut et le collage de fragments d'histoire, se veulent au plus près de l'événement narré, afin de conférer pouvoir et épaisseur à l'histoire, en train de s'écrire. Par ailleurs, la restitution de paroles infâmes offre réflexion à tout discours prétendant être historique.

Tout compte fait, la poétique modianesque consiste à articuler une histoire parallèle à la version officielle de la grande histoire. Ses personnages narrent sans tabou, l'atmosphère peu saine, que la période d'épuration n'a pas pu guérir. La narration se base sur la sensation et le souvenir dont « *la projection n'est qu'une mauvaise métaphore qui cache une reconnaissance plus profonde et déjà faite* »⁵ d'une guerre ramenée à ses dimensions intimes.

La force des émotions suscitées par la lecture de la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, témoigne de l'accumulation de souffrances et de l'immense désarroi qui entouraient cette guerre. Les différentes voix qui résonnent à l'intérieur des ouvrages, relevées au cours du troisième chapitre, de cette partie, nous engoutissent dans le tourbillon de l'horreur, de la Seconde Guerre mondiale, et de la solution finale. Par ailleurs, l'attention accordée aux voix des humbles et des petites gens est le garant de la coexistence de deux vérités, dans l'esprit d'une même personne, que les travaux de Merleau Ponty, s'accordent à définir comme : « *une vérité personnelle refoulée dans les tréfonds de la conscience, et une vérité empruntée, ou plutôt contemporaine, imprégnée de l'esprit du temps présent, des impératifs, de ses exigences.* »⁶

En somme, au bout de la deuxième partie de notre travail, nous avons vu comment la littérature modianesque entend réinterroger le réel, l'Histoire et l'identité individuelle, sans aucune ambition, de construction d'un quelconque savoir. En effet, il

⁴ Alexandre GEFEN, *Le monde n'existe pas : le « nouveau réalisme » de la littérature française contemporaine*, Majorano, Matteo. *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*. Quodlibet, Studio, pp. 115-125. 2016. < [https:// hal.archives-ouvertes.fr/ hal -01624094](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624094)>, consulté le 10 juin 2018.

⁵ Maurice MERLEAU- PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 28.

⁶ Frédérique LEICHTER-FLACK, « engager autrui ? Svetlana ALEXIEVITCH : Problèmes éthiques d'une littérature de témoignage » in Jean Kaempfer, et al. *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, p. 260.

nous a été possible de constater que l'image de l'Occupation n'existe qu'à travers la remémoration d'une douleur vécue et subie. C'est ainsi, que nous avons conclu que la haine et la violence, qui hantent les rêveries et les réminiscences des personnages, narrent l'histoire d'une humiliation, et d'un mal-être traînés tout au long, d'une vie, comme un véritable fardeau.

En outre, nous avons vu comment par l'entremise de la mélancolie et d'une solitude constructiviste, les récits offrent une version lucide du réel. Nous avons considéré avec attention, comment une enquête personnelle sur ses propres origines et sur des déterminants historiques donna forme à un récit de filiation. Nous avons également, observé comment l'ironie déconstruit la charge horridique, en jetant le soupçon sur cette part de l'histoire, suggérant ainsi, une autre vérité qui donne lieu à une lecture parodique. Elle permet par ailleurs, de repenser l'indicible, et refuse de considérer l'Histoire comme une entité homogène.

L'examen des implications narratives, des romans modianesques, dans la troisième partie, nous a permis de déterminer la spécificité d'une écriture qui poursuit les traces douteuses d'une vie. En effet, nous avons observé, dans le premier chapitre, de cette partie, que la réécriture historique dans les romans, représente une histoire psychoaffective, qui s'emploie à reconfigurer dans la douleur et l'irreprésentable, un moyen de consolation, qui permet d'inscrire dans la trame du récit l'idée de répétition et de discontinuité du deuil.

En somme, nous avons constaté, que Modiano assigne à chacun de ses protagonistes un caractère spécifique. La dérision, la perdition et l'exclusion, constitue au fond, de véritables constantes qui luttent contre l'amnésie et la mémoire oublieuse. Les remords, les scrupules, la mauvaise conscience ainsi que les doutes, sont autant d'outils au service d'un deuil interminable et d'une enquête morale, qui identifie la victime et son bourreau, et développe une poésie de la souffrance.

Par ailleurs, nous avons déduit, que l'univers modianesque est analogue à celui, de Simenon. L'un comme l'autre, représente « *la fuite, de la marginalité, du drame, du suicide, du meurtre, c'est un espace tragique [...] [peuplé] de protagonistes qui vont*

jusqu'au bout d'eux-mêmes. »⁷ En tout état de cause, c'est celui de la victime, et de la mémoire blessée, qui « *dit mieux la vérité de ce que fut l'expérience de l'histoire.* »⁸ . De plus, nous avons observé que l'énigme tourne autour d'un personnage, et évolue au gré de ses émotions et de ses états d'âmes.

Nous avons constaté, aussi, dans le deuxième chapitre, de la troisième partie, que l'univers onirique restitue la parole des morts au moyen de l'écriture du silence, de du vide, de l'exil, et de l'absence. En effet, l'ombre que poursuit le narrateur des *Boulevards de ceinture*, tout comme les vestiges, d'une vie antérieure narrés par les narrateurs, de *La place de l'étoile*, et de *La ronde de nuit*, posent les jalons de l'écriture de la vacuité, au service de l'écriture de l'indicible. Elle expérimente l'horreur et la haine sous toutes ses formes, pour retranscrire au détail près, l'aliénation et le rejet de l'humanité.

Par ailleurs, nous avons observé, que l'auteur honore ses engagements moraux. Et pour ce faire, il inflige à ses personnages de grandes mutilations pour mériter une mort noble. De ce fait, la violence du traumatisme vécu enferme les narrateurs dans une boucle atemporelle afin de justifier leur impossible intégrité. Cet espace de construction exhume tout ce qui a été enseveli. En effet, la peur excessive du danger pousse les principaux protagonistes à endurer noblement les pires peines. Ils combattent dignement les vices de l'âme, la retraite, et la mort, incarnant la grandeur de l'âme et la vertu morale.

Cependant, l'une des particularités essentielles, de cette littérature contemporaine, que nous avons relevé, dans le troisième chapitre, de cette dernière partie, réside dans l'implication de la personne de l'auteur. Mais aussi, de composer avec un temps moratoire, et d'exploiter un genre nouveau de réalisme, dit « indiciel ». C'est que, le fait que le narrateur modianesque vit à l'ombre, et aux dépend des traces de l'Histoire, celui-ci, se résigne à dire l'essentiel de la vie de l'homme, et à raconter l'expérience d'un temps.

À vrai dire, l'enquête sur une crise sociale coïncide avec le malaise personnel de l'auteur. Solitaire et désespéré, nous avons vu comment le narrateur modianesque, affronte l'existence pénible qu'aurait eue son géniteur durant l'Occupation. Il y mêle

⁷ Laurent DERMOULIN, « LEMOINE (Michel), Simenon, Écrire l'homme » [[http:// journals. Openedition.Org/ Textyles](http://journals.Openedition.Org/Textyles)] 23/ 2003, mis en ligne le 23 juin 2012, consulté 23 août 2018.

⁸Corine CHAPUT-LE BARS, « De la volonté somnolente à l'héritage du silence » in *Traumatismes de guerre, Du raccommodement par l'écriture*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p. 92.

admiration et répulsion, angoisse et affection, mépris et respect pour survivre à un tréma existentiel, dans un univers impitoyable. En fait, Modiano s'ingénie à transgresser l'horreur et le tragique de cette vie, par le biais de la comédie et de l'ironie, qui débordent à l'intérieur de la fiction. Ainsi, il sculpte un totem-père-impuissant-, et surtout, lâche pour exprimer la haine et le mépris envers l'autre, afin de mettre fin au silence qui gangrène la mémoire. À vrai dire, c'est à travers un discours vif, et humiliant que l'auteur s'emploie à déconstruire les constantes majeures qui constituent la société française, du XXe siècle. Au final, nous avons conclu que, notre corpus pose la question impérissable de base, à savoir : « Doit-on consentir à tout accepter de la part des siens ? »

C'est dans ce cadre, que nous souhaiterions envisager, en perspectives, une étude comparative entre Kafka et Modiano. Nous n'avons nullement l'intention de comparer les deux auteurs, mais simplement d'aborder chez eux, la question de la perte de la valeur et de l'existence humaine dont témoignent la solitude et la peur profonde qui accompagnent leur littérature.

Nous souhaiterions aussi, vérifier si leur dans leur vision de la mort, et comme disait Sartre, dans « *leur quête de l'inaccessible transcendance, monde de la grâce quand la grâce fait défaut* »,⁹ les deux auteurs font un travail d'exégète au lieu de celui d'un auteur. Par ailleurs, Il serait judicieux pour nous, d'analyser les voix vibrantes qui peuplent les deux univers littéraires, et de démontrer comment celles-ci occupent des zones d'ombres et stériles.

Pour conclure, enfin notre étude, nous supposons que les questions soulevées par les narrateurs de la trilogie de guerre, de Patrick Modiano, permettent aux trois protagonistes, d'étaler des hypothèses successives, sur leur vie, ainsi que sur leur manière d'être, dans le regard de l'Autre. Car comme nous l'avons constaté dans dernier chapitre, de cette partie, l'imaginaire modianesque s'érige sur la forme de l'enquête. En effet, les détails que nous avons relevés, tout au long des enquêtes des narrateurs, les deux indices, représentés, en la personne du barman, et de la femme rousse, qui accompagnent toujours les narrateurs-enquêteurs dans leur travail, le suspens des faits narrés, la traque organisée dans le Paris nocturne, et l'incertitude des narrateurs, confèrent au lecteur le statut de

⁹Jean – Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 226.

lecteur-enquêteur. Autrement dit, en racontant l'enquête et non, son résultat, le lecteur participe à l'investigation menée par les trois protagonistes. Et c'est ainsi, que nous avons noté, que les récits inscrivent une esthétique de la trace. De plus, nous avons également, constaté que la littérature modianesque est vouée à l'interprétation des indices.

Nonobstant, la structure de la mémoire chez Modiano est synchronique, elle domine plusieurs aspects de la réalité et évolue en fonction de l'émotion refoulée. Le romancier s'attache à représenter une mémoire traumatisée au moyen de la parole, et de la confiance. La chrono- phobie relevée dans la trame des récits, génère la structure de l'angoisse, responsable d'une temporalité qui remanie la politique de l'exclusion, pratiquée à l'encontre des juifs, et des étrangers.

En fait, nous avons remarqué, que la fiction entraîne le lecteur dans l'exploration des souffrances sociales, durant la Deuxième Guerre mondiale. Le temps est à la fois, le motif et le moteur de l'écriture modianesque. Les rêveries et les hallucinations que nous avons observé chez les protagonistes, font appel à l'image et au jugement de l'Autre. C'est que, le récit modifie la manière dont on ressent l'horreur de l'événement narré. En effet, l'intégration de l'histoire du père, à celle de la société définit la relation du fils avec l'Autre. Nous avons établi, que la référence à l'éloignement du père, et à la perte du frère, constituent le point de départ logique, d'une structure familiale, dont le combat symbolique pour récupérer ses membres, semble être un traitement de substitution à un manque affectif. Cependant, l'échec de sa quête le soumet au silence du père. Un silence expressif qui traduit l'empreinte de l'absence du père sur l'enfant. Ainsi, son adultisme à l'intérieur de la fiction, n'est qu'une forme d'adaptation à sa souffrance. Car le romancier ne modifie nullement son récit, ni la douleur éprouvée, au contraire, ses pensées les plus intimes, recèle une pensée accablée de douleurs.

Néanmoins, nous avons expliqué comment le recours à une conscience mélancolique et désespérée enracine d'avantage la fiction dans le réel. Le passé obsédant ainsi que toute référence à l'enfance éprouvée, expriment une existence aliénée. Le recours à l'apathie et à l'empathie transforme notre perception des faits narrés. En effet, les récits nous invitent à « *saisir l'extrême, [à] penser la mort, [à] penser le meurtre, dans*

les mots même du détail, de l'intime. »¹⁰ Ils représentent un condensé d'images où le malheur, le désespoir, et la mort tragique, sont perçus comme des reliques faisant tourner en boucle la thématique de la trilogie.

En définitif, nous avons montré que, le vécu cauchemardesque des principaux protagonistes à la fois, terrifiant et captivant se focalise sur l'événement présent. C'est à travers des sévices psychologiques que les personnages perçoivent la mort. En effet, Le cycle du malheur personnel de Raphael Schlemilovitch, l'agonie de Swing Troubadour, et le désespoir de Serge Alexandre traduisent des sentiments intenses et aigus de l'être en train de se battre, de lutter contre l'absurdité de sa vie, tout en étant définitivement perdu.

La technique de l'enquête, que nous avons relevé, dans *Les boulevards de ceinture* et même dans *La place de l'étoile*, dirige la fiction vers une espèce de matérialité des faits narrés. Ainsi, si les romans commencent par un aperçu historique, ils se terminent par une extraordinaire lecture originale, d'une vive expérience sociale. L'ennui, la lassitude semble être des critères rénovateurs d'une conscience périssable qui se répète sans cesse en lambeaux. La peur, l'angoisse et l'incertitude éprouvées révèlent l'impossibilité de la vie et l'abolition de toute forme d'existence. En effet, c'est dans la difficulté de l'existence que Modiano considère les peines et les difficultés de ses protagonistes. La représentation de leur écroulement devient constitutive de leur manière d'être dans le monde.

En revanche, la pensée affective confère à la douleur un visage humain. En effet, nous sommes parvenus, au bout de notre étude, que les affects réinventent « *des histoires au pluriel, conçues comme des outils, des histoires racontées, de nouvelles versions* »¹¹ d'un vécu dont le rapprochement découvre l'essence d'un étant singulier. En effet, l'ambition de Modiano d'instaurer sa littérature sur l'aspect privée de la vie quotidienne, confère à ses représentations des images symboliques. Le chaos évoqué dans la trilogie de guerre, offre une vision biblique de l'événement historique. En effet, l'Histoire n'apparaît que sur le versant de l'horreur. Autrement dit, l'Histoire même d'un temps, n'existe que dans la collaboration et la judéité. En ce sens, si la judéité de Raphael

¹⁰ Leslie Kaplan, *Les outils*, Paris, Éditions P.O.L, 2003, p. 86.

¹¹Lionel RUFFEL « Post moderne », dans Antony GLIMOER et Denis Saint-ARMAND (dir.), *Le lexique Socius*. <<https://ressources-Socius.info/index.php/lexique/21>>

Schlemilovitch, dans *La place de l'étoile*, représente le lieu de l'intolérable, de l'inconcevable. La psychose de Swing Troubadour, dans *La ronde de nuit*, fait ressortir le refoulé, et l'horreur de l'événement narré.

Cependant, nous ne pouvons clôturer notre étude, sans préciser que, le travail sur une possible autobiographie chez Modiano, se résume à une somme d'empathies et d'apathies, à proprement parler, à un jeu de simulacre. Cette posture scrute les détails d'une âme solitaire pour espérer dépasser une douleur lancinante. Le récit familial se mêle à une réflexion psychologique pour éclairer une enfance malheureuse. En ce sens, que la quête de soi de l'auteur, ainsi que l'atteste les réflexions d'Yves Reuter, « *peut renvoyer, de manière quasi explicite, à la quête de l'auteur lui-même et rencontrer l'histoire sociale et la dénonciation des souffrances infligées.* »¹² En fait, la narration offre un réquisitoire contre une société faite principalement, de préjugés raciaux. Les trois narrateurs tentent d'échapper à une pression sociale. Or, c'est en voulant s'en détacher qu'ils se soumettent, sans le vouloir, à un impensé collectif. Le doute et l'incertitude qui s'emparent d'eux, rend plus opaque leur caractère, abolissant ainsi, et définitivement toute distance qui les séparent des événements narrés. La description de leurs sensations les plus fortes, transforme les pires atrocités en de simples fables.

Au terme de notre travail nous espérons être parvenus à déterminer comment, vingt ans après, la Deuxième Guerre mondiale, dans une vision sociale et historique, la littérature française reconfigure la question de la judéité avec ses enjeux historiques et identitaires. Autrement dit, comment un auteur de la deuxième génération, de la Shoah, parvient à narrer simultanément, une quête personnelle sur ses origines, et sur l'Histoire qu'il n'a pas vécue. Comment le romancier reconstitue une mémoire demeurée à jamais inachevée. Pour enrichir notre travail, nous souhaiterions, en perspectives, découvrir les écrits des auteurs de la troisième génération de la shoah, comme ceux de Jonathan Littell.

Nous espérons, enfin, que nos réflexions puissent éclairer des études sur les auteurs extrêmes contemporains, de la littérature française.

¹² Yves REUTER, *Le roman policier*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2017, p. 131.

BIBLIOGRAPHIE

Témoignages

- Emmanuel BERL, *Interrogatoire*, suivi de *Il fait beau allons au cimetière*, Paris, Gallimard, [1976], coll. « Témoins », 2010.
- MODIANO, Patrick, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », p. 176-177, Article paru dans *Libération*, mercredi 2 novembre, 1994. In *L'Herne Modiano*, Paris, L'Herne n°98, p. 176-177, 2012.

Ouvrages critiques consacrés exclusivement à l'œuvre de Patrick Modiano

- AVNI, Ora. *D'un passé l'autre, aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.
- BUTAUD, Nadia. *Patrick Modiano*. Paris, Éditions Textuel, 2008.
- CIMA, Denise, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, Paris, Éditions Ellipses, 2003.
- COSNARD, Denis. *Dans la peau de Patrick Modiano*. (2010).Paris, Éditions Arthème Fayard, 2011.
- NETTELBECK. C. W. et HUESTON. P., *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*, études de critique et d'histoire littéraire, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1986.
- ROUX, Baptiste. *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1999.
- GELLINGS, Paul. *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*. Paris-Caen, Éditions Archives des Lettres Modernes Minard, 1999.
- THIERRY, Laurent. *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*. Lyon, Éditions Presses universitaires, Lyon 1997.

Ouvrages collectifs consacrés à l'œuvre de Modiano

- TACOU, Laurence (dir.) *L'Herne Modiano*, Paris, L'Herne n°98, 2012.

- BERL, Emmanuel, « *La Place de l'étoile*, Un jeune homme doué », p. 28-29, Article paru dans *La Quinzaine littéraire*, du 1-15 juillet [1968].
 - RABATÉ, Dominique, « Identification d'un homme sur Rue des boutiques obscures », p. 129-132.
 - GAUGEARD, Jean, « Un voyage au bout du ghetto », p.29-30, Article paru dans *Les Lettres françaises*, (dir.) ARAGON, 24, avril 1968.
 - POULET, Robert, « Les voix du marécage », p. 30- 31, Article paru dans *Rivarol*, 13 juin, 1968.
 - BERSANI, Jacques, « La place de l'étoile », p. 32, Article paru dans *La Nouvelle Revue française*, septembre, 1968.
 - KANTERS, Robert, « Le ronde de nuit : La nuit de Patrick Modiano, Deux ans pour trois siècles », p. 33- 35, Article paru dans *Le Figaro littéraire*, 27 octobre-2 novembre 1969.
 - MORRIS, Alan, « Patrick Modiano e le fait divers », p. 61-66.
 - BLONDE, Didier, « l'abonné absent », p. 78- 80,
 - LECARME, Jacques, « Variations de Modiano : Autour d'Accident nocturne » , p.112-120, in *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile DEFAUT, 2009.
 - BLANCKEMAN, Bruno, « Spectrographie », p. 147-152.
 - SERVOISE, Sylvie, « *L'Horizon* : L'avenir (enfin) retrouvé », p. 159- 166.
 - HILSUM, Mireille, « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation », p. 187- 190, in *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, ÉDISTIONS Kimé, 2011.
- ❖ ***Lectures de Modiano***, Sous la direction de Roger-Yves Roche, Nantes, Éditions Cécile DEFAUT, 2009.
- LECARME, Jacques, « Variations de Modiano, (autour d'*Accident nocturne*) », p. 19-45.
 - CHOUAT, Bruno « *La Place de l'étoile*, Quarante ans après », p. 101-122.
 - HILSUM, Mireille « L'arrestation. Poétique des transports chez Modiano », p. 137- 149.
 - ROLLAND, Jean-Claude, « Économie de la mémoire, Économie de l'écriture », p.275-288.

- AMAR, Ruth, « du roman sonore au roman chuchoté », p. 289-306.
 - HECK, Maryline, « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano », p. 327-345.
 - VRAY, Jean Bernard, « Noirceur de Modiano. Disparition et photographie », p. 347- 370.
- ❖ *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction de Ane - Yvonne Julien, Paris, Éditions Hermann, 2010.
- ROSENMAN, Anny Dayan, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », p. 27- 44.
 - VIART, Dominique, « L'impossible narration de l'Histoire », p. 45-67.
 - MORRIS, Alan, « Des dimanches pas si doux : La mémoire de l'Occupation dans *Dimanches d'août* (1968) », p. 111- 128.
 - BURGELIN, Claude, « Memory Lanes » *Ruelles et carrefours de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano* », p. 131- 146.
 - GRATTON, Johnnie, « Livret de famille (1977) : Jeux et enjeux du récit », p. 147- 164.
 - DOUZOU, Catherine, « Du blanc de la mémoire aux blancs du texte », p. 295-312.
 - SCHOENTJES, Pierre, « Lumières et ombres de l'ironie », p. 311-335.

Études consacrées à l'œuvre de Patrick Modiano dans des ouvrages collectifs

- AREND, Elizabeth. REICHARDT, Dagmar. RICHTER, Elke. *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*. Franckfurt-am-Mein (Allemagne), Éditions Peter Lang, 2008.
- BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline DAMBRE, Marc, [2004], Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p.397-405.

- HIGGINGS, Lynn, « Lieu de mémoire et géographie imaginaire dans Dora Bruder », in *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, sous la direction de DOUZOU, Catherine, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait », in *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, sous la direction de BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline DAMBRE, Marc, [2004], Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p.115-123.
- VRAY, Jean- Bernard, « L'œuvre au noir d'Alain Fleischer et la mélancolie historique », in *Fins de la littérature, Historicité de la littérature contemporaine*, VIART, Dominique, DEMANZE, Paris, Éditions Armand Colin, Tome 2, 2012.p. 233- 248.

Ouvrages critiques de littérature

Généralité

- ANTOINE, Philippe et NITSCH. *Le mouvement des frontières, déplacement, brouillage, effacement*, Clermont- FERRAND, Éditions Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.
- BENOÏT, Denis, *Littérature et engagement*, de Pascal à Sartre, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BELLOS, Stavroula. *Deleuze et le temps*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2017.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [1987], Paris, Gallimard, 2011.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, [1980], Paris, Gallimard, 2011.
- BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2006.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2005.
- DUMONCEL, Jean-Claude. *Deleuze, différence et répétition*. Paris. Éditions M-Editer, 2010.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, (1982), Paris, Éditions NATHAN, 1996.

- DURKHEIN, ÉMILE, *Les règles de la méthode sociologique*, [1937], Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2007
- FOREST, Philippe. *Le roman, Le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile DEFAUT, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. (1969). Paris, Éditions Gallimard, 2011.
- .
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité présentisme et expériences du temps*. (2003). Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 2013
- KAPLAN, Leslie, *Les outils*, Paris, Éditions P.O.L, 2003.
- KAEMPFER, Jean. FLOREY, Sonya. MEIZOZ, Jérôme (dir.). *Formes de l'engagement littéraire (XV^E-XXI^E siècles)*. Suisse, Éditions Antipodes, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. (2004). Paris, Éditions Armand Colin, 2013.
- PATRON, Sylvie. *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris, Éditions Armand Colin, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit 1, L'intrigue et le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- REUTER, Yves. *Le roman policier*, Paris, Éditions Armand COLIN, 2017.
- ROUDAUT, Jean. *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Éditions Hatier, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, [1985].Paris, Éditions Gallimard, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, Mot, Silence, Pour une poétique de l'énonciation*. Paris, Éditions José Corti, 1985.
- VIART, Dominique. VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent. Héritage, Modernité, mutations*. (2005). Paris. Éditions BORDAS, 2008..

Ouvrages sur l'autobiographie

- DION, Robert. REGARD, Frédéric (dir.). *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. Lyon, Éditions ENS, 2013.
- FOREST, Philippe. GAUGAIN, Claude (dir.). *Les romans du je*. Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
- LUCIANI, Isabelle (dir.). *Récit de soi. Présence au monde. Jugements et engagements Europe Afrique XVIe-XXIe siècles*. Aix-Marseille, Éditions Presses Universitaires De Provence, 2014.
- MALHERBE, Michel. PÉCAUD, Dominique. DANET, Jean (dir.). *L'intime*. Paris, Éditions M-Editer, 2017.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. (1990). Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- NIEWIADOMSKI, Christophe. DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.). *La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales*. Lille, Éditions Presses universitaires Septentrion, 2013

Ouvrages historiques

- ALARY, Eric, VERGEZ-CHAIGNON, Bénédicte, GAUVIN, Gilles, *Les français au quotidien 1939-1949*, [2006], France, Éditions PERRIN, 2009.
- ASHOLT, Wolfgang. BÄHLER, Ursula. *Le savoir historique du roman contemporain*. Lille, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 2016.
- BETTELHEIM, Bruno, *Survivre*, Paris, Éditions Robert LAFFONT, 1979.
- DÉRUELLE, Aude. TASSEL, Alain. (dir.) *Problèmes du roman historique*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman Historique, 50 Questions*, Paris, Klincksieck, 2005

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale deux*. (1973). Paris, Éditions Plon, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. (1986). Paris, Éditions Gallimard, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945.
- REUTER, Yves (dir). *L'imaginaire du texte : Le roman policier et ses personnages*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- ROUSSO Henry, *Pétain et la fin de la collaboration*, Belgique, Éditions complexes, 1984.
- SARROT Jean-Christophe, BROCHE Laurent. *Le roman policier historique, Histoire et polar : autour d'une rencontre*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2009.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. (1971). Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Ouvrages sur la philosophie et la psychanalyse

- CAMPBELL, Joseph. *Le héros aux mille et un visages*. (2010). Paris, Éditions J'ai lu, 2013.
 - CHAPUT-LE BARS, Corinne. *Traumatismes de guerre, Du raccommodement par l'écriture*. Paris, Éditions l'Harmattan, 2014.
 - DE LAURETIS, Teresa. *Pulsions freudiennes psychanalyse, littérature et cinéma*. Paris, Éditions Presses universitaires de France, 2010.
- FREUD,
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. (1957). Paris, Éditions Gallimard, 1965.
 - HEIDEGGER, Martin. *Etre et Temps*, (197) (trad. all. François VAZIN), Paris, Éditions Gallimard, 2018.
 - MALET, ÉMILE H. *Freud, et l'homme juif*, Paris, Éditions Campagne Première, 2010.
 - TODOROV, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien Enquête sur le siècle*. Paris, éditions Robert Laffont, 2000.

Ouvrages linguistiques

- BRUNNER, Pascale. *Le vague, die vagheit. Du mot au concept. Pragmatique et folk linguistique*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2014.

- BÜHLER, Karl. *Du contexte à la situation, la signification*. Paris, Éditions Armand Colin, 2012.
- BÜHLER, Karl. *Théorie du langage*. Marseille, Éditions Agone, 2009.
- DEBARD, Clara. MASSON, Pierre. WITTMANN, Jean-Michel (dir.). *André Gide et la réécriture*. Lyon, Éditions Presses universitaires de Lyon, 2013.
- DERIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Éditions Galilée, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation*. (1999). Paris, Éditions Armand Colin, 2013.

Actes de colloque

- CAVALLERO, Claude (dir.). *LE CLÉZIO, GLISSANT, SEGALLEN : La quête comme déconstruction de l'aventure*, Éditions Université de Savoie, 2011.
- MAGNI, Stefano (dir.). *La réécriture de l'histoire dans les romans de la postmodernité*. Aix-Marseille, Éditions Presses Universitaires de Provence, 2015.

REVUES

- Roman 20-50. *Revue d'étude du roman du XXe siècle n°33 : Henri Bosco*, Lille, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 2002.
- FORTIN, Jutta. *Camille Laurens, le kaléidoscope d'une écriture hantée*. Lille, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 2017.
- Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, N°1.
- Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, N°02.
- Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Éditions Armand COLIN, 1976, N°3.

Ouvrages divers

- MORANTE, Elsa. *La storia*. (1977). Italie, Éditions Gallimard, 2017.

Sitographie

- Julius MÜLLER and L. Choisy « La doctrine chrétienne du péché » (suite) in : *Théologie et Philosophie* », Vol1, (1868), pp. 573-604. <<https://www.jstor.org/stable/44348152>>. PDF. Consulté le 17/03/ 2019.
- <https://bible.catholique.org/évangile-selon-saint-Mathieu/3207-chapitre-27>

- Julia KRISTEVA « Histoires d'amour et de métamorphoses ». e-book. In *L'intime* : < <https://books.google.tn/books?id=7ZYtDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Julia%20Kristeva%20souvenir&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjmsJK8v9XcAhURWBoKHc7jDzEQ6AEIKjAB#v=onepage&q=Julia%20Kristeva%20souvenir&f=false> >, consulté le 02 août 2018.
- Jacques BERLIOZ, « La croisade contre les Albigeois, vue par Césaire HEISTERBACH » in <https://www.persée.fr/doc/ahes_0395_2649_1996_num_51_1_410836_t1_0156_0000_000>
- Alexandre GEFEN, « Georges BATAILLE, La littérature et le mal » in <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624094>>, consulté le 10 juin 2018
- Alexandre GEFEN, Le monde n'existe pas : le « nouveau réalisme » de la littérature française contemporaine, Majorano, Matteo. L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea. Quodlibet, Studio, pp. 115-125. 2016. < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-0162409> >, consulté le 10 juin 2018
- Laurent DERMOULIN, « LEMOINE (Michel), Simenon, Écrire l'homme » [<http://journals.Openedition.Org/Textyles> >] 23/ 2003, mis en ligne le 23 juin 2012, consulté 23 août 2018.
- Lionel RUFFEL « Postmoderne », dans Antony GLINVER et Denis Saint-Armand (dir.), le lexique Socius. URL : [http://ressources -Socius.info/index.php/lexique/21 -lexique/61-postmoderne](http://ressources-Socius.info/index.php/lexique/21-lexique/61-postmoderne) , page consultée le 11 décembre 2018

Table des matières

Sommaire	6
Résumé	8
Introduction générale.....	11

Partie I

L'écriture de l'intime.....

.....	39
-------	-----------

Introduction	40
---------------------------	-----------

Chapitre I : Le roman familial.....	43
--	-----------

1. Une filiation ambiguë	43
2. Une autre vie.....	65
3. Les représentations sociales et culturelles	74
3.1. Les formes de collaboration.....	74
3.2. Le contexte moralisateur.....	81
4. La reconstitution de l'Histoire	85
4.1. Une biographie imaginaire.....	102
4.2. La trace du père	105
4.3. La trace du frère.....	112

Chapitre II : Les lieux du traumatisme.....	116
--	------------

1. Paratopie spatiale	116
2. Le temps	120
3. Paratopie temporelle	123
3.1. Le temps du mal	125
3.2. Le temps des confessions	130
4. Une parole vive	132

Conclusion	138
-------------------------	------------

Partie II

L'écriture moderne de l'histoire140

Introduction	141
---------------------------	------------

Chapitre I : La représentation de l'être	142
---	------------

1. Une éthique de restitution.....	142
2. Comment donner sens à un événement historique	148
3. Comment la littérature modianesque s'empare-t-elle- de l'événement traumatique	166

4. Du contenu brut à la construction biographique.....	175
Chapitre II : Une écriture existentielle	188
1. L'écriture du réel	189
2. Le réalisme indiciel	194
3. L'écriture de la mélancolie.....	196
4. Un nouveau réalisme	201
4.1. Une parole manipulatrice	202
4.1.1 L'ironie	202
4.1.2 L'hésitation	204
Chapitre III : Des voix recluses.....	209
1. Une identité narrative	210
2. Une Identité fugace.....	223
3. Les voix	232
4. Les fausses assertions	244
5. Une voix réparatrice	247
Conclusion	251

Partie III

L'implication narrative des romans de Modiano.....252

Introduction	253
Chapitre I : La thanatographie	255
1. L'écriture du deuil	255
La solitude et l'isolement	260
2. L'écriture de la mort	262
2.1 Une filiation génétique	264
2.2 Les enquêtes funéraires.....	265
3. L'écriture de l'indicible	267
Chapitre II : La représentation de l'être	272
1. L'écriture du ressassement	273
2. L'écriture de l'obsession	277
3. La vision apocalyptique.....	284
4. Le mythe du temps de l'Occupation.....	289
Chapitre III : L'écriture de la compassion et de la consolation.....	292
1. Structure narrative proche du biographique	293

2. L'écriture épistolaire.....	296
3. Le livre du père.....	298
4. Le spectre du frère et ou enfant abandonné.....	301
5. Structure narrative proche du sacré	304
Chapitre IV : La structure du roman d'investigation	318
1. Le roman d'investigation.....	320
2. Le recours au fait divers	323
3. La structure narrative proche du roman policier	324
4. Roman historique à énigme	332
Conclusion.....	340
Conclusion générale.....	341
Bibliographie.....	356
Table des matières	366

إن العلاقة بين المعرفة الحقيقية والخيال عكسية في التاريخ والآداب.

يتجه التاريخ مبدئياً نحو الدرجة صفر من الخيال، بينما في الكتاب، يحد بناء القصص الخيالية، الإنشاء الحر للأشخاص، الوضعيات والأحداث، على نقل تعليمية المعرفة. لكن بالنسبة لموديان، لا يشكل الكتاب والتاريخ ظليين، حتى لو بقيت علاقتهما إشكالية. لا يحل الكتاب محل التاريخ، لكن يبقى هاذين المجالين في وضعية تكاملية. بالفعل، إن معلومات موديانو الحقيقية صحيحة رغم أن هدفه الأساسي يتمثل في نقل تجربة، وحالة إحساس شخصية من خلال إنشاء فضاء خاص:

الجغرافيا الموديانية لمدينة باريس (عموماً)، من 1940 إلى أيامنا هذه.

من المفهوم الأكاديمي، ليس على المؤرخ التعمق في خياله، بل بالعكس، يركز أساس فكره حول التحليل النقدي للوثائق، ومن هذا الجانب ليس موديانو مؤرخاً، وأن معرفته البسيطة للتاريخ الوطني الفرنسي المعاصر وتمنح كتبه القابلية.

ليس هدفه الأول التطرق العلمي، لكن للتعبير عن حالة إحساسه الشخصية من خلال خصوصية إبداعه يمكننا تعريف كتب موديانو ككتب تاريخية بما أنها تمثل فضاء يقع في فترة تاريخية ماضية (احتلال، فرنسا سنوات 60 - 80)، تجعل من القارئ يتفاعل مع الفترة الموصوفة من خلال سرد الأحداث الحقيقية أحياناً، وأحياناً أخرى غير مدققة أو خيالية، لوصف الأماكن، وأشخاص حقيقيين أو متخيلين، إلخ. إن كتب موديانو "حقيقية" تاريخياً في هذا الصدد، برجع الكاتب إلى المسؤولية الوطنية المتعلقة بالهزيمة والتنازل وكذلك التساؤلات حول الضمير الجماعي الفرنسي بعد الحرب الثانية.

الكلمات المفتاحية: التاريخ البديل، داسان، الحزن، سرد الحياة، لوكجيتو، المقدس، الواقعي، الوجدانية، استرجاع

The relationship between authentic knowledge and fiction is inverse in literature and history.

History tends primarily to zero degree of fiction, but at the novel, construction of fictive stories, free creation of characters, situations and events prevail didactics knowledge transmission. However, for Modiano novel and history do not represent umbrage, even if their relationship remains a problematic. The novel doesn't substitute history, but these two domains remain at complementary situations. Effectively, Modiano's information are true and authentic even if his main objective is to transfer an experience, a state of a personal affection through creation of a special space:

Modiano's geography of the city of Paris (in general), since 1940 to date.

On academic point of view, the historian is not obliged to extend his imagination. He focuses his concept on critical analysis of documents. From this side, Modiano isn't a historian, and his simple knowledge on modern national French history, and gives his novels credits. His main objective is not scientific, but expression of his personal affection through his creativity.

Novels of Modiano can be defined as historical since they represent a space situated at an old historical period (occupation, France in 60-80), leads the reader to react to the defined period by narrating true events in a certain way, in another non verifiable or fictive, to describe places, real or fictive characters, and so on. Novels of Modiano are historically authentic, in reference to the writer's national responsibility related to loss and compromising, questions on French collective conscience after the second war.

Key words: Uchronia, Dasein, mourning, life story, le cogito, sacred, realistic, loneliness, rehearsing