

Mzaro/Mzagvé DOKHTOURICHVILI  
Professeur  
Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

## **Patrick Modiano en quête de l'identité. De *La Place de l'Etoile* au prix Nobel**

*Tout homme qui écrit, écrit un livre, ce livre, c'est lui*  
Victor Hugo

J'ai intitulé mon article «Modiano en quête de l'identité. De *La Place de l'Etoile* au prix Nobel»<sup>1</sup>, titre en partie emprunté à l'éditorial du *Figaro*, paru deux jours après que l'Académie suédoise lui a décerné ce prix, séduite, comme on le dit dans cet éditorial, par «son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation».<sup>2</sup>

Comme le remarque R. Barthes,

Tout texte est toujours pris dans une intertextualité sans fin, tissé (comme l'indique son étymologie) de références, d'échos, de «citations anonymes, irrepérables et cependant *déjà lues*»: «Le

---

1. Extrait du séminaire animé à l'Institut Français de Géorgie dans le cadre du Café littéraire.

2. Dans le présent article, nos réflexions sur l'œuvre de Modiano sont faites en nous basant sur l'analyse de 14 romans de l'écrivain (dont nous avons lu la plupart en version électronique) effectuée pour animer le séminaire, à savoir: *La Place de l'Etoile*, *Livret de famille*, *De si braves garçons*, *Quartier perdu*, *Dimanches d'août*, *Vestiaire de l'enfance*, *Voyage de noces*, *Un cirque passe*, *Un chien de printemps*, *Dora Bruder*, *Des inconnues*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *La Petite Bijou*, *Un Pedigree*. (Signalons d'emblée qu'il est auteur de 28 romans). Cette analyse nous a permis de trouver le fil conducteur qui traverse les romans de Modiano et nous laisse les percevoir comme une œuvre complète de l'écrivain, dont l'écriture est considérée «imperméable à des courants littéraires et des esthétiques particuliers», même si certains critiques trouvent une similitude entre son style et celui de Marguerite Duras. En lisant, par exemple, *Dimanches d'août*, roman où abondent les descriptions à phrases nominales, nous pouvons observer, en effet, une certaine similitude avec le style de Marguerite Duras.

Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens: un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable).<sup>3</sup> Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. (73)

Par où le pluriel de Barthes rejoint à la fois le concept de polyphonie de M. Bakhtine et les lectures inspirées de la philosophie déconstructionniste de J. Derrida.

Cette lecture plurielle peut être assumée par le lecteur coopérant<sup>4</sup> dont le bagage littéraire, l'expérience littéraire et les connaissances encyclopédiques lui permettent de repérer chaque moment d'intertextualité afin d'actualiser et de «concrétiser» le texte.

En plus, «L'effet poétique d'un texte, souligne Umberto Eco, consiste en sa capacité de faire naître une multitude d'interprétations de la sorte qu'elle ne soit jamais épuisée». Les textes de Modiano nous laissent affirmer qu'ils se prêtent à de multiples lectures et interprétations.

Il faut souligner d'emblée que Patrick Modiano partage pleinement la théorie de la coopération entre l'auteur et le lecteur, il dit: «Celui qui écrit a besoin que subsiste une certaine opacité. Besoin de ne pas comprendre tout à fait. Comme s'il était dans une sorte de demi-sommeil: si on le réveille, ça risque de s'évanouir».<sup>5</sup>

Aussi, en analysant l'œuvre de Modiano, vais-je avoir recours à deux approches – une approche intertextuelle pour repérer une sorte de

---

3. Pluriel du texte, lecture plurielle – Expressions par lesquelles la Nouvelle critique française (en particulier, Roland Barthes, notamment dans *S/Z*, 1970) désigne la polysémie constitutive du texte littéraire, dont elle estime, contre les tenants de l'ancienne philologie et de l'étude de la biographie de l'auteur, qu'il est par nature passible d'une pluralité d'interprétations (Dictionnaire des termes littéraires, p. 369).

4. Le terme proposé par Umberto Eco qui trouve que le texte est une «machine paresseuse» qui exige un travail coopératif du lecteur pour remplir les «blancs». En conséquence, le texte laisse ses contenus à l'état virtuel en attendant une actualisation par le lecteur: le texte est toujours «réticent» car il présuppose une coopération interprétative. Le problème, c'est que l'encyclopédie à laquelle se réfère le lecteur pour interpréter le texte est inaccessible dans la mesure où, tout signe renvoyant à un autre signe, la régression est infinie: il faut alors poser une limite logique à l'impossible exhaustivité (*Lector in fabula* 13).

5. Les propos de Patrick Modiano sont cités d'après l'interview qu'il a accordée à Maryline Heck et qui a été publiée dans *Mensuel* N°490, octobre 2014.

dialogisme, si j'utilise le terme de Bakhtine, entre ses romans et l'œuvre de différents auteurs, plus particulièrement, des auteurs français, pour voir, finalement, comment l'œuvre de Patrick Modiano s'inscrit dans la littérature française et mondiale contemporaine; une autre approche va se baser sur la théorie de l'esthétique de la réception pour voir comment il voit la coopération entre l'auteur et le lecteur. En même temps, il nous paraît intéressant d'observer ce que Modiano pense de l'écriture, en général, et de son œuvre, en particulier.

Rappelons-nous juste en quelques mots en quoi consiste la théorie de l'esthétique de la réception qui apparaît dans l'histoire littéraire à partir de 1967, après la publication de l'ouvrage de Hans Robert Jauss *Pour une esthétique de la réception*.

En même temps, il faut remarquer que bien avant la parution de cet ouvrage de Jauss, Jean-Paul Sartre, dans son essai *Qu'est-ce que la littérature?*, étudiant le rapport entre l'auteur et le lecteur, soulignait: «Ecrire, c'est un jeu qui se joue à deux. [...] l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit» (50). Ce qui prouve que la réflexion sur le rapport entre l'écrivain, son œuvre et le lecteur ne date pas d'hier.

En effet, depuis Aristote, l'étude de toute œuvre se fait en prenant en considération trois dimensions: celle de l'auteur (sa biographie, sa vision du monde, sa place et son importance – son apport – dans l'histoire littéraire), celle de l'œuvre (la façon dont elle a manié le langage), celle du lecteur (la réception et la production de sens par celui qui lit l'œuvre littéraire), tout en accordant une importance différente à chacune d'elles et aux rapports entre elles à des différentes périodes historiques et selon les différents courants littéraires. Ainsi, tout au long de l'histoire littéraire, l'interprétation littéraire traditionnelle s'est-elle toujours occupée de l'étude du rapport texte-auteur, depuis 1967, date de la parution du livre de H.R. Jauss *Pour une esthétique de la réception*, les théories de l'esthétique de la réception s'occupent de l'étude du rapport texte-lecteur. À notre connaissance, rares sont les ouvrages où l'on étudie les rapports entre ces trois dimensions<sup>6</sup> à la fois. Aussi, en parlant

6. Comme le remarque Jean Starobinski dans l'introduction au livre de Jauss *Pour une esthétique de la réception*, «... Aristote et Kant (qui ont étudié également le rapport entre l'auteur et son œuvre – M.D.) sont à peu près les seuls, dans le passé, à avoir élaboré des esthétiques où les effets de l'art sur le destinataire ont été systématiquement pris en considération» (12).

de l'œuvre de Modiano, un des objectifs de notre article sera-t-il d'observer le rapport complexe entre auteur-texte-lecteur.

Selon donc cette théorie élaborée par Jauss, le lecteur coopère avec l'auteur et prend en charge le rôle de celui qui assume l'actualisation, la «concrétisation» et la reconstruction des œuvres littéraires.<sup>7</sup> Il écrit:

Le texte poétique n'est pas un catéchisme qui nous poserait des questions dont la réponse est donnée d'avance. À la différence du texte religieux canonique, qui fait autorité et dont le sens préétabli doit être perçu par «quiconque a des oreilles pour entendre», le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord «révélé» mais se «concrétise» au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses. (271-272)

En effet, le texte doit être actualisé par le destinataire puisqu'il est incomplet, tissu de «non-dit», de «blancs», d'interstices à remplir; le lecteur doit actualiser sa propre encyclopédie pour que le texte vive d'une «plus-value de sens» construite par le lecteur. Ainsi, le texte suppose une initiative interprétative du lecteur.

Patrick Modiano pense de même lorsqu'il parle des rapports avec les lecteurs:

C'est émouvant d'avoir des lecteurs. C'est merveilleux, on a l'impression qu'on peut communiquer. En fait, à chaque livre, il se passe ce drôle de phénomène, un peu désagréable: quand vous l'avez fini, arrive un moment brutal où le livre veut littéralement couper les ponts, se débarrasser de vous. On ne peut pas être son propre lecteur.<sup>8</sup> Votre livre terminé est devenu un objet, une sorte de

---

7. Les termes d'actualisation, de concrétisation, de reconstruction appartiennent à l'un des fondateurs de l'esthétique de la réception, Roman Ingarden. Il détermine d'abord les endroits indéterminés qu'il appelle «le côté ou l'aspect de l'objet décrit, dont le texte ne nous donne pas la possibilité de comprendre comment l'objet est déterminé de ce point de vue». Quant aux concrétisation et reconstruction, «c'est de compléter ces endroits indéterminés par la fantaisie du lecteur. C'est au moment de la lecture que se produit la liquidation d'une partie de ces endroits indéterminés (ou bien lors de la création du scénario et de l'adaptation pour l'écran de l'œuvre littéraire, ou bien lors de l'illustration de l'œuvre littéraire par un peintre)». (Ingarden 282-283)

8. C'est ce que pense aussi Jean-Paul Sartre en affirmant que «l'écrivain ne peut pas lire ce qu'il écrit». Néanmoins, il est évident que l'auteur est en même temps le tout

magma un peu pâteux, une masse informe dont vous avez une vision de détails, mais pas de vue d'ensemble. Et c'est le lecteur qui va le révéler, comme cela se passe en photographie. Le livre n'appartient plus à celui qui l'a écrit, mais à ceux qui le lisent.<sup>9</sup> (Interview)

Alors, quelle est l'impression que l'on peut avoir à la lecture des romans de Modiano et en quoi consisterait l'implication du lecteur dans la «concrétisation» des «parties indéterminées» des histoires qui ont l'air d'être inachevées?

Si on lit les romans de Modiano l'un après l'autre, comme je l'ai fait pour préparer le séminaire, eh bien, à mesure que l'on achève la lecture d'un roman et que l'on passe à la lecture d'un nouveau roman, on a l'impression de déjà lu. Sans parler des noms des rues, des hôtels, des villes, des stations de métro, des noms de personnages, etc., qui sont repris d'un roman à un autre, il y a des passages que l'on reconnaît.<sup>10</sup> Il s'avère que Modiano, lui aussi, a la même impression non seulement quand il relit ce qu'il a écrit, mais au moment même de l'écriture d'un nouveau roman. Voilà ce qu'il répond à Maryline Heck à la question: **Vous arrive-t-il de jeter un regard en arrière et de vous interroger sur l'évolution de votre œuvre?:**

Me tourner en arrière, c'est quelque chose que j'essaie d'éviter.

J'ai peur de m'apercevoir que j'ai toujours écrit la même chose. Cela

---

premier lecteur de son texte. Mais, dans ce cas, selon Sartre, sa fonction ne consisterait qu'à «contrôler le tracé des signes», que ce serait «une mission purement régulatrice» qui n'apprendrait «rien sauf de petits erreurs de la main». Tandis que c'est le lecteur qui «a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement» (Sartre 48-50).

9. En effet, c'est ce que pensent les écrivains, en général, tel Umberto Eco qui dit: «L'auteur ne doit pas nous donner l'interprétation de son œuvre, dans le cas contraire, elle ne sera plus le roman, puisque le roman est lui-même une source de variantes et d'interprétation» (*Le nom de la rose* 690). «L'auteur doit mourir après avoir terminé son roman pour ne pas bloquer la marche du texte» (idem 694).

10. C'est l'impression qu'ont, en général, les lecteurs de l'œuvre de Modiano. Dans l'introduction à l'interview que Patrick Modiano a accordée à un journaliste à l'occasion de la publication de son dernier livre *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, on lit: «Premier jalon d'une bibliographie qui, près d'un demi-siècle plus tard, s'offre à lire non pas comme une succession de romans, les uns aux autres étroitement apparentés et composant ensemble une recherche du temps perdu, mais plutôt comme un long poème dont chaque nouvel opus serait une strophe supplémentaire. Ou une variation sans cesse recommencée, autour de motifs récurrents: le Paris de l'après-guerre où il a grandi, une enfance auprès de parents défailants, une adolescence solitaire et clandestine...»

m'est arrivé, en corrigeant un texte, de m'apercevoir que j'avais écrit quasi exactement la même scène dans un livre précédent. Certaines choses reviennent sans qu'on s'en rende compte. [...] C'est assez décourageant, quelque part. Mes textes me donnent l'impression d'un kaléidoscope, avec toujours les mêmes figures qui réapparaissent... J'avais l'impression, avec chaque livre, de me débarrasser de quelque chose, de déblayer quelque chose pour avoir le champ libre, pour écrire enfin ce que je voudrais vraiment. Mais ça n'arrive pas. C'est un peu comme le tonneau des Danaïdes.<sup>11</sup> C'est une sorte de fuite en avant qui n'en finit jamais. (Interview)

En effet, en lisant ses romans, on a «l'impression d'un kaléidoscope», on a l'impression de lire différentes parties ou des chapitres d'un ensemble que l'on pourrait appeler une saga sur la disparition ou sur le manque.

Patrick Modiano, donnant sa vision de l'ensemble de son œuvre qu'il considère «inscrit dans un ensemble beaucoup plus vaste», donc dans l'ensemble de la littérature mondiale, l'explique de cette façon:

Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble; je ne peux pas définir l'ensemble, puisqu'il est par définition projet inachevable [...], je sais seulement qu'il s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire. Mon ambition d'écrivain est donc de balayer, ou en tout cas de baliser, les champs de l'écriture dans tous les domaines où cette écriture m'a permis d'écrire à mon tour. Cela implique un travail sur les genres, les codes et sur les «modèles» dont mon écriture procède: un certain nombre d'auteurs (de Joyce à Hergé, de Kafka à Price, de Scève à Pierre Dac, de Si Shônogun à Gotlib) définissent, circonscrivent le lieu d'où j'écris. (Entretien dans *L'Arc* – Cité in: B. Vercier, J. Lecarme *La littérature en France depuis 1968*. Bordas, Paris, 1982. P. 305)

---

11. Myth.: Les cinquante filles de Danaos (roi légendaire de Libye, puis d'Argos où il s'enfuit avec ses cinquante filles, les Danaïdes pour leur éviter le mariage avec les cinquante fils de son frère Egyptos. Leurs prétendants étant venus plus tard à Argos, les Danaïdes consentent au mariage, mais sur le conseil de Danaos, elles égorgent leurs époux la nuit même des noces. Seule Hypermnestre épargne son mari Lyncée. Les meurtrières précipitées dans le Tartare (en grec *Tartaros*, le fond de l'Univers dans les mythes grecs, placé au-dessous des enfers, devenu plus tard synonyme des Enfers, lieu où sont châtiés les grands criminels) sont condamnées à verser éternellement de l'eau dans un tonneau sans fond.

Celui qui a lu au moins un livre de Modiano, se trouve devant cette volonté, ce désir de terminer un tel épisode, de trouver les raisons de la fugue, du suicide ou de la disparition de certains personnages ou objets, même si l'auteur manifeste un engouement particulier pour les détails (à l'instar de Georges Perec). En effet, Lorsqu'il évoque les endroits, les rues, les noms des magasins, des cafés, des restaurants, des quartiers, des arrondissements, des stations de métro, des lignes de bus et de trams, on a l'impression qu'en écrivant le texte, il avait sous les yeux la carte et le plan de la ville.

Se pose alors la question de savoir comment le texte prévoit le lecteur. Comme le remarque H.R. Jauss,

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la «suite», du «milieu» et de la «fin» du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles. (55)

De quoi parlent donc les romans de Patrick Modiano et pourquoi avons-nous cette impression à la lecture de ses romans qu'ils reprennent les thèmes qui ont déjà été traités dans les romans précédents? Pourquoi avons-nous ce sentiment qu'on pourrait déterminer ses romans comme une sorte de palimpsestes? Quel est le rapport entre le choix de thèmes et l'originalité de son style?

Eh bien, le style de l'écriture de Patrick Modiano est déterminé par le choix des thèmes: la disparition, la fuite, l'anonymat des êtres, la quête de l'identité, l'absence omniprésente, la culpabilité, la vengeance, la solitude existentielle, le sentiment de vide et de manque chez la plupart de ses personnages, l'impuissance à comprendre les désordres, les mouvements de la société, l'inguérissable blessure raciale liée à la judéité, «la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé» (*Vestiaire de l'enfance*), des thèmes qui peuvent se résumer en un seul mot: le manque. Modiano (ou son narrateur) se montre parfois comme

un véritable archéologue de la mémoire, relevant et conservant le moindre document, insignifiant au premier abord, afin de réunir des informations à propos de lui-même, de proches ou bien d'inconnus. Certaines pages sont travaillées de façon à sembler être écrites par un détective ou par un historiographe. Pourtant, comme le remarque à juste titre Nadia Butaud, «[...] sous sa plume, la réalité historique se brouille toujours à son imaginaire. L'Histoire n'est ni restituée ni reconstruite, mais réinventée» (15).

Mais il faut souligner d'emblée que Modiano arrive à transformer le manque en plénitude (et il a en cela beaucoup de similitude avec Georges Perec), il fait du manque l'instrument de sa fécondité. De la somme des manques que lui a imposée son vécu, il a su faire successivement un des moteurs de son écriture, un des thèmes récurrents de son œuvre principale et enfin un moyen subtil de produire des effets réels, ce qui est justement la spécificité de son écriture.

Ainsi le manque va devenir l'incontournable thème des œuvres de Modiano. Serait-ce possible que cette prolifération de manques en la disparition, l'absence, la fugue... qui reviennent sans cesse dans presque tous ses romans, soit la cause de cette impression que nous avons de lire toujours la même chose?

Dans son interview parue à l'occasion de la publication en 2012 de son roman *L'herbe des nuits*, Patrick Modiano détermine ainsi ce qu'il veut dire par ses romans: «Je crois que c'est cela que je cherche à exprimer dans mes romans: traverser une couche d'oubli pour atteindre cette zone où le temps est transparent, un peu comme un avion qui traverse une couche de nuages pour atteindre le bleu du ciel».

Ainsi, son thème de prédilection, son objet d'exploration, c'est la mémoire. Comme le souligne l'un des critiques de son œuvre, «Modiano effectue un long travail d'exhumation de la mémoire collective, alors que ce n'est qu'en 1995 que le Président de la République française nouvellement élu reconnaît officiellement pour la première fois les exactions de l'État français et la responsabilité du gouvernement de Vichy dans les crimes de la déportation».

Bernard Pivot, journaliste et président de l'Académie Goncourt, interrogé par Emmanuelle Giuliani pour le journal *La Croix* au lendemain de la remise du prix Nobel à Modiano et qui avait régulièrement invité l'écrivain sur son plateau d'*Apostrophes* et de *Bouillon de culture*, remarque:

Modiano est un artiste de la mémoire, un coloriste des souvenirs.

Son nuancier explore les demi-teintes, les pastels, les clairs-obscur.



On y observe une géographie très méticuleuse et une histoire floue. Ses personnages demeurent énigmatiques, instables au sens physique du terme. Ils sont toujours entre deux quartiers, entre deux vies. C'est un écrivain de l'entre-deux dont les héros ne savent pas toujours d'où ils viennent, et pratiquement jamais où ils vont.

La dimension universelle de ses romans tient à cette relation à la mémoire que nous évoquions tout à l'heure. Tout le monde fouille sa mémoire, continue-t-il, interroge son passé, est obsédé par lui qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non. La manière dont le fait Modiano, mêle réalité et rêverie. Et, là encore, c'est un véritable charme qui s'insinue en nous.

En lisant ses romans, on a l'impression qu'il parle de sa propre vie, qu'à travers la quête de l'identité de ses personnages, il est à la recherche de sa propre identité, que ses romans seraient plutôt autobiographiques. C'est pour cette raison que nous avons mis en exergue de notre article la réflexion de Victor Hugo: «Tout homme qui écrit, écrit un livre, ce livre, c'est lui». Pourtant, dans un entretien il dément «cette fausse allusion à sa propre enfance», à sa vie, en disant:

De la même façon, les questions qu'enfant je me posais sur mes parents et leurs attitudes étranges, sur les personnes troubles qui les entouraient, sur l'Occupation, que je n'ai pas connue mais qui était très présente pour moi comme pour tous ceux de ma génération... tout cela, je n'ai pas cherché à l'explicitier, mais à le déplacer sur un plan poétique. Les événements n'ont pas d'intérêt en eux-mêmes, mais ils sont comme réverbérés par l'imaginaire et la rêverie. Par la manière dont on les a rêvés, dont parfois on les a mélangés et amalgamés, on a mis sur eux une sorte de phosphorescence, ils sont métamorphosés. En écrivant ainsi, j'ai l'impression d'être plus proche de moi-même que si j'écrivais d'un simple point de vue autobiographique. (Interview)

Ainsi, un autre thème récurrent des romans de Patrick Modiano, c'est la période de l'Occupation allemande. Né en 1945, il ne l'a évidemment pas connue, mais il s'y réfère sans cesse à travers le désir de cerner la vie de ses parents durant cette période au point de se l'approprier et d'y plonger certains de ses personnages.

L'explication de son intérêt pour cette période, dont il parle dans presque tous ses romans, on la trouve dans *Livret de famille*, roman autobiographique, où il dit:

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. [...] J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. (89)

On comprend bien pourquoi il met en épigraphe à ce roman les paroles de René Char selon lequel «Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir».

Cette période est représentée surtout dans son roman écrit en 1996 et qui s'intitule *Dora Bruder*. Et dans chaque épisode qui parle de cette période, c'est une partie de la vie de son père qui apparaît, puisqu'à la recherche de l'identité de ses personnages, c'est à la recherche de sa propre identité – via celle de son père – qu'il part.

Parmi les thèmes que nous venons d'évoquer (l'absence, la disparition, le manque, la fugue, la trahison, la judéité, l'hérédité...), celui du père et de la paternité est le thème central dans l'œuvre de Patrick Modiano, imprégnée d'éléments d'autofiction, que l'on peut appeler le thème de l'omniprésence de l'absence du père ou celui des absences répétées de ses parents. Ce thème est surtout présent dans le récit autobiographique «Un Pedigree».

Le thème principal du manque et de la disparition serait-ce la raison pour laquelle on a l'impression que les romans de Modiano gardent toujours le côté du roman policier? Même s'il ne considère pas ses romans comme des romans policiers, parce que, dit-il: «A la fin d'un roman policier, il y a une explication, une résolution. Cela ne convient pas quand on veut, comme moi, décrire un passé morcelé, incertain, onirique. D'ailleurs, je n'écris pas vraiment des romans au sens classique du terme, plutôt des choses un peu bancales,<sup>12</sup> des sortes de rêveries, qui relèvent de l'imaginaire», il faut reconnaître quand même que ses romans ont une allure des romans policiers.

---

12. Il fera même dire à l'un des personnages du roman *Quartier perdu*, un agent d'une maison d'édition japonaise Yoko Tatsuké, venu à Paris pour signer un contrat avec Ambrose Guise, écrivain que nous pensons être le prototype de Patrick Modiano: «J'avoue, monsieur Guise, que je ne comprends pas très bien l'engouement de mes compatriotes japonais pour vos livres», à quoi il lui répond: «Moi non plus». (20) Il veut savoir ce que le Japonais pense de ses romans: «Vous considérez que je fais de la très mauvaise littérature, je suppose? - Ce n'est pas de la littérature, Monsieur Guise, c'est autre chose. - Je suis tout à fait de votre avis. - Vraiment?» (20-21).

En effet, il y a toujours une enquête qui est menée dans la plupart de ses romans comme, par exemple, dans *Vestiaire de l'enfance*, où cette enquête est tout à fait particulière et qu'il a appelée «Appels dans la nuit». Dans ce roman, le personnage principal est un écrivain qui s'est réfugié dans un pays latino-américain et qui écrit un feuilleton *Les aventures de Louis XVII*. Mais le thème essentiel, c'est celui de «la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé. L'irréparable n'a pas eu lieu, tout va recommencer comme avant» (51).

Dans *De si braves garçons*, il enquête sur les élèves du Lycée de Valvert.

Dans *Quartier perdu*, l'enquête est menée sur une jeune fille accusée d'un meurtre.

Dans *Voyage de noces*, le narrateur (qui s'appelle Jean) veut connaître les causes du suicide d'Ingrid Teyrsen, une Française (brune) qui se suicide à Milan.

Dans *Dimanches d'août*, sur la disparition de Sylvie, etc.

Dans l'entretien avec à Maryline Heck, Modiano avoue:

J'ai toujours eu l'envie, la nostalgie de pouvoir écrire des romans policiers. [...] Au fond, les thèmes principaux des romans policiers sont proches de ceux qui m'obsèdent: la disparition, les problèmes d'identité, l'amnésie, le retour vers un passé énigmatique. [...] Mon goût pour ce type d'intrigues s'explique aussi par des raisons intimes. Rétrospectivement, il me semble que des épisodes de mon enfance ont ressemblé à un roman policier. A certains moments, j'ai été entouré de personnes et d'événements très énigmatiques. Les enfants ne se posent pas tellement de questions sur le moment, tout leur semble naturel. Mais c'est un peu plus tard, lorsque le temps a commencé à s'écouler, qu'on se retourne vers le passé en se demandant: mais que se passait-il au juste? (Interview)

En effet, il faut souligner que les épisodes de son enfance ont nourri certains de ses romans où les parents se soucient peu de leurs enfants (*De si braves garçons*, *La Petite Bijou*, *Voyage de noces*...) et où les personnages comme la Petite Bijou (de son vrai nom Thérèse) sont abandonnés de leurs parents, de leurs proches, mais ils rencontrent toujours, un moment ou un autre, la chaleur humaine venant de la part de gens qu'ils croisent par hasard (comme la pharmacienne pour la Petite Bijou).

S'il ne pense pas qu'il écrive des romans policiers, il en fera écrire des séries au personnage principal de son roman *Quartier perdu*.

Dans ce roman, comme dans la plupart des romans de Modiano, la narration se fait à la première personne, en «je» donc. Le narrateur, auteur de romans policiers, qui se nomme Ambrose Guise, est d'origine française. Il a quitté la France il y a vingt ans (il faut dire d'emblée que ce chiffre – 20 ans, a un caractère sacré pour Modiano). Au fur et à mesure que nous lisons le texte, nous découvrons qu'avant de devenir Ambrose Guise il s'appelait Jean<sup>13</sup> Dekker et qu'il avait quitté Paris à l'aide d'un avocat, Daniel Rocroy, à la suite d'une enquête policière – son nom figurait sur la liste des appels téléphoniques d'une jeune fille accusée d'un meurtre.

Dès son arrivée et son passage dans les rues de Paris, il a l'impression de se retrouver dans une «ville fantôme après un bombardement et l'exode de ses habitants». Il se demande même: «Peut-être les façades des immeubles cachaient-elles des décombres?» «On ne revient jamais au point de départ» – c'est cette angoisse qui le saisit en ne reconnaissant plus les lieux d'il y a vingt ans.

Comme tous les romans de Modiano, celui-ci aussi est un mélange de la réalité et de la fiction. En parlant de sa mère, il dit qu'elle est anglaise, mais il donne sa véritable profession: elle était girl, qu'elle «était même l'une des plus jolies girls de Paris»... Dans ce roman, il dit qu'il a déjà fait huit séries de *Jarvis*. À l'époque où Modiano écrit ce roman, il a déjà publié huit romans. La coïncidence ne nous paraît pas fortuite.

Au lieu de rentrer à Londres le lendemain de la signature du contrat, il décide de rester à Paris, de «visiter les ruines et tenter d'y découvrir une trace de soi». Dans ce roman aussi, il est donc en quête de son identité.

On interroge souvent les écrivains pour savoir pourquoi ils écrivent ou bien ce que l'écriture représente pour eux. Dans la plupart des cas, les réponses se ressemblent, comme par exemple:

«J'écris pour me parcourir», souligne Henri Michaux.

«J'écris par passion d'ijtihad, c'est-à-dire de recherche tendu vers quoi? vers soi d'abord», remarque Assia Djebar

Selon Claude Roy, «On écrit pour se détourner et pour se retrouver».

Il dira encore: «Inventer des personnages, se doubler, se multiplier en eux, c'est en effet créer, et d'abord en soi-même, une illusion d'optique, mais le regard que nous portons sur nos enfants imaginaires ne doit pas être fondamentalement différent de celui que nous portons sur nous-mêmes» (123-124).

---

13. N'oublions pas que *Jean* est un des prénoms de Modiano. C'est ce prénom que portent les narrateurs de plusieurs romans de l'écrivain.

«En écrivant, je me voyage», dira Julia Kristeva en créant une structure syntaxique originale.

Si le sens générique du mot «voyager» veut dire aller à la découverte de quelque chose de nouveau, d'inconnu, «se voyager» serait d'aller à la quête et à la découverte de son propre moi. Si «voyager» veut dire découvrir «l'ailleurs», «se voyager» devrait signifier découvrir l'Autre de soi ou l'Autre en soi. En même temps, «se voyager» peut être aussi la quête de ses origines et à chaque voyage, c'est-à-dire, en créant une nouvelle œuvre, c'est l'acquisition ou la découverte d'un nouvel aspect de son identité qui s'opère. Ce qui veut dire que les écrivains qui ont la prétention de connaître l'être humain en introduisant dans leur œuvre des personnages innombrables, reconnaissent par-là même qu'ils ne se connaissent pas bien.<sup>14</sup> C'est ce qui peut expliquer les réponses de tant d'autres écrivains à la question: qu'est-ce que «l'écriture», qu'est-ce qu'«écrire» et pourquoi on «écrit», que l'on ne peut pas toutes citer.

On voit bien que pour tous ces écrivains, l'écriture, en premier lieu, c'est la quête de soi.

Quant à Modiano, il n'aime pas beaucoup théoriser sur la littérature. Il dit dans un entretien: «La littérature pour la littérature, les recherches sur l'écriture, tout ce byzantinisme pour chaires et colloques, ça ne m'intéresse pas: j'écris pour savoir qui je suis, pour me trouver une identité» (cité in Butaud 73). Plus tard, en parlant de sa vision de l'écriture, il explique comment se passe concrètement le travail de l'écriture:

Ce que j'aime, dans l'écriture, c'est plutôt la rêverie qui la précède. L'écriture en soi, non, ce n'est pas très agréable. Il faut matérialiser la rêverie sur la page, donc sortir de cette rêverie. Parfois, je me demande comment font les autres? [...] Personnellement, je me contente d'apporter des corrections sur un premier jet, qui ressemble à un dessin qui aurait été fait d'un seul trait. Ces corrections sont à la fois nombreuses et légères, comme une accumulation d'actes de microchirurgie. Oui, il faut trancher dans le vif comme le chirurgien, être assez froid vis-à-vis de son propre texte pour le

---

14. L'écrivaine suisse, Alice Rivaz le reconnaît en se posant la question: «Se connaît-on vraiment mieux à partir de ce qu'on écrit, puisqu'en écrivant il arrive qu'on s'invente?». Une autre écrivaine suisse, Corinna Bille pense de même: «C'est peut-être qu'on ne se connaît pas bien soi-même qu'on s'exprime par l'écriture. C'est une façon de se sortir de soi-même. L'écriture permet de vivre d'autres vies à travers des personnages, ce qui donne un certain équilibre».

corriger, supprimer, alléger. Il suffit parfois de rayer deux ou trois mots sur une page pour que tout change. (Interview)

C'est ce qui expliquerait, à notre sens, cette aisance verbale que l'on observe dans tous ses romans.

C'est en 1968 que Patrick Modiano, à 23 ans, publie son premier roman, *La Place de l'Étoile*, chez Gallimard, auquel sont attribués les prix Roger-Nimier et Fénéon. La même maison d'édition publie la même année *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, *Belle du seigneur* d'Albert Cohen, *Nombres* de Philippe Sollers. Il étonne par sa rupture avec le discours de l'époque sur l'Occupation, dont il explore les zones grises. Comme on le dit dans la presse, c'est Raymond Queneau qui a fait son intronisation sur la scène littéraire. Il dit, en effet: «qu'un garçon de vingt ans ait réussi – littérairement – à déverser dans ce livre tant de questions et de déchirements est un exploit qui va plus loin que mon étonnement. Jusqu'à l'admiration». La critique le compare à Céline, à Proust, on dit même qu'il est Saint-John Perse du roman.

Le roman a pour épigraphe:

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)

Et voilà comment la Maison d'édition a présenté le livre:

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

À quoi nous préparent, nous, les lecteurs, les éléments paratextuels qui accompagnent ce premier roman de Patrick Modiano?

L'épigraphe, que l'on peut qualifier comme périphrase, nous prépare à la lecture d'un texte qui doit porter sur une période historique connue sous le nom de l'Occupation et sur le sort des Juifs, puisque le jeune homme montre à l'officier allemand l'endroit où l'on a forcé les juifs à mettre une étoile juive pour les identifier facilement et sur le champ.

Cet autre élément paratextuel – un épigraphe, puisqu'il appartient à la maison d'édition – nous prépare à la folie verbale (qui parle du style de l'auteur), à la prise de connaissance des identités multiples des Juifs parmi lesquels les personnalités historiques connues et les écrivains juifs, mais surtout à ce que ce premier roman de Modiano doit créer un univers tant matériel que moral qui va devenir une «capitale de la douleur».

C'est précisément dans ce premier roman que Patrick Modiano annonce ses ambitions d'écrivain où il fait dire au narrateur et personnage principal Raphaël Schlemilovitch, son prototype: «*Pour ma part, j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline*» (19).

Comme j'ai beaucoup d'admiration pour son premier roman (ce qui d'ailleurs a déterminé le choix de mon thème d'intervention au séminaire), ainsi que pour un autre roman que je qualifierais de «documentaire» et du fait que ces deux textes diffèrent nettement, du point de vue stylistique, de tous les autres romans de Modiano, même s'il y a certains traits communs du point de vue des thèmes traités, je vais parler essentiellement de ces deux romans de l'écrivain – lauréat du prix Nobel.

C'est dans *Dora Bruder*<sup>15</sup> qu'il explique le motif qui lui a fait écrire son premier roman.

[...] j'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il [le père] avait éprouvé pendant l'Occupation. J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années

---

15. C'est aussi l'une des spécificités de l'écriture de Jean Patrick Modiano: ses livres renvoient souvent l'un à l'autre non seulement pour les raisons que nous avons déjà évoquées, mais aussi parce qu'un roman peut annoncer explicitement ou implicitement le titre d'un autre roman, comme, par exemple, *Dans le café de la jeunesse perdue*, le personnage principal, Louki lit le roman ayant pour titre *Horizons perdus*. Plus tard, Modiano écrira un nouveau roman qui aura pour titre *Horizons*, un roman dont le thème sera toujours la fuite, cette fois-ci, entre Paris et Berlin. Le personnage de *Livret de famille* publie, de retour de Chine (où il avait séjourné 7 ans) *Shangai perdu*. *Livret de famille* est publié en 1977, 7 ans après, Modiano publie *Quartier perdu*.

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 bonne 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. (48-49)

Ce premier roman de Modiano est un mélange de fiction et de réalité. Le nom du personnage à multiple facettes, de Raphaël Schlémilovitch vient du mot, de la culture yddish: le shchlemiel qui désigne une sorte d'antihéros qui se moque de lui-même et des choses pour mieux survivre dans un univers menaçant, celui des Gentils.

La narration se fait tantôt en «je», tantôt en «tu», tantôt en «il». Mais c'est toujours le même personnage qui se présente à multiples facettes et qui incarne le Juif universel. C'est un récit plein de sarcasme, d'ironie, mais surtout de douleur, d'une douleur inguérissable puisqu'elle reviendra souvent dans tous ses romans ce qui a permis à la maison d'édition (Gallimard) de déterminer son œuvre comme une «capitale de douleur».

Comme je viens de le dire, la spécificité du style de Modiano consiste en ce que ses romans se caractérisent par leur forme kaléidoscopique.

Pourtant, il faut remarquer qu'il y a une différence flagrante entre son premier roman et les suivants qui ont été écrits avec presque un an d'intervalle.

En effet, si à la lecture de *La Place de l'Etoile* on assiste à une sorte de «folie verbale», c'est la retenue qui caractérise essentiellement le style des autres romans.

Je rapporte juste un court extrait qui justifie bien le choix du nom du narrateur et qui témoigne de cette «folie verbale» qui le distingue des autres romans de Modiano et où l'on peut repérer les marqueurs de dialogisme (allusions – à Kafka, Céline, Proust, Goethe -, citations...) qui redonnent à ce passage, ainsi qu'à tout le roman le caractère intertextuel:

Je m'aperçois, avec épouvante, que je suis tuberculeux. Il faut que je cache cette maladie intempestive qui me vaudrait un regain de popularité dans toutes les chaumières d'Europe. Les petites Aryennes se découvriront une vocation de sainte Blandine en face d'un jeune homme riche, désespéré, beau et tuberculeux. Pour



décourager les bonnes volontés, je répète aux journalistes que je suis JUIF. Par conséquent, seuls l'argent et la luxure m'intéressent. On me trouve très photogénique: je me livrerai à d'ignobles grimaces, j'utiliserai des masques d'orang-outang et je me propose d'être l'archétype du juif que les Aryens venaient observer, vers 1941, à l'exposition zoologique du palais Berlitz. Je réveille des souvenirs chez Rabatête et Bardamu. Leurs articles injurieux me récompensent de mes peines. Malheureusement, on ne lit plus ces deux auteurs. Les revues mondaines et la presse du cœur s'obstinent à me décerner des louanges: je suis un jeune héritier 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. Trois haut-parleurs fixés sur chaque mât diffusent les textes du docteur Bardamu et de Rabatête, mes public-relations préférés: 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. (24)

Dans ce roman, tout comme dans bien d'autres, le narrateur peut porter un autre nom, derrière, il y a toujours Modiano, puisqu'il y a toujours un détail quelconque qui l'élucide, tout comme dans ce passage qui parle du lieu de sa naissance<sup>16</sup> et fait allusion à ses ambitions évoquées ci-dessus:

- Vous vous appelez bien Schlemilovitch? lui demanda-t-elle d'une voix faubourienne qu'il ne lui connaissait pas. Né à Boulogne-Billancourt? Je l'ai vu sur votre carte d'identité nationale! Juif? J'adore ça! mon arrière-grand-oncle, Palamède de Jusquiames, disait du mal des juifs mais admirait Marcel Proust! [...] A propos, j'ai vu que vous aviez constitué tout un dossier «Fougeire-Jusquiames!» Je vous remercie de l'intérêt que vous portez à notre famille! J'ai même lu cette phrase charmante, inspirée sans doute par votre séjour au château: «C'était, ce Fougeire-Jusquiames, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire...» Vous vous prenez pour Marcel Proust, Schlemilovitch? C'est très grave! Vous n'allez tout de même pas gaspiller votre jeunesse en recopiant A la recherche du temps

16. Sans parler de son premier prénom – Jean – que portent la plupart des narrateurs de ses romans.

perdu? Je vous préviens tout de suite que je ne suis pas la fée de votre enfance! La Belle au Bois dormant! La duchesse de Guermantes! La femme-fleur! Vous perdez votre temps! (74)

[...] Je tentais de m'approprier la mort d'un autre comme j'avais voulu m'approprier les stylos de Proust et de Céline, les pinceaux de Modigliani et de Soutine, les grimaces de Groucho Marx et de Chaplin. Ma tuberculose? Ne l'avais-je pas volée à Franz 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? Non, le suicide ne me convenait pas, un juif n'a pas le droit de se suicider. Il faut laisser ce luxe à Werther. Alors que faire? Me présenter au sanatorium de Kierling? Étais-je sûr d'y mourir, comme Kafka? (94)

La question d'être «juif» sera primordiale dans ce premier roman qu'il va reprendre dans d'autres romans aussi, mais surtout dans *Livret de famille* où le but de la vie de l'un des personnages, Rollner est de prouver que «l'on peut être juif et être un as de l'aviation»:

Je finissais par croire que nous étions en vacances, lui et moi, comme deux vieux amis. Le temps était radieux et en ce mois de juin, il n'y avait pas encore de touristes. Nous dînions sur la terrasse de l'hôtel, face à la baie. Rollner me racontait son passage dans la R.A.F. (Royal Air Force) pendant la guerre, l'événement le plus important de sa vie. Il s'était engagé parce qu'il voulait se prouver à lui-même et aux autres «qu'on pouvait être juif et être un as de l'aviation». Ce qu'il avait été (74)

Comme Patrick Modiano qui deviendra «un as de la littérature».

Comme le remarque Albert Camus, «Parce qu'il fabrique des destins, le roman «concurrence la création». «Il est plus juste, en effet de parler d'une concurrence à Dieu, à propos du roman, que d'une concurrence à l'état civil» (310), continue-t-il. Pourtant, il faut souligner que Patrick Modiano fait concurrence tant à Dieu qu'à l'état civil<sup>17</sup>, et ceci surtout dans *Dora Bruder*.<sup>18</sup>

---

17. Tout comme Julien Gracq qui construit son récit «Lettrines» selon «les fiches signalétiques».

18. On rencontre également la même poétique, le même procédé stylistique chez l'écrivaine géorgienne contemporaine, Naïra Guélachvili dans son récit intitulé *Chvneba – Témoignage*, qui est complètement construit sur les données de l'état civil

Ainsi, je voudrais parler maintenant de ce roman tout à fait bouleversant de Modiano, construit sur des détails et des précisions relevant de l'état civil, et qui m'a beaucoup marquée.

La création de ce texte a une histoire. Il explique, dans un entretien, comment l'idée lui est venue d'écrire ce roman émouvant:

La motivation, la pulsion à écrire, c'est pour moi toujours de partir d'une disparition, de construire une quête à partir de là. Au départ de *Dora Bruder*, il y avait cet avis de recherche qui m'avait attiré. Je l'avais trouvé en feuilletant un vieux journal de l'époque. Un tel avis de recherche m'avait frappé, dans cette période où les gens disparaissaient si facilement... Dans la fugue de cette jeune fille, il y avait aussi quelque chose qui était proche de moi.<sup>19</sup> J'ai eu une sorte d'intuition, j'ai tout de suite regardé dans le *Mémorial* de Klarsfeld et j'ai vu son nom, simplement son nom, sans aucune autre indication. Il fallait alors que je retrouve qui était cette fille... J'ai mené des recherches, mais des années après avoir découvert l'avis de recherche, que j'avais lu en 1987. Cela me hantait, mais j'ai mis sept ou huit ans avant de m'y atteler vraiment. Une autre chose m'avait frappé: quand j'ai regardé dans le *Mémorial* de Klarsfeld pour voir si j'y trouvais la trace des parents de Dora Bruder, je me suis aperçu

---

du personnage principal qui meurt en accident de voiture à l'âge de 35 ans et dont l'histoire est restituée à la base de données des «fiches signalétiques» et de l'état civil qui comprennent: histoire de l'accouchement (reprise et complétée 5 fois), anamnèse, consultation du thérapeute, histoire du nouveau-né, vieux livre avec le sceau de la bibliothèque, histoire du développement de l'enfant (3 fois), brevet de fin d'études secondaires, sentence, diplôme, livret militaire, même le passeport technique de la voiture, lettre de recommandation, etc., et puis des pages d'un livre sans reliure, donc sans le nom de l'auteur, ni le titre du texte, où on peut lire des passages poétiques, comme celui-ci, par exemple: «... Notre vie est un livre douloureux... avec une écriture saisissante et des pages sombres... alors regarde entre les mots ce qui n'est pas visible, mais ce qui est écrit, ce qui est écrit invisiblement, ce qui est écrit pour l'œil du cœur. Retiens bien cela: on peut aussi lire le livre autrement...» (Dokhtourichvili 101).

19. Dans son adolescence, qualifiée par ses biographes comme «terrible», Modiano connaît trois fugues: en 1960, il s'enfuit de l'école du Montcel à Jouy-en-Josas, mis en pensionnat en 1956, il va désertier l'internat du lycée Henri-IV en 1962 et il va s'enfuir également, en 1964 du lycée Michel Montaigne de Bordeaux. Dans le roman *Dans le café de la jeunesse perdu*, il donnera une explication à l'importance de la fugue: «Plus tard, j'ai ressenti la même ivresse chaque fois que je coupais les ponts avec quelqu'un. Je n'étais vraiment moi-même qu'à l'instant où je m'enfuyais. Mes seuls bons souvenirs sont des souvenirs de fuite ou de fugue». (68)

que sa mère s'était retrouvée dans le même convoi que la mère de Perec. Elle n'avait pas été déportée en même temps que sa fille, car elle était de nationalité hongroise et, à l'époque, les Hongrois n'ont dans un premier temps pas été déportés. Ils n'ont été déportés que plus tard. Cette coïncidence m'a fait un choc terrible, ça m'a beaucoup troublé. (Interview)

À la page 28, nous lisons une phrase qui élucide ce qui a incité Modiano à écrire ce livre: «En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours» (*Dora Bruder* 42).

Au fond, il reprend à sa façon ce que Perec avait réalisé dans *W Un souvenir d'enfance*: dire les vides, l'absence, et la présence des disparus. Voilà ce qu'il dit des gens disparus sans avoir laissé une trace quelconque:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habités. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. (17)

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai: en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (18)

Le narrateur (l'auteur) n'est pas omniscient, il se pose des questions au sujet des personnages, fait des démarches pour y trouver des réponses, mais il n'y arrive presque jamais:

Et les années se sont écoulées, porte de Clignancourt, jusqu'à la guerre. Je ne sais rien d'eux, au cours de ces années. Cécile Bruder travaillait-elle déjà comme «ouvrière fourreuse», ou bien «ouvrière en confection salariée», ainsi qu'il est écrit sur les fiches? D'après sa nièce, elle était employée dans un atelier, du côté de la rue du Ruisseau, mais elle n'en est pas sûre. Ernest Bruder était-il toujours manoeuvre, non plus à l'usine Westinghouse de Freinville, mais quelque part dans une autre banlieue? Ou bien lui aussi avait-il trouvé une place dans un atelier de confection à Paris? Sur la fiche

de lui qui a été faite pendant l'Occupation et où j'ai lu: «Mutilé de guerre 100 %. 2e classe, légionnaire français», il est écrit à côté du mot profession: «Sans». (20)

Les années de l'occupation, toutes les atrocités liées à la guerre, ne sont pas décrites avec un vocabulaire suscitant une émotion chez les lecteurs. C'est juste l'évocation des endroits (Vélodrome d'hiver, le camp de Gurs...) qui créent l'image de ces atrocités:

Le 13 mai 1940, quatre jours après l'arrivée de Dora au pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, c'était au tour des femmes ressortissantes du Reich et ex-autrichiennes d'être convoquées au Vélodrome d'hiver, et d'y être internées pendant treize jours. Puis, à l'approche des troupes allemandes, on les avait transportées dans les Basses-Pyrénées, au camp de Gurs. Cécile Bruder avait-elle reçu elle aussi une convocation?

On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement.

On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. (25)

Suivre la trace de Dora Bruder, c'est aussi suivre la vie de son père sous l'Occupation, qui avait partagé le même sort que Dora à l'époque, il fait travailler son imaginaire, son intuition et fait preuve de posséder la faculté de la mémoire de se souvenir des événements qui datent de 55 ans (le livre est écrit en 1996, 55 années après la disparition de Dora):

Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs-Élysées. Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d'un restaurant de la rue de Malignan où il dînait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué. Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs-Élysées à la rue Greffulhe, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans. Il l'avait perdue de vue quand on les avait fait monter à l'étage de l'immeuble qu'occupaient cette officine de police et le bureau de son chef, un certain commissaire Schweblin. Puis il avait réussi à s'enfuir,

profitant d'une minuterie éteinte, au moment où il redescendait l'escalier et où il allait être mené au Dépôt. (42)

Ce passage à la page 57 est complètement bouleversant:

Un père essaye de retrouver sa fille, signale sa disparition dans un commissariat, et un avis de recherche est publié dans un journal du soir. Mais ce père est lui-même «recherché». Des parents perdent les traces de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour, un 19 mars, comme si l'hiver de cette année-là séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires, au point de jeter un doute sur leur existence. Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. (57)

**Ainsi Dora Bruder devient, sous la plume de Patrick Modiano, l'image des milliers de personnes disparues sans avoir laissé une trace quelconque.**

C'est dans ce roman que Modiano nous explique l'importance des détails, une technique très prisée du romancier:

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot «don» n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier: les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser à aller à sa paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions «concernant des événements passés ou futurs», comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique «Voyance». (35)

Comme je l'ai maintes fois souligné, un des thèmes de prédilection de Modiano, est le thème de la fuite, de la fugue, de la disparition, finalement. Dans ce roman, Modiano essaie d'expliquer pourquoi les gens s'enfuient. La fugue de Dora lui rappelle la sienne le 18 janvier 1960.

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. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre. (38)

La raison de la fugue peut être aussi le beau temps:

Il faudrait savoir s'il faisait beau ce 14 décembre, jour de la fugue de Dora. Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étai qui va se refermer sur vous. (40)

Mais c'est à la page 54 qu'il donne la véritable raison de la fugue:

La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. Et il arrive qu'à la fin d'une matinée, le ciel soit d'un bleu léger et que rien ne pèse plus sur vous. Les aiguilles de l'horloge du jardin des Tuileries sont immobiles pour toujours. Une fourmi n'en finit pas de traverser la tache de soleil.

Comme le thème de la fugue traverse plusieurs de ses romans, nous trouvons encore une explication au désir de fuir dans un autre roman intitulé *Dans le café de la jeunesse perdue*, il écrit notamment:

Aujourd'hui, je me rends compte que ce n'était pas seulement une ligne de conduite qu'elle cherchait en lisant les fascicules vert pâle et la biographie de Louise du Néant. Elle voulait s'évader, fuir toujours plus loin, rompre de manière brutale avec la vie courante, pour respirer à l'air libre. Et puis il y avait aussi cette peur panique, de temps en temps, à la perspective que les comparses que vous avez laissés derrière puissent vous retrouver et vous demander des comptes. Il fallait se cacher pour échapper à ces maîtres chanteurs en espérant qu'un jour vous seriez définitivement hors de leur portée. Là-haut, dans l'air des cimes. Ou l'air du large. Je comprenais bien ça. Moi aussi, je traînais encore les mauvais souvenirs et les figures de cauchemar de mon enfance auxquels je comptais faire une fois pour toutes un bras d'honneur. (86)

Au début de mon article, j'ai souligné que j'allais parler d'intertextualité dans l'œuvre de Modiano et d'éventuelles influences de certains auteurs, tel Georges Perec, sur son œuvre. À la question de la journaliste: **Perec est un écrivain que vous appréciez?** –

Il répond:

Oui. J'avais été très frappé par *Les Choses*, que j'ai lues à leur sortie en 1965. Ça tranchait sur ce qui se produisait à l'époque. Perec se détachait vraiment dans le paysage littéraire, après la guerre. Les gens qui étaient nés dans les années 1920 n'avaient pas vraiment pu prendre le relais de la grande génération active dans les années 1930. Il y avait bien les gens du Nouveau Roman, nés dans les années 1920, comme Robbe-Grillet, mais après je ne voyais que Perec. Beaucoup de gens autour de moi l'avaient connu, comme le sociologue Henri Lefebvre, Queneau, qui m'avait parlé de lui. Perec m'avait envoyé *Un cabinet d'amateur*, on devait se voir, mais cela ne s'est jamais fait, malheureusement. (Interview)

Pour ce que je connais de l'œuvre de Georges Perec, je trouve qu'il y a beaucoup de similitude entre ces deux écrivains, que ce soient leurs thèmes de prédilection (disparition, manque, vide...), leur engouement pour les précisions, le caractère hybride de la structure de leurs textes... Dans le passage qui suit, on peut observer une similitude stylistique entre *Les Choses* de Perec et le texte de Modiano:

Quand nous nous levions plus tôt, nous allions nous promener au Bois, du côté des Lacs ou du Pré-Catelan. Nous parlions de l'avenir. Nous achèterions un chien. Nous partirions peut-être en voyage. Est-ce que je voulais qu'elle se coupe les cheveux? Elle suivrait un régime à partir d'aujourd'hui, parce qu'elle avait grossi d'un kilo. Est-ce que tout à l'heure, je lui lirais un passage de ce que j'avais écrit? Nous allions dîner dans un restaurant de l'avenue Malakoff, une grande salle aux murs recouverts de boiseries qu'il aurait fallu repeindre, comme les quatre colonnes corinthiennes dressées à chaque coin et qui s'effritaient. Le silence. Une lumière ambrée. J'avais toujours soin de choisir une table à trois places, au cas où Harry Dressel, ouvrant la porte... (*Livret de famille* 144)

Le passage suivant, tiré de *Livret de famille*, parle de l'importance des hôtels, endroits si prisés de Modiano. Les événements les plus importants ont lieu dans les hôtels, donc dans des lieux de passage, ce qui prouve que



rien n'est stable: «Je pensais à mes parents. J'eus la certitude que si je voulais rencontrer des témoins et des amis de leur jeunesse, ce serait toujours dans des endroits semblables à celui-ci: halls d'hôtels désaffectés de pays lointains où flotte un parfum d'exil et où viennent échouer les êtres qui n'ont jamais eu d'assise au cours de leur vie, ni d'état civil très précis» (158). D'où une des préoccupations majeures de Patrick Modiano et de ses personnages, trouver leurs racines, donc leur identité.

Ses parents sont deux déracinés, comme il le dit dans ce même roman:

Lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d'aucune sorte, deux papillons dans cette nuit du Paris de l'Occupation où l'on passait si facilement de l'ombre à une lumière trop crue et de la lumière à l'ombre. Un jour, à l'aube, le téléphone sonna et une voix inconnue appela mon père par son véritable nom. On raccrocha aussitôt. Ce fut ce jour-là qu'il décida de fuir Paris... Je m'étais assis entre les deux fenêtres, au bas des rayonnages. La pénombre avait envahi la pièce. En ce temps-là, le téléphone se trouvait sur le secrétaire, tout près. Il me semblait, après trente ans, entendre cette sonnerie grêle et à moitié étouffée. (161)

C'est également son oncle Alex qui est à la recherche de ses racines, de son identité. En s'adressant à Patrick, il lui dit qu'«on ne peut pas toujours être un homme de nulle part» comme son père et lui le sont, qui n'ont «même pas un acte de naissance... Une fiche d'état civil... comme tout le monde...». Avoir des racines, pour lui c'est: «sentir de la terre et de l'herbe sous mes pieds». Aussi pense-t-il quitter Paris et aller vivre à la campagne (121).

Comme Modiano le disait dans l'un de ses entretiens, «[...] j'avais l'impression, avec chaque livre, de me débarrasser de quelque chose», donc donner de la place au présent dans sa mémoire qui le tourmente, chargée qu'elle est d'événements qui l'ont marqué tout au long de sa vie et dont il voudrait se débarrasser. Aussi, à la fin de son roman *Livret de famille*, où se mêlent toujours la fiction et la réalité, dit-il de sa fille Zénaïde, âgée d'un an seulement, comme s'il l'enviait: «J'avais pris ma fille dans mes bras et elle dormait, la tête renversée sur mon épaule. Rien ne troublait son sommeil. Elle n'avait pas encore de mémoire» (166).

Nous mettons ici un point final à notre article, mais non à l'étude de l'œuvre de cet écrivain français contemporain d'une renommée universelle, puisque tout chercheur qui s'intéresse à l'œuvre de Patrick Modiano, prix Nobel de Littérature 2014, «archéologue» de la mémoire, ne pourra épuiser les sujets de recherche qu'offre son œuvre foisonnante qui s'enrichit

régulièrement de nouvelles créations, participant, avec les textes précédents, à l'édification de cet ensemble que l'auteur lui-même ne peut pas «définir, puisqu'il est par définition projet inachevable».

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *De l'œuvre au Texte Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Butaud, Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, CLTURESFRANCE, 2008.
- Camus, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- Dokhtourichvili, Mzagvé, «La poétique de la révolte et le roman documentaire», in Actes du colloque international «*Littérature et totalitarisme: Ecrire pour témoigner*», Namur, Presses universitaires de Namur, 2014, p. 95-118.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. de l'italien par Myriam Bouzaher), Paris, Editions Grasset, 1970.
- Gorp, Hendrik van et all., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion Classiques Honoré Champion, 2005.
- Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* (trad. de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwengler), Paris, L'Âge d'Homme, 1983
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (trad. de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978.
- Roy, Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, 1968.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.