FRANCESCA DAINESE

Aveux d'une judéité insaisissable. Patrick Modiano et la fuite comme méthode d'enquête, par Francesca Dainese

Un grain de judéité

À l'instar de Georges Perec, Patrick Modiano, né en 1945, fait partie des écrivains de la « seconde génération » qui, « né[s] pendant ou au lendemain de la guerre, reste[nt] piégé[s] dans ses décombres, légataire[s] d'une histoire irreprésentable et d'un récit impossible ou empêché[1] ». Si l'écriture de Modiano ne se limite pas à exprimer la hantise d'un génocide qu'il n'a pas vécu, la reconstruction de cette mémoire absente, ou lacunaire, reste une préoccupation majeure de l'auteur.

À l'égard de la judéité dans ses textes, un distinguo est tout d'abord nécessaire : à la différence, par exemple, de l'œuvre d'Henri Raczymow, celle de Modiano ne cherche pas à s'inscrire dans la tradition juive. C'est pour cette raison que Maxime Decout considère l'ensemble de l'œuvre de Modiano comme un parcours d'appropriation d'une « judéité historique[2] », en soulignant la distance avec toute une « littérature identitaire » portant sur la religion et la culture juives. La judéité de Modiano serait plutôt une « judéité de l'Autre[3] », voire celle de son père, Albert, Juif d'origine italienne, escroc avec un lourd passé de collaborateur. Continuellement perlaborée, resémantisée, déconstruite et reconstruite au sein de l'écriture, la judéité de Modiano constitue donc une interrogation identitaire inachevée, qui oscille entre un vide à remplir et un trop plein à fuir. Les marqueurs de cette judéité ne s'entendent qu'en écho, comme s'il s'agissait de points d'attache fabriqués artificiellement, qu'on ne ressent pas tout à fait comme siens et dont on arrive néanmoins à se débarrasser. Finalement, il s'agirait d'une judéité « résiduelle », ressassant son incapacité à « être une judéité du "TOUT" », qui fait de Modiano « un Juif de peu[4] ».

C'est pourquoi l'œuvre de Modiano est en mesure de révéler l'ambiguïté profonde, et la réversibilité même, de tout discours identitaire. En s'interrogeant sur ses origines juives, Modiano confie en 1967 à Gallimard cet ouvrage « scandaleux » que constitue *La Place de l'étoile*[5] : un roman que « seul un écrivain d'origine juive pouvait [écrire, montrant] pareille liberté et pareille impudence dans le maniement des propos antisémites[6] ». Alors que Modiano amorce une sorte d'appropriation d'une judéité qui ne lui appartient pas, mais qui pour autant lui pose problème, le jeune fils de Shlemil, répondant au nom de Raphaël, comme le peintre de la Renaissance, est, dans le roman, aux prises avec un questionnement identitaire qui n'a pas forcément de réponses : qu'est-ce cela veut dire que se dire juif ? Le carnaval des identités, mis en scène dans le récit, hurle cette « judéité de peu » pour laquelle, selon les différents points de vue, Juif, « *on n'en est pas* » ou l'« *on en est toujours*[7] ».

Et d'ailleurs, comme le rappelle Philippe Zard, *La Place de l'étoile* demeure la seule œuvre « judéocentrée[8] » de Modiano, « c'est-à-dire la seule œuvre taraudée par la singularité juive ». Par la suite, « le signifiant juif ne sera plus qu'une manière parmi beaucoup d'autres de se frayer un chemin dans les silences de l'Histoire et les blessures de la mémoire[9] ». La judéité deviendrait donc un instrument complexe d'interrogation identitaire, historique et existentielle, à la croisée de l'intime et du collectif. D'une manière différente, dans un récit comme *Dora Bruder*[10] et dans des romans d'investigation comme *Chevreuse*[11], le dispositif de l'enquête permet à Modiano de refuser toute position de magistère et de contrôle par rapport à l'h/Histoire et à la judéité paternelle, à la fois exogène et endogène, vécue comme une sorte d'angoisse héréditaire et inguérissable. Sans avoir pour but celui de réparer le monde, ni de trouver aucune réponse à la question d'une identité juive qui survit dans la dissipation et dans la rémanence, l'écrivain montre ainsi, par la faillibilité de ses personnages et de leur enquêtes, le pouvoir heuristique de la littérature : lorsqu'il essaye de ressusciter et de restituer une ambiance interlope ou le mystère des vies en dissolution, il pose des questions, sans pour autant y apporter de réponse ni de jugement définitif. Les tâtonnements de la recherche et la suspension véritative qui en découle témoignent une fois de plus d'un noyau problématique indépassable et peut-être même de l'existence d'un chronotope « intermédiaire », autour duquel s'interroger et évoluer, sans pourtant pouvoir l'abandonner. Les mécanismes de l'enquête policière s'avèrent ainsi fonctionnels à dévoiler la marge d'ambiguïté profonde que l'écrivain semble pressentir par rapport à ses origines et aux legs de l'h/Histoire. S'il met en évidence, sinon en question, l'aspect erratique de vérités identitaires finalement insaisissables, il implique le lecteur dans des recherches vouées à l'inachèvement, éveillant son intérêt autour des secrets finalement impossibles à traquer, mais qu'on voudrait de moins en moins intouchables.

Des récits d'investigation qui tournent à vide

Si Modiano cite Simenon parmi ses écrivains préférés[12], la recherche du mystère, déclarée programmatiquement dans *Un pedigree*[13] et, surtout, sa mise en scène sous la forme de l'enquête, caractérisent de façon singulière plusieurs de ses romans. En effet, à l'exception de *Dora Bruder*, qui est un récit d'investigation assez particulier, sur lequel nous reviendrons plus loin, plusieurs de ses livres, tels que le roman qui obtint le prix Goncourt en 1978, *Rue des Boutiques Obscures*, ou le dernier ouvrage publié, *Chevreuse*, semblent reprendre la structuration traditionnelle du polar (crime / enquête / solution) mais pour en subvertir les règles classiques et en faire l'instrument d'une recherche plus vaste. Ces deux récits, bien qu'assez différents l'un de l'autre, ont des caractéristiques communes : dans les deux cas, l'entrelacement narratif se construit autour d'une série d'éléments récurrents, d'origine autobiographique et/ou historique, qui rassurent le lecteur quant à sa capacité de compréhension du réel, bien que l'auteur varie leur combinaison par le prisme de la fiction. Se produit alors, comme il est d'usage dans le récit d'investigation, un crime qui perturbe un état initial (des cas de disparition à l'ombre de l'Histoire)**.** L'enquête prend toujours son élan de Paris (ville tentaculaire où les traces du passé sont obsédantes, bien que difficiles à déchiffrer pour les jeunes détectives qui sont à l'écoute), pour se poursuivre dans des lieux apparemment oubliés, protagonistes du retour du refoulé : Megève, dans le premier récit, la vallée de Chevreuse, dans le deuxième. De plus, les atmosphères ambiguës se construisent autour d'identités d'emprunt et de personnalités interlopes, dont la disparition est nimbée de doutes et d'imprécisions. Il s'agit le plus souvent de figures de fugitifs ou de hors-la-loi, comme le père de l'auteur : si la gravité de leurs crimes demeure parfois indécidable, le poids de leur souvenir est imposant. Le détective-écrivain, enfin, est un jeune homme qui enquête sur sa propre histoire : amnésique dans le premier cas, trop jeune pour se souvenir dans le second, il est lui-même le témoin principal d'un crime qu'il n'a pas commis. Ainsi, son désir de saisir les secrets du passé et sa propre volonté de témoigner s'avèrent également paradoxaux, car au manque de connaissance des événements et de responsabilité dans leur déroulement tragique s'ajoute un sentiment d'implication et de culpabilité qui se révèle aussi inconsistant qu'envahissant. Pour des raisons différentes dans les deux récits, l'investigation échoue : le narrateur ne peut pas, ou ne veut pas, percer l'énigme.

Dans ces deux textes, le thème de la judéité, qui avait été au centre de la trilogie de l'Occupation[14], est problématisé de façon beaucoup plus indirecte et cryptée, à tel point qu'on peut se demander en quoi il travaille ces investigations et comment il pourrait contribuer au déchiffrement d'une réalité existentielle.

Dès 1969, Modiano affirmait :

> Un romancier veut toujours poser la question fondamentale : être ou ne pas être. Dans mon premier livre, parce que j'étais trop jeune, il m'a fallu un qualificatif et mon sujet était : être ou ne pas être juif. Maintenant je pense avoir un peu avancé et être sorti de ce problème particulier[15].

À partir de *Villa Triste*, avec la seule exception de *Dora Bruder*, ce « rien du judaïsme » pose problème, à la fois, par son « insubstantialité » et par la « charge d'angoisse dont il est porteur[16] », de telle manière que, comme l'explique Philippe Zard, il devient le « point de départ d'une invention esthétique et donc d'une récréation de soi[17] ». Chez Modiano, cette récréation de soi ne trouve pourtant pas sa place dans la forme d'un récit linéaire classique, car elle se fait à partir des « non-dits de l'histoire collective et intime[18] », des traces du passé, mi-effacées mi-découvertes, qui hantent le présent, des anecdotes imprécises et des détails incomplets qu'on ne parvient pas à appréhender, des trous de mémoire qui ne peuvent pas être remplis.

L'histoire narrée dans *Rue des boutiques obscures* est celle d'un homme souffrant d'amnésie, rebaptisé Guy Roland par Hutte, l'agent secret engagé pour élucider son affaire. Le protagoniste cumule en soi une série d'identités différentes, dont seule la dernière fait référence à la judéité par le biais du patronyme « Stern ». À l'image d'un fantôme[19], la judéité perturbe donc et hante une enquête existentielle plus vaste. Après une série de faux-fuyants, le roman se termine par une fin suspendue, car la seule personne dépositaire de la vérité sur l'identité du protagoniste a disparu. Mais il faut surtout noter que, dans ce récit, l'élément juif contribue à relancer la recherche existentielle du narrateur. En effet, c'est seulement en allant à rebours dans le passé, à l'aide des documents et des gens qui l'ont connu jadis, que Guy Roland peut remonter à l'origine du traumatisme qui lui a fait perdre la mémoire. Juif originaire de Salonique, fuyant les arrestations des Juifs en 1943, il revit finalement le choc de l'abandon à la frontière suisse par le passeur Bob Bresson. Si le traumatisme fonctionne par rétroaction (la *nachträglich* de Freud)[20], l'événement primaire est insaisissable et constitue, dans la vie du narrateur, un trou qui ne peut être rempli. Guy Rolland demeure ainsi piégé dans un temps suspendu, ne faisant que perlaborer son expérience. Prisonnier d'un « spectre du passé[21] », il est condamné à l'aliénation et au dépaysement, comme l'individu « en mal d'archive » de Derrida, hanté par un « désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour […] au lieu le plus archaïque de commencement absolu[22] » qui l'incite à la recherche. À l'appropriation onomastique s'ajoute dès lors l'appropriation d'une identité douloureuse, celle d'un homme qui vivait sous un faux nom aux temps de l'Occupation, trafiquant au marché noir, et qui a perdu presque tous ses proches, sans qu'il reste de témoins de son passage. Au fur et à mesure que le personnage la découvre et cherche à se l'approprier, cette identité apparaît comme une altérité qui perturbe à la manière d'une difformité qu'il conviendrait de fuir. L'étrange et le monstre qu'il découvre en lui déroutent ultérieurement l'enquête : qui serait-il au juste ? Un juif victime des événements ou un juif collaborateur tombé dans son propre piège dans l'espoir de se sauver ? C'est alors la neige, réfractaire à toute signification préétablie, qui se fait l'instrument d'un « glissement visionnaire[23] » et mélancolique par rapport aux non-dits de l'histoire et aux interrogations identitaires qui tournent à vide ; elle devient l'autre nom de ce qu'on ne peut plus toucher, écouter, voir, respirer, ressentir, ou supporter ; de tout ce qui a été effacé, mais qui pèse de manière incommensurable.

Ce roman ressemble donc à un polar, bien que « l'art de la syncope[24] », qui reflète le caractère irrésolu de l'univers de Modiano, dissolve finalement la matière romanesque, confondant certains points fixes de l'histoire familiale et collective dans une réalité fantomatique et désenchantée.

À l'exception d'*Une jeunesse*, qui est le seul ouvrage de Modiano avec un épilogue – et un épilogue heureux qui plus est –, ses récits d'investigation ont tous une conclusion ouverte et ressemblent à des épisodes épars qui pourraient prendre place dans une seule grande enquête sans fin ni commencement. L'utilisation par Patrick Modiano de ce qu'on pourrait appeler le *cliffhanger*[25] semble d'ailleurs rapprocher ses œuvres d'une véritable série policière. Dans *Chevreuse*, l'enquête se termine également sur un mur blanc et lisse sous lequel est enfouie à jamais une histoire qui n'est pas racontable. Ce texte représente une sorte de carrousel de personnages perdus : l'auteur y ressuscite, par exemple, Martine Hayward de *Quartier Perdu* et Jean Bosmans de *L'Horizon*, mais c'est Guy Vincent des *Inconnues*, alias Roger Vincent de *Remise de peine*, qui y joue un rôle majeur. Associé de Michel de Gama, il a été impliqué dans des trafics louches qui l'ont conduit en prison pendant une période de sa vie, avant de disparaître pour toujours. Et pourtant, pourquoi le souvenir de cet homme hante-t-il le présent du narrateur, au point qu'il voudrait en faire un livre ? Aucune référence n'est faite à la tragédie de la Shoah, mais la judéité « historique » de Modiano semble pourtant agir sur le texte de manière oblique. En effet, dans *Des inconnues*, ce nom appartenait à un homme réchappé de la Shoah, dont les parents étaient morts dans les camps après l'avoir mis à l'abri en Suisse, comme l'enfant caché que fut Georges Perec. Dans le roman de 1999 on découvre que, pendant la guerre d'Algérie, Guy Vincent a probablement été « porteur de valises » pour le FLN et travaillait sous une fausse identité. Son vrai nom ne resurgit qu'à l'occasion d'une bizarre rencontre avec l'écrivain collaborationniste Chardonne qui lui dédicace le livre *Vivre à Madère*, avant qu'il ne disparaisse à nouveau, lors d'une perquisition de police. Dans *Chevreuse*, Bosmans semble relier ces deux figures entre elles sans que le lecteur puisse en être sûr : ayant fréquenté, même malgré lui, Guy Vincent et son réseau pendant l'enfance, il rappelle le temps où ce dernier se faisait appeler Roger Vincent et arrivait au 38 de la rue du Doctor-Kurzenne sur une grosse voiture américaine. Ainsi, dans *Chevreuse*, le mystère tourne autour de cet enfant de la Shoah et de son trésor enfoui : l'or d'un trafiquant, l'héritage d'un géniteur ou le legs d'un père de substitution[26] ? Lorsqu'il suspecte la mort de ce dernier, Bosman affirme en effet :

> Un dernier lien se serait rompu et une période de son passé aurait été définitivement engloutie, tandis que lui, il resterait seul et orphelin sur le rivage. Mais orphelin de quoi ? Il n'aurait pas pu répondre de manière précise à cette question[27].

Les contours du périple de Guy Vincent restent finalement insaisissables. Si Patrick Patoche de *Remise de peine* a finalement grandi, la Vallée de Chevreuse demeure un « paysage contaminé[28] » par des mémoires douloureuses, car autour du pensionnat de Jouy-en-Josas, dont Modiano fugua de nombreuses fois entre 1956 à 1960, une rafle avait eu lieu le 9 novembre 1942[29]. Enfin, on n'arrive pas à découvrir plus de détails sur l'éternel retour de Guy Vincent, car le narrateur, Bosmans, ayant été dans sa jeunesse le seul témoin des méfaits de cet homme, choisit de se taire. Symboliquement, Modiano confronte une phrase de *Remise de peine*, « les enfants regardent. Ils écoutent aussi[30] », au point de vue plus mûr du jeune protagoniste de *Chevreuse* :

> Et d'ailleurs, quand il était un enfant de la Rue Docteur-Kurzenne, il ne s'était jamais posé de questions sur les personnes qui l'entouraient, et jamais il n'avait essayé de comprendre ce qu'il faisait là, parmi elles. C'était elles, au contraire, après quinze ans, qui auraient dû se méfier de lui. Elles pouvaient penser qu'il avait été une sorte de témoin, et même un témoin gênant. Et il se rappela le titre d'un film italien qu'il avait vu à la cinémathèque de Chaillot : *Les enfants nous regardent*[31].

De ce fait, le silence imposé par les adultes dans *Remise de peine* devient, chez le Jean adulte, une démarche de soustraction volontaire au poids du passé : une démarche de fuite, encore une fois, exercée comme une forme d'art. En tant qu'écrivain, Bosmans rappelle le désir du jeune Perec, suspendu entre le désir double et paradoxal de « rester caché » ou d'« être découvert[32] ». Cette posture serait réécrite ici à la manière d'un doute ou d'une question : cacher ou découvrir ? Se taire, laisser aller, oublier, fuir le passé et son inconsistance[33], ou bien résister, redécouvrir ce qui reste, faire resurgir la rémanence et se l'approprier, l'expier, même aux prix d'une écriture en sursauts[34] ?

La fuite comme méthode d'enquête

Bien que crypté, *Chevreuse*[35] semble donc constituer un dernier épisode de cette longue lettre au père que constitue l'œuvre de Modiano. Rappelons que l'héritage du père n'est pas, chez Modiano, un héritage absent, mais un héritage ambigu, voire un héritage de désagrégation, de soustraction, de fugue, à la fois quant à son identité juive et à ses responsabilités familiales et historiques. On pourrait envisager l'ambiguïté[36], voire le sentiment de déception et d'échec qui accompagnent la lecture des textes, comme une sorte de « compromis » entre une pulsion d'oubli vitale et une mémoire douloureuse et mortifère. L'image de la fuite, sans cesse répétée dans les récits, résume, métaphoriquement, le mouvement d'une identité opposant un état de déréliction complète à un legs problématique, dont on n'arrive pas à se délivrer. Comme Nelly Wolf l'observe, il s'agit d'un motif qui obsède les textes de Modiano à partir d'un petit nombre de figures « à texture poreuse[37] » et qui constituent autant de variations sur un même thème. Cette image de soustraction prend son élan dans la fuite primaire, celle du père qui, échappant à la police, se sauve de la déportation, permettant indirectement la vie du futur écrivain. Pourtant, l'idée de la fugue assume, tantôt dans la vie de l'auteur, tantôt dans nombre de ses romans, un « caractère symbolique[38] » ambigu.

Dora Bruder constitue à cet égard un texte singulier dans la production de l'écrivain. En effet, l'enquête que Modiano se propose de poursuivre coïncide ici avec l'entreprise éthique de confier à la page blanche le souvenir d'une jeune fille juive morte dans les camps en 1942. Au moment où la fiction cède la place au documentaire, Modiano tente ainsi de reconstruire le périple de cette « vie minuscule[39] », mais avec un souci apparemment paradoxal : sauvegarder la mémoire de Dora Bruder, tout en protégeant l'ultime secret de son existence. En effet, comme l'écrivain lui-même l'explique dans le récit, le « don de voyance du romancier[40] » ne consiste pas dans le fait de parler « à la place d'un autre », ni dans la possibilité de faire irruption dans les replis les plus intimes d'une vie pour l'exposer aux yeux du monde. Comment appréhender alors le destin de Dora, afin de le préserver de l'oubli et faire œuvre de transmission, sans en trahir la mémoire ? Il n'y a donc nul hasard à ce que Modiano choisisse de « restituer[41] » l'histoire de la jeune fille en s'identifiant à elle grâce à l'image de la fuite. Ce mécanisme de défense, déjà bien expérimenté dans plusieurs de ses romans, pourrait s'interpréter comme une méthode d'appréhension élective, face aux aspects insaisissables de la réalité :

> Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je crois en avoir connu rarement de semblables. C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres […] ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle […].
> La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. […]
> Je pense à Dora Bruder. 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. Cette ville de décembre 1941, son couvre-feu, ses soldats, sa police, tout lui était hostile et voulait sa perte. À seize ans, elle avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi[42].

Si l'auteur se revoit volontiers dans l'adolescence fugueuse de Dora Bruder, c'est une fois de plus pour lui donner des contours fuyants et non pas une forme bien définie et assignée de l'extérieur. Le but de Modiano est de soustraire la jeune fille à l'effacement des autres « enfants sans identité », tout en refusant de devenir celui qui la traque, de la poursuivre jusqu'au bout, comme l'ont fait les nazis. Puisqu'il n'y a « aucun indice, aucun témoin » qui puisse « éclairer les blancs de sa vie[43] », l'auteur renverse l'apparent échec de son enquête, fuyant volontairement toute vérité indubitable ; car il n'existe finalement aucune vérité sur l'histoire de Dora et de sa famille, ni sur celle d'Albert Modiano, que l'écrivain cherche, à cette occasion, à placer dans un même destin de victimes[44].

L'insistance de l'auteur sur ce point de non-retour – un blanc, un silence, un vide que « les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps […] n'auront pu […] voler[45] » à Dora Bruder –, délimite, enfin, la frontière d'un passé inappropriable, mais dessine en même temps l'espace d'une rencontre transversale avec l'héritage juif et l'Histoire, dont Patrick Modiano se sait l'héritier sans testament[46].

Ainsi, le motif de la fugue contribue à constituer, à l'aide d'autres motifs thématiques et caractéristiques de l'écriture de Modiano, une structure circulaire, établissant une continuité entre les différents romans et le « moi » dispersé de l'auteur, suspendu entre des plis, des replis et des déplis de vies fragmentées et objets de dissolution.

Modiano transpose d'ailleurs souvent des scènes quasiment anodines, ou vaguement suspectes, dans l'atmosphère sombre des années noires, se servant d'analogies imparfaites qui télescopent les histoires, les niveaux narratifs et les époques. Si dans *Souvenirs dormants*, le narrateur auto-fictionnel Jean D., né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billaincourt (Seine)[47] , affirme que « depuis l'âge de onze ans[48] » les fugues ont été « en quelques sorte, [s]on mode de vie », le motif de la fuite intervient ponctuellement à la fois comme liaison intertextuelle entre des ouvrages différents et comme méthode d'appréhension du réel. Dans un récit consacré à Françoise Dorléac, lorsque Modiano essaye de donner consistance à l'image de la jeune comédienne disparue, sœur de la célèbre Catherine Deneuve, il s'appuie à nouveau sur le motif de la fuite, parvenant à créer un lien inattendu avec le héros des *Quatre cents coups* de Truffaut[49], lui-même et son père s'échappant d'un panier à salade :

> J'ai fait la découverte de François Truffaut et celle de Françoise Dorléac entre quatorze et quinze ans. Je suis allé seul, ce printemps de cinquante-neuf, voir *Les Quatre cents coups*, à sa sortie, au Colisée. Je ne savais pas que les scènes du panier à salade et de la fugue finale étaient pour moi prémonitoires. Au début de l'année suivante, je me suis échappé d'un collège-caserne de Seine-et-Oise où j'étais enfermé depuis quatre ans. J'ai éprouvé cette sensation particulière à la fugue : l'ivresse de rompre brusquement avec tout – l'ivresse sans avenir et que Truffaut a laissée en suspens par un plan fixe, la dernière image de son film – avant qu'elle ne soit brisée dans son élan. […] Le panier à salade, je l'ai connu quelque temps plus tard dans des circonstances à peu près semblables à celles du film et que Truffaut a vécues, lui aussi[50].

Si le mot « fuite » se lie aux images inquiétantes des « paniers à salade », des « rafles » et des « dépôts », ailleurs ce sont des références obsessionnelles aux « sabots », aux « abattoirs », à la « chasse à courre », aussi bien qu'à l'« éther » et à la « neige », ou aux noms des gens et des rues des temps de l'Occupation qui renvoient, comme un intertexte caché, à la mémoire refoulée de Vichy, de l'arrestation du père, de l'extermination des Juifs. C'est peut-être pour cela qu'à la figure d'un Maigret bien solide, robuste de constitution et ferme dans ses décisions, Modiano oppose des détectives évanescents, jeunes, grands et sans visage, qui, comme l'Ange de l'Histoire de Benjamin, semblent attirés magnétiquement par le passé, tout en le fuyant. Ces détectives « malgré eux » sont des figures de l'indécision ou de l'impuissance. En effet, leur activité d'observation et de classification du réel (grâce aux bottins notamment) ne contribue pas à l'apprentissage progressif du cas sur lequel ils enquêtent, mais conduit à une série d'hypothèses paradoxales et sans vérification possible. Alors que Simenon, en marionnettiste, tire savamment les ficelles de ses propres investigations, Modiano les (dé)construit de manière implacable. Aucune méthode rationnelle n'est destinée à découvrir et à démontrer une fois pour toutes une prétendue « vérité des faits ». Il ne reste qu'une « mélancolie limpide[51] », avec son effet de résonance musicale[52] et son pouvoir d'appréhension visionnaire qui pourrait constituer une sorte d'aveu indirect. D'une énigme à l'autre, on a l'impression qu'à chaque fois le récit reprend là où l'enquête précédente s'était arrêtée, ajoutant ou soustrayant quelques détails, changeant de point de vue, tandis que l'éternel retour du même pose des questions qui restent sans réponse.

Au demeurant, l'auteur lui-même l'expliquait en 2003 : « Ce qui me motive, pour écrire, c'est retrouver des traces. Ne pas raconter les choses de manière directe, mais que ces choses soient un peu énigmatiques. Retrouver les traces des choses plutôt que les choses elles-mêmes[53] ». En ce sens, l'œuvre de Modiano se présente à la fois comme un lieu intérieur et un lieu de mémoire de la culture française : la tâche de témoigner, de rassembler, de sauver quelque chose du passé, se heurte à l'oubli, au manque de cohérence de l'histoire et à la dissipation de l'existence humaine. Chaque livre ressemble donc à une dépossession de soi de la part de l'auteur et chaque narrateur ressemble à la déclinaison d'un « je » qui ne peut pas demeurer en être. L'écriture de Modiano interroge ainsi la discontinuité, les vicissitudes et la fragmentation, renouvelant ses interrogations, ses doutes, ses remords, son émotion. Face à un héritage lacunaire et sans tracé défini, elle cherche à signifier la déperdition identitaire d'un « je » qui est toujours autre, la fuite n'étant que l'autre visage d'une quête de soi sans fin et sans commencement.

Francesca Dainese, Université de Padoue

---

1. Anny Dayan Rosenman, « De la figure du père aux figures de l'histoire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 28. [↩]
2. Maxime Decout, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, « Détours », 2015, p. 163. [↩]
3. Maxime Decout, « Modiano et le Juif de peu », *Europe*, octobre 2015, n° 1038, p. 105. Selon le chercheur, Modiano ne vit pas sa judéité « de l'intérieur » Celle-ci « est une judéité de l'autre, que le sujet ne possède jamais tout à fait, qui lui a été transmise sans qu'il se la soit appropriée ». [↩]
4. *Ibid.*, p. 106. [↩]
5. Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, 1968. [↩]
6. Claude Burgelin, « Patronyme Modiano / Pseudonyme Modiano », *Europe*, *op. cit.*, p. 118. [↩]
7. Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc : essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Classiques-Garnier, « Perspectives comparatistes », 2018, p. 543. [↩]
8. *Ibid.*, p. 548. Il faut quand-même observer que le livre « judéocentré », au contraire, « décentre » et fait imploser tout marqueur identitaire. [↩]
9. *Ibid.* [↩]
10. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997]. [↩]
11. Patrick Modiano, *Chevreuse,* Paris, Gallimard, 2021. [↩]
12. Voir par exemple l'entretien de Patrick Modiano avec Patrick Kéchichian, à l'occasion de la publication de *Dans le café de la jeunesse perdue*, dans *Le Monde des livres*, 5 octobre 2007, p. 3. [↩]
13. Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 45 : « Plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt. Et même, j'essayais de trouver du mystère à ce qui n'en avait aucun ». [↩]
14. *La Place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972). [↩]
15. Entretien de Patrick Modiano avec M.-F. Leclère, *Elle*, 8 décembre 1969. [↩]
16. Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc*, *op. cit.*, p. 508. [↩]
17. *Ibid.*, p. 509. [↩]
18. Bruno Blanckeman, « Spectrographie », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2012, p. 149. [↩]
19. Philippe Zard, revenant sur la traduction du « *Nichts von Judentum* » (« rien du judaïsme ») de Kafka, souligne la teneur heuristique de la traduction « fantôme du judaïsme » de Marthe Robert : le mot « fantôme » serait utile pour étudier les œuvres de Perec et Modiano, car il « renvoie tantôt au néant, tantôt à l'entre-deux des âmes errantes, tantôt au revenant dont l'apparition provoque l'effroi » (*op. cit.*, p. 508). [↩]
20. Voir Greg Forter, « Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form », *Narrative*, octobre 2007, vol. 15, n° 3, p. 264. [↩]
21. Voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993, où les spectres sont la métaphore de l'amnésie de l'époque contemporaine. [↩]
22. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142. [↩]
23. Bruno Blanckeman, « Modiano / Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », *Cahiers Georges Perec*, 2011, n° 11, p. 125. Sur le sujet voir aussi, Elena Quaglia, « Différents avatars de la neige d'Irène Némirovsky à Patrick Modiano : étrangeté, vide et créativité », dans Riccardo Benedettini (dir.), *« Rien que du blanc à songer ». Les écritures de la neige*, *Feuillages*, 2016, n° 2, disponible en ligne, URL : http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-%20rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige, consulté le 11 janvier 2022. [↩]
24. Bruno Blanckeman, « Spectrographie », art. cit., p. 149. [↩]
25. Nous préférons utiliser le terme anglais de « cliffhanger » au lieu de « fin ouverte » ou « en suspens » pour renvoyer à la sérialité typique des saga cinématographiques qui tiennent le spectateur en haleine jusqu'au dernier épisode. [↩]
26. Patrick Modiano, *Chevreuse*, *op. cit.*, p. 159. [↩]
27. *Ibid.*, p. 114. [↩]
28. Alberto Cavaglion, *Decontaminare le memorie*, Torino, ADD Editore, 2021, *passim.* [↩]
29. Suite à la rafle du Vel d'Hiv (16-17 juillet 1942), dans le cadre de l'opération « Vent printanier », le 26 octobre 1942, de milliers de Juifs de Palaiseau, Orsay, Villebon-sur-Yvette et Gif-sur-Yvette ont été regroupés au commissariat de Palaiseau, puis déportés de Drancy à Auschwitz le 9 novembre 1942. [↩]
30. Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988, p. 78. [↩]
31. Patrick Modiano, *Chevreuse*, *op. cit.*, p. 35. [↩]
32. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* dans *Œuvres*, Christelle Reggiani (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 662. [↩]
33. Patrick Modiano, *Chevreuse*, *op. cit.*, p. 99 : « *L'Art de se taire*. Depuis son enfance il avait toujours essayé de pratiquer cet art-là, un art très difficile, celui qu'il admirait le plus et qui pouvait s'appliquer à tous les domaines, même à celui de la littérature ». [↩]
34. *Ibid.*, p. 34 : « Ne pouvant revivre le passé pour le corriger, le meilleur moyen de […] rendre définitivement inoffensifs et de […] tenir à distance [les fantômes], ce serait de les métamorphoser en personnages de roman ». [↩]
35. *Ibid.* [↩]
36. Voir Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de* Villa triste *à* Chien de printemps, Paris, Lettres modernes Minard, 1999. [↩]
37. Nelly Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », dans John E. Flowers (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 211. [↩]
38. Selon *Livret de famille* et *Remise de peine*, Albert Modiano, Juif français d'origine étrangère, est pris dans une rafle pendant l'hiver 1942 et réussit à s'évader seul, alors qu'en 1943 c'est Eddy Pagnon, alias Louis Pagnon, un membre de la bande de la rue Lauriston, qui le sauve du dépôt d'où il aurait été transféré à Drancy. La scène est ressassée dans de nombreux récits de Modiano. Dans *Dora Bruder*, l'écrivain note : « Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père, et je n'en parlerais pas maintenant si cette péripétie n'avait pris pour moi un caractère symbolique » (*op. cit.*, p. 68). [↩]
39. On fait référence ici à *Vies minuscules* de Pierre Michon et à la démarche micro-historienne de Carlo Ginzburg et Carlo Poni (« La Micro-histoire », *Le Débat*, octobre 1981, n° 17, p. 133-136). [↩]
40. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 52-53. [↩]
41. Dominique Viart, « Éthique de la restitution. Les fictions critiques dans la littérature contemporaine et l'Histoire », dans Marie-Madeleine Castellani, Yves Baudelle, Aimé Petit (dir.), *Mélanges offerts à Bernard Alluin*, Lille, PU du Septentrion, 2005, p. 392. Selon Laurent Demanze, Modiano « renvers[e] l'échec de la quête en une éthique de l'opacité […] pour déconstruire [l]a valeur coercitive d'assignation sociale [de la littérature] et laisser à l'individu ses zones d'ombre » (*Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, « Les essais », 2019, p. 57). [↩]
42. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 77-78. [↩]
43. *Ibid.*, p. 89. [↩]
44. *Ibid.*, p. 63 : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et [Dora] en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de reprouvés ». [↩]
45. *Ibid.*, p. 101. [↩]
46. Martine Guyot-Bender, *op. cit.*, p. 41. [↩]
47. Patrick Modiano, *Souvenirs dormants*, Paris, Gallimard, 2017, p. 97. [↩]
48. *Ibid.*, p. 73. [↩]
49. Dans *Les Quatre cents coups*, Antoine Doinel, ayant à peu près le même âge que Dora, fugue dans Paris et est dénoncé par son père qui le fait embarquer dans un panier à salade, comme Albert Modiano le fait avec son fils Patrick. [↩]
50. Patrick Modiano, *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Éditions, 1996, p. 17. [↩]
51. Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2013 [1975], p. 172. [↩]
52. Rappelons que la « fugue » en musique est une composition musicale dans laquelle le thème principal et ses imitations semblent se poursuivre et se fuir l'un l'autre. L'analogie avec la « petite musique » de Modiano est donc parlante. [↩]
53. Entretien de Patrick Modiano avec Laurence Liban, *Lire*, octobre 2003. [↩]