



Master

2021

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

À l'ombre des traces : l'écriture blanche en deçà du récit dans les oeuvres
de Patrick Modiano

Gygli, Jordan

How to cite

GYGLI, Jordan. À l'ombre des traces : l'écriture blanche en deçà du récit dans les oeuvres de Patrick Modiano. Master, 2021.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:151058>

Université de Genève
Français moderne
Sous la direction de Mme Nathalie Piégay



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**
FACULTÉ DES LETTRES

*À l'ombre des traces : l'écriture blanche en deçà du récit dans les
œuvres de Patrick Modiano*

Année académique 2020-2021

Session janvier-février 2021

Mémoire de master

Jordan Gygli

Jordan.gygli@etu.unige.ch

Numéro d'immatriculation : 14-327-548

INTRODUCTION

Il arrive que l'expérience échappe au langage. L'intensité du phénomène laisse parfois le sujet "sans voix" ou l'empêche de "trouver ses mots". Cette incapacité, généralement temporaire, peut être causée par la beauté d'une image, par la surprise et la joie qu'inspirent certaines retrouvailles, par l'extrême plaisir que procure la satisfaction d'un désir, mais peut également prendre une dimension plus tragique (et souvent plus durable) lorsqu'elle représente la stupéfaction des témoins face à la violence, lorsqu'elle devient le signe d'un traumatisme. Heureuses ou malheureuses, ces expériences font éclater les normes rationnelles du langage, comme en témoignent les nombreuses déclinaisons du "cri" : de surprise, de jouissance, de douleur... Cette mise à l'épreuve de la raison par l'émotion a fasciné de nombreux artistes depuis, au moins, le développement du romantisme en Europe. Roland Barthes rappelle, par exemple, que le rapport de Stendhal à l'Italie se construit autour d'une « dialectique de l'amour extrême et de l'expression difficile » :

Cette peinture de l'Italie *alla meglio*, qui occupe tous les récits du voyage italien de Stendhal, est comme un gribouillis, un griffonnage, si l'on veut, qui dit à la fois l'amour et l'impuissance à le dire, parce que cet amour suffoque par sa vivacité¹.

L'analogie avec le « gribouillis » représente la densité et l'intensité des sensations qui foisonnent sous la plume de l'écrivain, qui le submergent presque jusqu'à la noyade. L'« amour » déborde les limites du récit et ce n'est qu'au prix de ce que Barthes considère comme un « mensonge »² que le romancier parvient à en rendre compte. Or, les mêmes motifs de l'« impuissance » et de la *suffocation* (Sarah Kofman publie, en 1987, *Paroles suffoquées*) caractérisent, sous un jour plus sombre, les témoignages liés à la première et à la seconde guerre mondiale. Les drames successifs qui ébranlent l'Europe au début du XX^{ème} siècle jettent sur l'écriture, comme Walter Benjamin le remarque en 1936, un silence d'un genre nouveau :

¹ BARTHES, Roland, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » [Tel Quel, automne 1980], dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. V, p. 913.

² « Quand il était jeune, au temps de *Rome, Naples, Florence*, Stendhal [...] ne savait pas encore qu'il existait un mensonge, le mensonge romanesque, qui serait à la fois – ô miracle – le détour de la vérité et l'expression enfin triomphante de sa passion italienne ». *Ibid.*, p. 914. L'idée d'un « mensonge romanesque » apparaît déjà, en 1953, dans *Le Degré zéro de l'écriture* ; Barthes considère le passé simple et un certain emploi de la troisième personne comme les signes d'un « mensonge crédible du romancier ». Id., *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 195. Ces termes se retrouvent, une dizaine d'années plus tard, au cœur d'un essai de René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961).

Avec la Guerre mondiale, on a vu s'amorcer une évolution, processus qui, depuis lors, n'a pas cessé de s'accélérer. N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable ?¹

Le critique allemand déplore ainsi la perte d'une « faculté que nous pouvions croire inaltérable, que nous considérons comme la moins menacée : celle d'échanger des expériences »². Le mutisme des poilus annonce le déclin du récit, la disparition d'une « faculté » pourtant ancestrale. Le traumatisme de la seconde guerre mondiale, cette « fracture historique de la pensée par delà laquelle une parole tente encore de s'élever » qui réduit l'écriture à « l'absence affrontée à l'impossibilité de toute plénitude littéraire »³, pour reprendre les termes de Dominique Viart, enfonce davantage le témoignage dans son absurdité et jette un profond soupçon sur les capacités de la forme à contenir l'expérience⁴. Une poussée contradictoire tient autant les poilus que les survivants des camps, entre nécessité et impossibilité de témoigner, forcés, comme l'écrit Anne Martine Parent, de « [r]aconter en suffoquant »⁵. La *suffocation*, à l'inverse de la lecture que Roland Barthes propose des romans Stendhal, n'est plus vaincue par le récit, mais l'intègre, le bouscule, le fait trébucher. Dix ans après les deux guerres mondiales, les séquelles de cette double « fracture » se font toujours sentir, notamment lorsqu'Alain Robbe-Grillet déclare laconiquement que « [r]aconter est devenu proprement impossible »⁶. L'*impossibilité* du récit représente un profond stigmatisme des deux guerres. Une belle expression, employée par David Le Breton dans un essai paru en 2015,

¹ BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur* [1936], trad. Maurice De Gandillac [1971], dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1987, p. 146.

² *Ibid.*

³ VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 17.

⁴ Jean-Pierre Richard, dans *Poésie et Profondeur*, souligne la confiance accordée, par certains grands écrivains du XIX^{ème} siècle, à la forme. Elle représente ainsi un *remède* capable, comme Richard l'écrit à propos des textes de Nerval, de « résoudre, dans un pur bonheur d'expression et d'expérience, toutes les dissonances d'un destin apparemment manqué ». Cette confiance se perd avec le traumatisme des guerres et les écrivains doivent désormais affronter l'impuissance de la forme. RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 11.

⁵ « Raconter en suffoquant, voilà comment le sujet peut arriver à faire le récit d'un trauma ». PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée* [En ligne], vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 119, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n2-3-pr1451/014270ar/> (Consulté le 28.12.2020).

⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Éditions de Minuit, coll. Double, 2013, p. 38. L'*impossibilité* du récit mérite évidemment d'être nuancée. Tous les écrivains n'ont pas cessé de « raconter » et nombre d'entre eux rencontrent encore aujourd'hui un large succès auprès du public, en employant pourtant des structures narratives relativement conventionnelles et fortes. Il n'empêche que les travaux de Benjamin et de Robbe-Grillet signalent une certaine difficulté du récit. Il y a donc une profonde remise en cause, comme l'écrit Gérard Genette, de « l'idée ou [du] sentiment que le récit *va de soi*, que rien n'est plus naturel que de raconter une histoire ou d'agencer un ensemble d'actions dans un mythe, un conte, une épopée, un roman ». GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1979, p. 49.

témoigne de la persistance, à l'heure où le souvenir de ces deux guerres s'amenuise, de cette impossibilité : le sociologue évoque la « liquidité des événements »¹, laissant ainsi entendre que les faits continuent de glisser à travers le regard des témoins, sans être retenus dans un récit². En fin de compte, si la force de la sensation ou l'énergie de l'expérience représentent, depuis le romantisme, une menace à l'encontre des structures narratives, ce sont les traumatismes successifs des deux guerres mondiales qui déboulonnent véritablement le récit, qui lui font perdre son évidence. Cette difficulté, les écrivains dits de « première génération » et de « seconde génération » ne l'affrontent pas de la même manière. Il y a, en effet, une nécessité thérapeutique de la narration chez les témoins directs, « car seul le récit peut permettre l'intégration du trauma par le sujet »³, qui ne concerne plus leurs successeurs, ou du moins pas avec la même urgence. L'inimaginable douleur qui faisait obstacle au récit tout en lui donnant de l'élan s'éloigne⁴, ne laissant aux écrivains nés au crépuscule ou au lendemain de la seconde guerre mondiale qu'une écriture défaite, qui se heurte à ses propres impossibilités, représentées par les motifs, entre autres, du silence et du blanc⁵. Dès lors, comment concilier le désir de dire le vécu et la méfiance qu'inspirent les formes romanesques ? Comment témoigner, lorsque « raconter » *ne va plus de soi*, lorsque le silence envahit les consciences et que son dépassement n'est plus une question de *survie*⁶ ?

Cette impossibilité du récit, Patrick Modiano s'obstine à l'« affronter »⁷ avec une ténacité presque sans égale dans le champ contemporain. Il appartient justement « à cette génération qui, née pendant ou au lendemain de la guerre, est restée piégée dans ses

¹ LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, coll. Traversées, 2015, p. 15.

² Il est important d'insister sur la relativité de cette proposition. Dans les œuvres d'Emmanuel Carrère, par exemple, le récit semble tantôt évident (*La Classe de neige*), tantôt compliqué (*L'Adversaire*). Il reste donc beaucoup à explorer quant aux modalités qui favorisent ou empêchent la mise en récit.

³ PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », art. cit., p. 113.

⁴ « Les archives permettent de savoir, mais éloignent considérablement de ce qui fut éprouvé ». VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* [2005], Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 164.

⁵ Le symbole bien connu du « petit rectangle de coton blanc » qu'Aurélia Steiner porte, dans *Aurélia Paris*, « à l'intérieur de [sa] robe », représente l'inexprimable *douleur* de la Shoah. DURAS, Marguerite, *Aurélia Paris*, dans *La Douleur* [P.O.L., 1985], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 213.

⁶ « Semprun se retrouve donc devant un dilemme que partagent de nombreux rescapés : écrire et en mourir, ou ne pas écrire et ne pas pouvoir continuer à vivre ». PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », art. cit., p. 118.

⁷ « [...] ce n'est peut-être pas tant *parce qu'il s'éprouve lui-même comme individu troublé par les zones d'ombre de son héritage familial, par son éternelle errance, ou par son identité défaite* que Patrick Modiano s'intéresse à la trouble période de l'Occupation, mais *pour* affronter la difficulté, sinon l'impossibilité du dire littéraire de l'Histoire désastreuse du siècle que ses livres construisent une telle ambiguïté narrative ». VIART, Dominique, « L'impossible narration de l'Histoire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2010, p. 46.

décombres, légataire d'une histoire irréprésentable et d'un récit impossible ou empêché »¹. Les textes de Modiano prennent donc pour objet les ruines de la « guerre », les « décombres » qui restent après une période d'atrocités inimaginables. L'aspect « irréprésentable » de cet objet se traduit, dans ses ouvrages, par une présence hyperbolique du « blanc ». Il y a, d'abord, comme le rappelle Catherine Douzou, une omniprésence thématique de ce motif à travers les œuvres de Modiano :

Modiano : place Blanche, pages blanches, collection blanche de Gallimard... Présence de l'absence, la couleur blanche et son spectre infini hantent les descriptions de Modiano. De personnages parlant d'une *voix blanche* aux silhouettes et aux paysages gommés par la brume, en passant par ceux s'effaçant sous la neige, le blanc est souvent lié à l'absence, à la mémoire et à l'écriture, elle-même tableau de signes noirs conquis sur les pages blanches du silence et de l'oubli².

L'« écriture » s'approche ainsi d'un état paradoxal, se réduisant au plus infime frémissement sur une *page* qui reste la plus *blanche* possible. Les textes de Modiano sont comme écrits avec une plume sans encre, ou à l'aide d'une encre invisible³, comme portés par une voix sans force, une « *voix blanche* », à peine audible, au plus près du « silence ». D'autres commentateurs de Modiano, à l'instar de Dominique Meyer-Bolzinger, ont considéré le « blanc » et le « silence » comme les « motifs » d'un secret, d'un vide qui sape la narration : « [...] l'énigme [...] se trouve inscrite, non seulement au début du récit mais en son sein même, à travers deux motifs, le blanc et le silence, qui manifestent tous deux l'impossibilité de l'écriture, et le désir de sortir du temps »⁴. Le « blanc et le silence » peuvent donc être considérés comme les valeurs paradoxales d'une écriture qui lutte contre elle-même, d'une voix contrainte au plus léger chuchotement. Cette tension transparait à travers les nombreuses remarques, concernant l'écriture ou la photographie, qui jalonnent une œuvre charnière de Modiano, *Chien de printemps*, et qui peuvent être tenues pour de véritables commentaires métadiscursifs. Francis Jansen, le mentor, en quelque sorte, du narrateur, le met par exemple au défi de « créer le silence avec des mots »⁵. Tout ce qui dépasse du « silence » doit être rejeté et le livre même devient une

¹ DAYAN ROSENMAN, Anny, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, *op. cit.*, p. 28.

² DOUZOU, Catherine, « Du blanc de la mémoire aux blancs du texte », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, *op. cit.*, p. 295.

³ Le titre de son plus récent roman, *Encre sympathique* (2019), joue justement sur cette idée d'une « encre » qui ne se révèle qu'à celui qui connaît le procédé chimique qui la fera apparaître.

⁴ MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 234.

⁵ MODIANO, Patrick, *Chien de printemps* [1993], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1995, p. 21.

gêne, presque une erreur : « De quelle manière [Francis Jansen] aurait-il accueilli ce premier livre ? Je n'avais pas respecté les consignes de silence qu'il m'avait données le jour où nous avons parlé de littérature. Il aurait sans doute jugé tout cela trop bavard »¹. Ce jugement rétrospectif instaure une puissante angoisse au cœur même de l'écriture, puisque n'importe quel mot est déjà *de trop*. C'est, par ailleurs, en vue d'un effet particulier, afin de représenter une émotion aussi forte que paradoxale, que l'écrivain accepte l'injonction contradictoire d'écrire à l'encre blanche :

Les deux premières photos du livre portaient chacune la même légende : *Au 140*. Elles représentaient l'un de ces groupes d'immeubles de la périphérie parisienne, un jour d'été. Personne dans la cour, ni à l'entrée des escaliers. Pas une seule silhouette aux fenêtres. Jansen m'avait expliqué que c'était là où avait habité un camarade de son âge qu'il avait connu au camp de Drancy. Celui-ci, quand le consulat d'Italie avait fait libérer Jansen du camp, lui avait demandé d'aller à cette adresse pour donner de ses nouvelles à des parents et une amie. Jansen s'était rendu au « 140 » mais il n'y avait trouvé personne de ceux que lui avaient indiqués son camarade. Il y était retourné, après la Libération, au printemps 1945. En vain. Alors, désespéré, il avait pris ces photos pour que soit au moins fixé sur une pellicule le lieu où avaient habité son camarade et ses proches. Mais la cour, le square et les immeubles déserts sous le soleil rendaient encore plus irrémédiable leur absence².

Cet épisode peut être considéré comme une sorte d'allégorie des romans de Patrick Modiano, dans lesquels les narrateurs s'efforcent de retrouver des personnes disparues, tentent de ranimer un lien, « en vain ». Il ne reste plus que le silence, que les traces invisibles de « leur absence ». Leur disparition est « irrémédiable ». L'art n'est d'aucun secours et le sujet se retrouve seul, « désespéré », face aux *traces blanches*³ de l'horreur. Ce que captent les photos de Jansen et, par conséquent, ce que le narrateur de *Chien de printemps* cherche à représenter, c'est l'émotion que provoquent ce vide et ce silence.

La présente réflexion souhaite ainsi interroger l'hypothèse d'un rapport entre l'empêchement du récit et les résonances affectives du blanc qui envahissent l'écriture de Patrick Modiano. Ses œuvres représentent, parfois par le détour de la fiction, ce qui reste du traumatisme de la Shoah, l'écho de ce passé désastreux que seule l'oreille la plus fine perçoit encore aujourd'hui. Elles prennent plus précisément racine dans le temps trouble

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, pp. 109-110.

³ « Ainsi la nostalgie, par la superposition du passé et du présent, prend la forme d'un questionnement de la trace : comment se souvenir s'il ne subsiste rien des vies humaines ? Si la trace est blanche ? Si tout s'oublie ? ». MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Castel clos, flaque claire : les silences de Modiano », *Sigila* [En ligne], n° 27, 2011, p. 101, URL : <https://www.cairn.info/revue-sigila-2011-1-page-95.htm> (Consulté le 7.12.2020).

de l'Occupation¹, dans l'ambivalence d'une époque où les contours s'estompaient, où la menace se cachait derrière les apparences les plus anodines, blanchissant ainsi les crimes silencieux d'une administration sans visage. Donner à entendre cette ambiguïté implique de ne pas « aliéner les faits »², c'est-à-dire de ne pas résoudre la confusion des événements dans la « cohérence »³ d'un récit. La blancheur se présente ainsi, à la fois, comme ce qui empêche la narration et comme le principal effet esthétique de l'écriture qui en serait dépourvue.

La notion d'« écriture blanche » dans Le Degré zéro de l'écriture de Roland Barthes

Cette hypothèse trouve, sur le plan théorique, une correspondance avec ce que Roland Barthes appelle, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, l'« écriture blanche »⁴. Cette notion, sous la plume de Barthes, rencontre des enjeux à la fois éthiques et esthétiques. Elle est une « écriture innocente »⁵ comme une « parole transparente »⁶, un effort pour « [se libérer] de toute servitude à un ordre marqué du langage »⁷, en même temps qu'un « état neutre et inerte de la forme »⁸. L'écriture blanche représente, par ailleurs, une manière de supporter la contradiction abordée précédemment entre nécessité et impossibilité de l'expression, puisqu'elle se présente comme « la façon d'exister d'un silence »⁹. L'intégration du « silence » par l'« écriture » engage deux attitudes différentes mais non-contradictoires, deux « expériences, si l'on veut, de la séparation, subie ou recherchée, qui ne sont pas si étrangères que cela l'une à l'autre »¹⁰, comme l'écrit encore Dominique Viart.

La première attitude cherche, pour ainsi dire, à vaincre le silence en inventant de nouvelles formes d'écriture et de récit. Alain Robbe-Grillet, par exemple, propose un subtil glissement paradigmatique entre l'époque révolue des écrivains qui s'efforçaient

¹ « [...] Patrick Modiano est longtemps à peu près seul à se soucier de la période de l'Occupation. Commencée en 1968, son œuvre baigne dans ces brouillards que le pays ne souhaite pas forcément voir se dissiper : cette zone trouble où l'individualisme inquiet de sa survie côtoie le marché noir et de plus criminelles compromissions ». VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 157.

² BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 191.

³ « Le récit est ainsi la forme par laquelle l'humain se saisit de l'hétérogénéité de son expérience et lui attribue sens et cohérence ». PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », art. cit., p. 113.

⁴ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 217.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », art. cit., p. 17.

de « raconter une histoire » et la situation d'après-guerre qui force les romanciers à « inventer des histoires »¹. Cet appel à l'*invention*, qui sonne comme une sorte de mot d'ordre lancé aux nouveaux romanciers, fait écho à l'idée d'une modernité littéraire, telle que la décrit Maurice Blanchot dans un chapitre consacré aux *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan :

Tout écrivain qui s'abandonne aux clichés et aux conventions renonce bientôt à exprimer sa pensée, plus encore à rechercher des contacts vierges, cette fraîcheur du monde qui est la fin de tout art ; il est la victime des mots, l'âme de la paresse et de l'inertie, la proie des formules toutes faites qui imposent à sa pensée leur puissance dégradante².

Maurice Blanchot conçoit donc l'écriture moderne comme un effort de résistance « aux clichés et aux conventions », comme une constante *recherche* de la nouveauté. Cette poursuite d'une impossible « fin » rappelle la fatalité qui attend inexorablement, d'après Roland Barthes, l'écriture blanche (un jeu de mots avec le nom de Maurice Blanchot n'est pas exclu) :

Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels³.

Les « contacts vierges » qui constituent l'objet de toute recherche dite « terroriste »⁴ ne sont pas étrangers à l'idée d'une certaine blancheur, d'autant plus que la « fraîcheur du monde » qui devrait apparaître rappelle la « fraîcheur première du discours » qui caractérise l'instant *libre* de l'écriture blanche. Plutôt qu'une véritable forme, cette dernière représente, en somme, un point de fuite hors du « système ordonné des conventions et des lieux communs »⁵, un horizon propre sans doute aux œuvres modernes. Dans ce cas, le silence existe en tant que force menaçante, toujours sur les talons d'un écrivain qui, comme Orphée devant Eurydice, ne peut se retourner et se trouve contraint d'inventer sans cesse son écriture.

La seconde attitude, quant à elle, ne tend pas vers un dépassement du silence, mais vers une absorption de celui-ci dans l'écriture. L'écriture blanche ne représente plus seulement le terme d'un projet esthétique qui frôle constamment l'« agraphie

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 34 et p. 39. Nous soulignons.

² BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1943, pp. 92-93.

³ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 218.

⁴ BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, op. cit., p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

terminale »¹, mais ouvre une voie vers ce que pourrait être un « style du silence [...] où la voix de l'artiste [...] est une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable »². L'écrivain, dès lors, ne lutte plus contre le « silence », mais s'efforce au contraire de le préserver, de le concilier avec le témoignage qu'il livre. Il s'agit, en d'autres termes, d'écrire sans trahir ni la mémoire ni le silence de ceux que le désastre a emportés, de trouver « une voie qui permette le témoignage sans le livrer aux déformations de la "Littérature" »³. L'écriture blanche se construit donc dans le creux des formes littéraires, dans un effort de retenue qui ne *déforme* rien du vécu (ou le moins possible) et qui laisse exister le silence. Pour y parvenir, il faut évidemment que quelque chose se perde. Comme le suggèrent l'essai de Benjamin, l'injonction de Robbe-Grillet ou encore l'expression de Le Breton, ce qui s'est perdu avec le traumatisme des deux guerres mondiales et ce que la littérature semble avoir du mal à récupérer, c'est la faculté de mettre en récit⁴. L'écriture blanche représente ainsi ce qui reste lorsque *raconter n'est plus possible* et lorsque l'écriture tend à se réconcilier avec le silence. Comme le laissaient présager les précédentes remarques à propos de l'œuvre de Modiano, la présente réflexion examinera les enjeux et les effets propres à cette seconde voie d'interprétation de la notion.

Cette hypothèse prend place dans un contexte critique marqué par la publication, en 2009, des actes d'un colloque organisé, en mars 2002, par Dominique Rabaté et Dominique Viart. Les contributions réunies sous le titre *Écritures blanches* font état d'une certaine dispersion de la notion (le passage au pluriel d'une expression que Barthes a toujours utilisée au singulier souligne ce phénomène d'éclatement) à travers des œuvres pourtant très différentes, voire même à travers des pratiques artistiques de nature variée. L'éparpillement de l'idée d'écriture blanche, ainsi que l'effort de circonscription qui sert de leitmotiv au colloque, signale par ailleurs un basculement important : une attention

¹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 216.

² Id., « Réflexion sur le style de "L'Étranger" » [*Existences*, juillet 1944], dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 79.

³ VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », art. cit., p. 17.

⁴ Jean-François Lyotard, dans son célèbre essai intitulé *La Condition postmoderne*, commence par constater la « crise des récits » qui frappe les « sociétés les plus développées » : « Cette étude a pour objet la condition du savoir dans les sociétés les plus développées. On a décidé de la nommer "postmoderne". Le mot est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits. [...] En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. [...] La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but ». LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1979, pp. 7-8.

prépondérante est désormais accordée à l'aspect esthétique de la notion, tandis que les enjeux éthiques, pourtant primordiaux sous la plume de Barthes, sont relégués au second plan. L'hypothèse de lecture précédemment proposée à partir des œuvres de Patrick Modiano s'inscrit ainsi dans le prolongement des réflexions réunies sous la direction de Rabaté et de Viart, puisqu'elle concerne surtout les effets esthétiques de la blancheur, bien que les enjeux éthiques ne soient pas éclipsés pour autant. Il s'agit, en d'autres termes, d'interroger, à partir des textes de Modiano, la possibilité d'adopter une « langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit »¹, comprise ici comme une écriture en deçà du récit (il y a de la narration dans les « langages vivants » comme dans le « langage littéraire »), sans négliger pour autant l'enjeu éthique de cette forme « éloignée », pour reprendre une dichotomie bien trop rigide, du « langage » des bourreaux comme de celui des victimes.

Le récit et le silence

Souvent étudiée à travers des approches stylistiques ou thématiques, la présente réflexion souhaite plutôt interroger la notion d'écriture blanche sous l'angle de ses rapports à la narration. L'une des rares occurrences de l'idée de blancheur hors du *Degré zéro de l'écriture* suggère justement une problématisation du récit : Roland Barthes considère que « l'acte lui-même est narrativement *blanchi* »² dans les romans d'Alain Robbe-Grillet.

Le bouleversement des modes habituels de mise en récit passe donc, en premier lieu, par l'agencement et la représentation des événements. Habituellement articulés entre eux par une « liaison logique »³, les faits, lorsque la blancheur les envahit, se détachent les uns des autres, quittent la progression syntagmatique qui les unifiait. Dominique Viart décrit ainsi la syntaxe (verbale et narrative) propre à l'écriture blanche : « La phrase n'est plus qu'un nominalisme isolé, comme le sont aussi les actes qu'elle exprime, sans lien de conséquence ni de causalité. Comme sans intention ni projet : sans *raison* »⁴. Les « actes » ne sont plus agencés en vue d'une signification, mais *isolés*, tenus à l'écart de toute explication. Cet isolement des faits représente, par ailleurs, un obstacle au

¹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 217.

² Id., « Littérature littéraire » [*Critique*, 1955], dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 326.

³ Id., *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 189.

⁴ VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », art. cit., p. 18.

dynamisme et à la *hiérarchie* qui, d'ordinaire, caractérisent le récit¹. L'idée d'une narration « soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, c'est-à-dire une intelligence du Récit »² trouve, par ailleurs, une sorte d'analogie paradigmatique dans le schéma de l'enquête. L'anthropologue Carlo Ginzburg prête même une origine préhistorique à la mise en récit, en considérant le « déchiffrement des traces » par les communautés de chasseurs comme la première expérience *narrative*³. Le récit se présente, dans cette perspective, comme le discours qui concrétise le retour de ce qui était *invisible*. Les récents travaux de Luc Boltanski développent le schéma du *paradigme indiciaire* à partir des formes et des enjeux de l'enquête dans le roman policier. Comme l'a très bien montré Boltanski, l'enquête se déclenche dès qu'une *anomalie*⁴ se produit dans le champ de la réalité. Cette fine *rayure* du prisme rassurant à travers lequel les individus perçoivent la « *réalité* », offre ainsi au témoin l'occasion d'entrevoir un « *réel* » plus sombre et plus confus, plus inquiétant surtout⁵. Ce surgissement prend généralement, dans le cadre du roman policier, la forme violente d'un crime, mais peut également, par exemple chez Patrick Modiano, prendre la forme plus discrète mais non moins brutale d'une intuition proche de la « *paranoïa* »⁶. Jeanne Bem relève justement que cet auteur

¹ Dominique Viart parle de « déhiérarchisation du récit » à propos des textes de Modiano. Id., « L'impossible narration de l'Histoire », art. cit., p. 52.

² BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 189.

³ « Pendant des millénaires, l'homme a été un chasseur. Au cours de ses innombrables chasses, il a appris à reconstruire les formes et les déplacements de proies invisibles à partir d'empreintes laissées dans la boue, de branches cassées, d'excréments, de touffes de poils, de plumes arrachées, d'odeurs confinées. [...] Il se peut même que l'idée de narration (différente de l'incantation, de la conjuration ou de l'invention) ait vu le jour dans une société de chasseurs, à partir de l'expérience du déchiffrement des traces. [...] Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies ». GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat* [En ligne], vol. 6, n° 6, 1980, pp. 11-12, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6.htm>, (consulté le 28.09.2020).

⁴ « L'énigme est donc une singularité (puisque tout événement est singulier) mais une singularité ayant un caractère que l'on peut qualifier d'*anormal*, qui tranche avec la façon dont les choses se présentent dans des conditions supposées *normales*, en sorte que l'esprit ne parvient pas à inscrire cette inquiétante étrangeté dans le champ de la réalité. L'énigme vient ainsi rayer le tissu de la réalité ». BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2012, p. 22.

⁵ Luc Boltanski distingue ainsi la « *réalité* » du « *réel* » : « Soit, d'un côté, le *réel*, qui correspond à l'expérience vécue des acteurs individuels dans la diversité des situations quotidiennes ; de l'autre, la *réalité* en tant que totalité, qui repose sur une trame de formats, de règles, de procédures, de savoirs et d'épreuves prétendant à un caractère général, et soutenue par des institutions qui en déterminent les contours ». Id., « Les conditions d'apparition du roman policier. Énigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XX^{ème} siècle », *Communications* [En ligne], vol. 2, n° 99, 2016, p. 26, URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2016-2-page-19.htm> (consulté le 16.11.2020). Cette distinction permet, en un sens, de revaloriser ce que Roland Barthes appelle la « grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible ». BARTHES, Roland, « L'effet de réel » [Communications, mars 1968], *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 30.

⁶ L'enquête repose en effet, comme le rappelle Nathalie Piégay, sur une « structure psychique paranoïaque qui [...] soupçonne la réalité d'être autre que ce qu'elle est ». PIÉGAY, Nathalie, « Nouveaux usage de

« a développé une sensibilité étrange pour sentir la présence des disparus de la Shoah »¹. En effet, dix-sept ans avant de prendre connaissance de son avis de disparition, le narrateur se promène dans le quartier où avait vécu Dora Bruder et remarque que « sans savoir pourquoi, [il avait] l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un »². Le passé déchire subrepticement la toile du présent³. La réalité se fissure pour que le témoin puisse entrevoir une densité de vies oubliées, effacées ou presque, dont ne demeurent que de maigres *traces*. Le récit représente, pour revenir aux propositions de Ginzburg et de Boltanski, la mise en discours de l'enquête, à partir de la « mise en question de la *réalité de la réalité* »⁴, jusqu'à la résolution, c'est-à-dire jusqu'à l'arrestation du coupable ou jusqu'au retour du disparu.

Il s'agira donc, dans un premier temps, de montrer, à partir des textes de Patrick Modiano, que l'invasion de l'écriture par la blancheur fait obstacle au dynamisme habituel du récit et qu'elle provoque l'interruption du modèle épistémologique de l'enquête, laissant ainsi les victimes se perdre dans le blanc de la page, sans porter les coupables sur le devant de la scène.

L'organisation et la représentation des faits racontés dépendent, en outre, des rôles attribués aux personnages. À partir, entre autres, de la typologie proposée par Vladimir Propp et de ce que Greimas appelle le « modèle actantiel »⁵, le personnage a longtemps été considéré comme le moteur du développement narratif. Le drame ne peut se produire qu'à condition que quelqu'un soit là pour le vivre. Comme le souligne Vincent Jouve : « [I]l n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que *pour et par eux* »⁶.

l'enquête », *Critique* [En ligne], vol. 11, n° 870, 2019, p. 992, URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2019-11-page-981.htm> (consulté le 16.11.2020).

¹ BEM, Jeanne, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [En ligne], n° 52, 2000, p. 225, URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1388 (consulté le 16.11.2020).

² MODIANO, Patrick, *Dora Bruder* [1997], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 49.

³ L'étrange faculté qui permet aux narrateurs de Modiano de sentir la présence d'un « quartier inconnu » dans l'ombre de rues familières, ou encore de percevoir un « Paris imaginaire » derrière le « Paris réel » rappelle bien sûr la fascination des surréalistes pour les lieux qui pouvaient, à l'intérieur même de la ville, leur sembler complètement étranger et « inconnu ». *Ibid.*, p. 51. D'autres auteurs, parfois contemporains de Modiano, jouent également de cette géographie kaléidoscopique, à l'instar par exemple de Jacques Réda, qui publie en 1977 un livre au titre explicite : *Ruines de Paris*. Il en donne toutefois une image bien différente de celle véhiculée par les textes de Modiano, puisque la superposition de la ville actuelle et des villes oubliées nourrit, comme l'écrit Bruno Vercier à propos du livre de Réda, une *prose lyrique*. VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 403.

⁴ BOLTANSKI, Luc, « « Les conditions d'apparition du roman policier. Énigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XX^{ème} siècle », art. cit. p. 27.

⁵ GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, coll. Langue et langage, 1966, p. 185.

⁶ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écriture, 1992, p. 93.

L'« intrigue » progresse grâce aux croisements des intentions et des désirs de chacun, constituant ainsi ce que Jouve appelle, dans le prolongement de Charles Grivel, un « conflit de personnes »¹. De plus, le personnage romanesque a besoin de l'« intrigue » pour « prendre vie ». Ce n'est qu'à ce prix, comme le rappelle encore Jouve, qu'il peut dépasser sa stricte condition d'être de papier : « Supportant le poids et la responsabilité du drame, les personnages se donnent à saisir comme des “êtres” »². Il arrive même que le personnage déborde la structure narrative, brouillant ainsi la frontière entre l'univers du roman et la réalité :

L'être romanesque, pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements. [...] L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec tant de force que certains lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque³.

Il y a donc une certaine réciprocité entre le récit, voire le roman, et le personnage : le récit donne vie au personnage et ce n'est que par la vivacité débordante de ce dernier que le roman envahit le monde⁴. Cette dualité semble mise à mal par ce que Catherine Douzou appelle, à partir des romans d'Emmanuel Bove, des “personnages blancs”, « [proches] de l'aphasie et de la dissolution, [blancs] sur la page blanche »⁵. *Aphasiques*, ils ne sont plus capables que de maintenir un lien fragile entre eux, à la recherche sans doute, comme l'écrit Le Breton à propos des individus en quête de blancheur, d'une « relation amortie aux autres »⁶. *Dissolus*, le personnage n'est plus qu'un fantôme, sans attaches, sans repères et presque sans corps, condamné à errer dans les marges de la page. C'est donc par une double faiblesse, à la fois au niveau du « personnage comme pion » et du « personnage comme personne »⁷, pour reprendre les catégories de Vincent Jouve, que les personnages échappent aux structures conventionnelles du récit et disparaissent dans une blancheur qui semble être l'horizon de toute fugue.

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ Dans *La Part du feu*, Maurice Blanchot situe déjà le contact entre le roman et la vie autour du personnage : « Un romancier écrit dans la prose la plus transparente ; il décrit des hommes que nous aurions pu rencontrer et des gestes qui sont les nôtres ; son but, il le dit, c'est d'exprimer, à la manière de Flaubert, la réalité d'un monde humain ». BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 335.

⁵ DOUZOU, Catherine, « Un absurde cousu de fil blanc : Emmanuel Bove », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 181.

⁶ David Le Breton reprend, dans une perspective sociologique, le motif de la « blancheur » pour désigner la « recherche d'une relation amortie aux autres ». Cet *amortissement* conduit, dans le cadre du roman, à un aplatissement du drame. LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, *op. cit.*, p. 17.

⁷ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 92 et p. 108.

Dans un deuxième temps, il s'agira donc d'examiner les modalités et les enjeux de la disparition des personnages chez Modiano. Il y a, en effet, dans ses romans des êtres dont la pâleur frôle l'invisibilité, dont la maigreur frise l'inconsistance.

Troisième pilier du récit bousculé par les effets de blancheur, la voix narrative se trouve privée de ses forces. Emportée par le mouvement de fuite des personnages qu'elle poursuit, avec lesquels elle rêve de se lier, la voix se perd à son tour dans l'« état de blancheur » qui représente, selon Le Breton, le terme de la déprise :

La disparition de soi est aussi une libération des innombrables contraintes de la temporalité sociale. [Le protagoniste d'*Un Homme qui dort* (1967) de Georges Perec] gagne un état de blancheur devant le monde, plus rien ne lui importe¹.

De nombreux personnages de roman, à l'instar du « protagoniste » de Perec ou des narrateurs de Modiano, cherchent à se délaisser des « contraintes » de la présence et de l'identité. Cette « libération » est particulièrement problématique dans le cas du narrateur, puisque ce dernier devrait, comme le montrent les réflexions de Walter Benjamin ou de Jean-François Lyotard, occuper une place de premier plan au sein de ce que Dominique Rabaté appelle à son tour le « cercle communautaire du conte »². Cette sortie du « cercle » déclenche, selon Rabaté, une « quête » identitaire, propre à la littérature moderne, chez un sujet qui cherche sa « place »³. Or, la blancheur, comme le suggèrent notamment les hypothèses de Le Breton, ne représente pas seulement un processus d'effacement, mais également un état, peut-être même une émotion. Il se peut donc, et sans doute est-ce là une manière plus radicale de vivre la blancheur, que le narrateur cherche à jouir de cette sensation plutôt qu'à la vaincre par l'enquête. Il se maintiendrait ainsi dans un entre-deux entre la communauté et l'exil, dans une sorte de renoncement à demi-mot de la fonction sociale qui lui est ordinairement attribuée. L'idée d'un narrateur s'exprimant d'une *voix blanche* signale, par ailleurs, une impuissance, une incapacité à exercer, pour reprendre

¹ LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, op. cit., p. 42.

² « A l'opposé du cercle communautaire du conte, reformé sans doute illusoirement dans ces fictions écrites, l'époque moderne se signale comme une rupture, une mise en question de ce rapport circulaire ». RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 135.

³ « Ce serait finalement bien ce qui se trame sous ce que j'ai appelé "l'effet de voix" : la quête d'un sujet. Des textes comme *Le Bavard*, *La Chute* ou ceux de Beckett nous confrontent au travail, toujours à reprendre, moderne toile de Pénélope, de la constitution de leur voix narrative. Elle ne saisit, du plus près qu'elle essaye de s'entendre, qu'un *effet* : dans les traces qu'elle secrète, dans les effets de séduction ou d'intimidation, de parade. Pluriel et singulier ne peuvent plus se dissocier pour cette expression. Ses efforts de localisation, de figuration en un lieu descriptible (c'est là en fait tout l'effort du narrateur de *L'Innommable* : arriver à saisir l'image de lui-même et du lieu où il est) sont constamment déportés par de nouveaux effets. Le narrateur y gagne et y perd à chaque coup plus de prise sur lui-même ». *Ibid.*, p. 38.

une expression de Gérard Genette, la « *fonction de régie* »¹ qui lui incombe. Démissionner de cette « fonction » revient à ne plus diriger les événements depuis les coulisses, à ne plus avoir d'emprise sur ce qui se déroule sur la scène de la diégèse. Ce retrait, voire cette défaillance, prend à revers l'omnipotence que Walter Benjamin prête au conteur :

[La narration] fait pénétrer la chose dans la vie même du narrateur et c'est à cette vie qu'ensuite elle l'emprunte. Elle imprime sur le récit la marque du narrateur, comme le potier laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains².

Habituellement, le narrateur, comme l'écrit Benjamin, appréhende les événements, les tient dans ses « mains », les transforme en y laissant une « trace » de lui-même. À l'inverse, l'idée d'écriture blanche, souvent associée à celle de voix blanche, met l'accent sur l'effacement du narrateur, sur son impuissance. Dominique Rabaté assimile ainsi la blancheur à l'affaiblissement d'une voix narrative qui n'est plus que « le fantôme de la voix avec ses effets de présence »³, proche sans doute de cette « voix endormie, voix déshabillée, voix du constat, du fait lointain, de la fatalité blanche »⁴ propre à ce que Roland Barthes appelle le *fading*. Cette défaillance empêche le narrateur d'appréhender les faits, de les insérer dans une signification globale. Incapable d'agir sur les événements, il ne peut plus qu'en relever les maigres traces.

Il s'agira, dans un troisième et dernier temps, de s'intéresser à la défaillance particulière des narrateurs de Modiano, perdus quelque part entre l'absence des personnages qu'ils poursuivent en vain et une présence à laquelle ils ne doivent ou ne peuvent consentir pleinement.

Finalement, les prochaines analyses des textes de Patrick Modiano ont pour but de montrer que l'idée d'écriture blanche implique une déflation du récit, une perte de force de la mise en intrigue qui passe par un affaiblissement de la « configuration »⁵ habituelle des événements, par la double faiblesse d'un personnage happé par le blanc de la page, ainsi que par l'impuissance d'un narrateur qui s'efface à son tour dans une blancheur ambivalente. Il ne s'agit pas de faire de l'écriture blanche un concept descriptif,

¹ GENETTE, Gérard, *Discours du récit : essai de méthode* [1972], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2007, p. 267.

² BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur*, *op. cit.*, p. 157.

³ RABATÉ, Dominique, « D'une voix blanche », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 347.

⁴ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. V, p. 147.

⁵ RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction* [1984], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1991, p. 57.

mais plutôt d'interpréter les textes de Modiano (où blancheur et difficulté du récit semblent se conjuguer) à l'aune d'une relecture (narrative) de la notion proposée, en 1953, par Roland Barthes. En d'autres termes, il s'agit d'interroger, à l'aide d'une lentille que nous espérons la moins déformante possible, les enjeux et les effets qui structurent les œuvres de Modiano.

Dans le creux des romans réaliste et policier

Le récit constitue, en outre, l'armature du modèle romanesque que les mouvements réaliste et naturaliste de la fin du XIX^{ème} siècle portent à la consécration. L'ambition des romanciers réalistes de « dire le monde en transparence »¹, valorisée par Erich Auerbach dans son célèbre ouvrage, *Mimésis*², se trouve toutefois, dès les années d'après-guerre et dans le prolongement des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle³, vivement contestée par plusieurs critiques et théoriciens de la littérature. En 1953, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes dénonce l'artificialité d'une « écriture réaliste »⁴ qui plie sous le poids de lourdes conventions, se retrouvant ainsi victime d'un court-circuit qui l'empêche de représenter une réalité qu'elle voudrait pourtant prendre pour objet. Cette idée prend une tournure plus radicale en 1982, avec les articles réunis par Gérard Genette et Tzvetan Todorov sous le titre *Littérature et Réalité*⁵. Michael Riffaterre, dans un article qui a fait date, affirme par exemple que « [l]e véritable référent de la description est ainsi une circularité d'équivalences textuelles »⁶. Cette

¹ DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000, p. 22.

² AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968.

³ L'ouvrage non moins célèbre de Michel Raimond, *La Crise du roman*, propose une vision plus détaillée et plus fine des tensions qui ont, dès la fin du XIX^{ème} siècle, bousculé le roman. Le naturalisme résulte déjà d'une « crise » de la représentation romanesque, même si ce mouvement fait, rétrospectivement, figure de sauvetage désespéré avant qu'une vague de modernité ne remet au goût du jour l'idée d'un « anti-roman ». RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.

⁴ « L'artisanat du style a produit une sous-écriture, dérivée de Flaubert, mais adaptée aux desseins de l'école naturaliste. Cette écriture de Maupassant, de Zola et de Daudet, qu'on pourrait appeler l'écriture réaliste, est un combinat des signes formels de la Littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) et des signes non moins formels du réalisme (pièces rapportées du langage populaire, mots forts, dialectaux, etc.), en sorte qu'aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature. [...] [L]'école naturaliste a produit paradoxalement un art mécanique qui a signifié la convention littéraire avec une ostentation inconnue jusqu'alors ». BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 212.

⁵ GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982. La perspective adoptée dans cet ouvrage peut être tenue pour plus radicale, car elle étend la remise en cause, développée à partir du roman réaliste, des contacts entre le texte et la « réalité » à l'ensemble de la « littérature ».

⁶ RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et Réalité*, op. cit., p. 105.

« autoréférentialité du texte littéraire »¹, pour reprendre les termes d'Antoine Compagnon, constitue le paroxysme de la critique du réalisme et enferme le débat dans une opposition entre la transparence rêvée des romanciers naturalistes et l'« intransitivité »² du texte.

Toutefois, si le roman réaliste ne semble pas survivre aux attaques répétées de la théorie littéraire, cela ne signifie pas pour autant la disparition de toute prétention à un rapport transparent entre le roman et la réalité. Le roman policier prend, pour ainsi dire, le relai du roman réaliste. Les deux genres se fondent, comme l'écrit Uri Eisenzweig, sur une « mise en question [...] [de] la capacité de représenter, d'expliquer, de montrer un monde en le *racontant* »³. Le roman policier hérite (comme tout héritage, cette passation implique des transmutations⁴) des questions et des problèmes du réalisme, tout en « [réaffirmant] le pouvoir narratif dans la représentation du monde, alors même qu'entrent en crise les fondements épistémologiques de tout récit possible »⁵. Les formes et les méthodes du réalisme, bousculées par la modernité littéraire et les théories formalistes, trouvent, pour ainsi dire, dans le roman policier l'opportunité d'une reconversion. L'ouvrage précédemment mentionné de Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, se construit implicitement sur cette idée de filiation, puisqu'il s'ouvre sur des considérations concernant les romans de Honoré de Balzac et se conclut par des réflexions sur les œuvres de Georges Simenon. Or, la position que le critique adopte, dans le prolongement peut-être d'une proposition d'Antoine Compagnon⁶, réintroduit certes, par l'entremise d'une relation avec l'« Histoire »⁷, un rapport entre la littérature et la réalité,

¹ COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1998, p. 111.

² BARTHES, Roland, « Écrire, verbe intransitif ? » [Colloque Johns Hopkins, 1966], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 623.

³ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 7.

⁴ La dénonciation des travers du roman réaliste ne conduit pas à la disparition absolue de toutes prétentions à la *transparence*, mais plutôt au déplacement de celles-ci. Elles se retrouvent, comme le rappelle Tzvetan Todorov, dans le roman policier : « Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style, dans ce type de littérature, doit être parfaitement *transparent*, inexistant ; la seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct ». TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Édition du Seuil, coll. Poétique, 1971, p. 59. Nous soulignons.

⁵ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible, op. cit.*, p. 12.

⁶ « [...] le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. Si l'être humain a développé ses facultés de langage, après tout, c'est bien pour s'entretenir de choses qui ne sont pas de l'ordre du langage ». COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, op. cit.*, p. 147.

⁷ « Que le roman réaliste ne soit guère aussi mimétique qu'il le prétend ne l'empêche pas de nous en dire beaucoup sur une réalité toujours ancrée dans l'Histoire et de tenter d'en cerner la vérité. Quand il va jusqu'au bout de ce qui le meut, il est un instrument hors pair d'analyse des rouages et des mécanismes sociaux ». DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel, op. cit.*, p. 11.

mais ne résout toutefois pas les problèmes soulevés, entre autres par Roland Barthes, quant à la possibilité d'une représentation de la réalité par le récit.

Cependant, cette « écriture réaliste » encombrée de ses réflexes trouve, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, une forme antagonique : l'« écriture neutre ». Barthes oppose, en effet, l'ostentation » des écriture de Maupassant, Zola ou Daudet, à la *neutralité* du style d'Albert Camus¹. La « Préciosité »² réaliste de l'écriture devient alors le *signe d'une fabrication*, d'un ajustement et d'une déformation de la réalité. L'écriture blanche (qui peut être considérée comme un synonyme imparfait de l'écriture neutre) se caractérise quant à elle par son « instrumentalité »³, c'est-à-dire par son rapport immédiat et fonctionnel avec la réalité, par son aspect a priori moins « artistique ». Elle semble donc réduire le détour entre l'écriture et le réel⁴. Dans le creux de l'art, elle se maintient au niveau de ce que Barthes appelle le « *Notable* »⁵, sans s'élever jusqu'aux proportions du Roman, c'est-à-dire sans dépasser la « maigreur essentielle des choses »⁶. Anne-Yvonne Julien relève justement, dans les textes de Modiano, « une volonté commune à bien des narrateurs-écrivains de l'œuvre de réduire leurs ambitions à une activité de recopiage du réel »⁷. L'écriture blanche, peut-être à l'instar du haïku (car « le haïku est un art de la contingence »⁸), reste à l'échelle du particulier et du *contingent* ; elle permet à l'écrivain de *recopier le réel*, d'*aller de but en blanc*, c'est-à-dire, comme le rappelle Clément Rosset, d'« aller droit à la cible, [de] viser directement l'unique sans le secours du double »⁹. La blancheur passe sous l'intelligibilité du récit, en deçà du *racontable*, pour coller en rase-motte au *notable*, à l'accidentel, à tout ce qui relève de l'« incident »¹⁰ plutôt que de l'événement, ouvrant ainsi une voie vers une représentation plus authentique

¹ « L'écriture neutre est un fait tardif, elle ne sera inventée que bien après le réalisme, par des auteurs comme Camus, moins sous l'effet d'une esthétique du refuge que par la recherche d'une écriture enfin innocente. L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication ». BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 212.

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Ibid.*, p. 218.

⁴ Celui-ci reste toutefois, comme Barthes le rappelle dans le prolongement des réflexions de Jacques Lacan, inaccessible, « comme l'impossible, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours ». Id., *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, p. 435.

⁵ Id., *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2015, p. 265.

⁶ *Ibid.*, p. 98. Roland Barthes attribue cette formule à Paul Valéry, mais les éditeurs suggèrent plutôt un lien avec *L'imaginaire* (1940) de Jean-Paul Sartre.

⁷ JULIEN, Anne-Yvonne, « Avant-propos », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, op. cit., p. 16.

⁸ BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 151.

⁹ ROSSET, Clément, *Le Réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1984, p. 79.

¹⁰ « Donc une sorte d'incident, c'est ce qui tombe (*cadere*, tomber), une craquelure insignifiante sur une grande surface vide ». BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 198.

(mais pas forcément plus transparente) de la réalité. Le roman, cette *évidence culturelle*¹, qui avait pourtant survécu aux assauts répétés du surréalisme et du Nouveau Roman, se trouve, en somme, privé d'une ressource fondamentale ; et c'est précisément dans le creux laissé par l'évidement du récit que se loge l'écriture blanche.

Que reste-t-il ?

L'écriture blanche se présente avant tout comme un phénomène de perte et de réduction. Le principal enjeu des analyses qui suivront sera donc de montrer, à travers une lecture détaillée des textes de Patrick Modiano, que les effets de blancheur correspondent à une certaine déflation du récit (les événements sont blanchis par l'affaiblissement du dynamisme propre à la mise en intrigue ; les personnages glissent lentement dans le blanc de la page ; le narrateur ne peut s'exprimer que d'une voix blanche) vers la notation. Trois questions jalonnent cette démonstration.

La première se trouve plutôt du côté de l'écriture : pourquoi, lorsque tout s'efface, lorsque le récit semble incapable de retenir le cours du temps, sont-ce ces choses-là qui restent ? Ou, pour reprendre les termes de Barthes : « Comment justifier de noter quelque chose ? »². Une sélection, consciente ou inconsciente, s'opère forcément parmi la quantité incommensurable de détails qui composent l'expérience³. Comment expliquer que l'attention ou la mémoire s'attache précisément à tel ou tel détail ?

La deuxième se situe à mi-chemin de l'écriture et de la lecture : pourquoi a-t-on besoin d'une écriture qui puisse évoquer la disparition dans toute sa fragilité, qui puisse évoquer l'absence sans la combler ? Il y a, bien sûr, la nécessité de témoigner lorsque *raconter n'est plus possible*, ainsi que l'impératif éthique de ne rien trahir, de ne rien modifier, de ce qui reste des victimes de la Shoah, mais n'y a-t-il pas autre chose ? Si la blancheur exerce une telle fascination sur certains écrivains, sur quelques critiques et

¹ Dans un article intitulé « La critique et l'invention », Michel Butor écrit : « Nous sommes baignés dans une atmosphère romanesque. [...] Toute la population est *évidemment* romancière ». BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », dans *Répertoires III*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1968, pp. 7-9. Nous soulignons.

² BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 265.

³ L'*impossibilité* de saisir l'expérience dans sa totalité, l'aspect forcément fragmentaire de celle-ci, est au cœur de certaines grandes œuvres de la modernité littéraire. Samuel Beckett représente cette incapacité du sujet à appréhender l'entier monde, dans une phrase de *Fin de partie* : « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas ». BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Éditions de Minuit, 1957, pp. 13-14. L'attention des narrateurs de Modiano, loin de se laisser engloutir par la multiplicité phénoménologique du vécu, semble en revanche se focaliser sur les quelques détails qui viennent la frapper.

intellectuels de tous bords, c'est qu'elle doit toucher à quelque chose d'essentiel et de partageable.

La troisième se place davantage du côté de la lecture : qu'est-ce qui tient le lecteur, si ce n'est plus le récit ? L'approche pragmatique de la lecture romanesque que plusieurs théoriciens ont développée se fonde, en effet, sur un fonctionnement optimal des ressorts de l'intrigue¹. Jean-Marie Schaeffer considère, par exemple, que l'*investissement* du lecteur dans le texte dépend de l'*intérêt* qu'il porte au « destin »² des personnages. Cela suppose, à la fois, que le personnage soit suffisamment dense pour donner une "illusion de vie" et qu'il soit pris dans un drame déchirant ou rythmé par de nombreux rebondissements. Une intrigue haletante engendre généralement, comme le rappelle Raphaël Baroni à propos de ce qu'il appelle les *fonctions thymiques* du récit, des « effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle" tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité »³. Or, dans la mesure où le « destin » de la plupart des personnages de Modiano est orienté vers une disparition aussi discrète qu'inexorable, il semble difficile de concevoir que celui-ci suscite un véritable intérêt auprès du lecteur et, par conséquent, un véritable « suspense ». Que reste-t-il, dans ce cas, de la « tension narrative », de cet « effet poétique qui structure le récit »⁴, lorsque raconter, ou dramatiser, n'est plus possible ? Qu'est-ce qui fait tenir la lecture, ou plus généralement le texte ?

La question du corpus : un choix délicat

Tous les écrivains ne réagissent pas de la même manière à la méfiance jetée, par la modernité et la théorie littéraires, sur le roman, ni à la perte d'évidence de la mise en récit. Certains romanciers recourent à des formes parodiques ou ironiques, reprenant pour mieux les renverser les canons du genre (certains romans de Jean Échenoz ou d'Éric Chevillard). D'autres auteurs, dans le prolongement sans doute des voies ouvertes par les travaux de Georges Perec, se vouent à l'observation du monde extérieur (Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, 2016 ou *La Vie extérieure*, 2000), s'engageant ainsi

¹ Comme une légère réserve de Raphaël Baroni le suggère, le rendement maximal des effets du récit est plus facilement atteint dans un *récit fictionnel* qui laisse au narrateur une plus grande marge de manœuvre quant à l'agencement des événements, que dans un « récit factuel » qui impose des contraintes de véricité à l'énonciateur. BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2007, p. 32.

² « [...] pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels ». SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1999, p. 186.

³ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, *op. cit.* p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

dans des entreprises méticuleuses de notation et d'enregistrement, par exemple, des traces laissées par une expérience personnelle (Laurence Boissier, *Inventaire des lieux*, 2015). L'œuvre de Patrick Modiano, quant à elle, par la manière dont l'auteur fait sien la douleur qui reste après la Shoah, ou l'angoisse liée aux persécutions de l'Occupation, ainsi que par la façon dont il approche les secrets enfouis dans un passé qu'il n'a pas connu ou qu'il a oublié, propose une approche singulière de l'impossibilité de mettre en récit. Cette œuvre commencée en 1968 et encore en train de se faire, se révèle donc comme le lieu idéal d'une rencontre désastreuse entre la blancheur et le récit, ces deux forces contradictoires que Roland Barthes, selon l'interprétation développée précédemment de l'écriture blanche, faisait implicitement jouer en miroir dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

L'hypothèse d'un effacement du récit par une blancheur envahissante transcende, par ailleurs, les limites (si elles existent) de la fiction et de la non-fiction. Un récit basé sur des faits réels peut être écrit de manière romanesque, c'est-à-dire en se basant sur des opérations qui ne peuvent être que fictives (jeu avec le temps, discours indirect libre, changements de focalisation) ; c'est notamment le cas, comme le rappelle Gérard Genette dans *Fiction et Diction*, « de ce qu'on a appelé aux États-Unis le “*New Journalism*” [...] et autres genres dérivés comme la “*Non-Fiction Novel*” »¹ ; et inversement, un récit constitué uniquement de faits imaginaires peut se donner des apparences sérieuses et factuelles, « s'imposer toutes les contraintes (et toutes les ruses) de l'historiographie la plus “véridique” »². Comme le conclut Genette, « [c]es échanges réciproques nous amènent [...] à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction »³. Autrement dit, la mise en récit prend place, d'un point-de-vue sémiotique, de la même façon, que les faits soient avérés ou inventés. Les prochaines analyses répéteront cette affirmation (le récit s'efface dans les œuvres factuelles comme dans les textes fictionnels de Modiano), en même temps qu'elles la prendront comme point de départ d'une nouvelle interrogation : pourquoi Modiano recourt-il à la fiction si ce n'est pour obtenir une licence plus large quant à la mise en récit ?

¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction* [1991], précédé de *Introduction à l'architexte* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2004, p. 165.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 166. Paul Ricœur considère également que la nature des événements (réels ou imaginaires) ne perturbe pas vraiment la narration. Celle-ci ne peut être « mise à l'épreuve » que par la présence ou l'absence d'événements : « C'est lorsque l'histoire cesse d'être événementielle que la théorie narrative est véritablement mise à l'épreuve ». RICŒUR, Paul, *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1991, p. 310.

Cette question offre, en outre, un premier critère de sélection parmi la trentaine d'ouvrages publiés par Modiano. Si l'imaginaire et le véridique sont constamment entremêlés dans ses textes, certaines œuvres se donnent, néanmoins, plus nettement à lire comme des fictions. Il s'agit donc de retenir un ensemble de romans exemplifiant cette ambivalence. S'ajoute à cela un deuxième critère d'ordre stratégique. La production littéraire de Modiano fait, depuis de nombreuses années, l'objet d'un important discours critique. Le terrain est donc balisé par un ensemble de travaux académiques, de publications dans divers ouvrages collectifs ou revues, et de monographies. Il s'agit donc d'opter pour un corpus lié à cette production critique, tout en essayant d'apporter une touche d'originalité (toutes les œuvres de Modiano ne reçoivent évidemment pas la même attention ; le choix se portera donc, à la fois, sur des œuvres largement commentées et des œuvres citées moins fréquemment). Le troisième critère pris en considération dans le choix des textes est, finalement, relatif au contexte historique. Les œuvres de Modiano prennent, généralement, pour objet la période trouble de l'Occupation. Elles n'affrontent donc pas directement le silence qui règne sur les camps d'extermination, mais se heurtent au silence politique, à la collaboration discrète du régime de Vichy avec le gouvernement nazi que l'historien américain Robert Owen Paxton a révélée au grand jour, dans un ouvrage publié en anglais en 1972 et traduit un an plus tard, *La France de Vichy*¹. Le mythe de la résistance s'effrite et le regard de nombreux intellectuels se tourne vers un passé gênant. L'injonction contradictoire du témoignage prend ainsi une nouvelle signification, partagée entre volonté de mettre au jour les secrets du passé et crainte de ranimer une vérité insoutenable, entre désir de comprendre et sentiment de honte à l'égard de ce qui apparaît, entre besoin de dissiper le brouillard et nécessité de la brume. La publication, quinze ans après le livre de Paxton, des travaux de Henry Rousso, sous le titre *Le Syndrome de Vichy*², précède de peu l'ouverture de procès retentissants à l'encontre de certains membres du gouvernement de Vichy, entre autres ceux de Maurice Papon et de Paul Touvier. Si, comme le rappelle par ailleurs Bruno Blanckeman, « les écrivains des années 1990 firent de cette période un enjeu commun de représentation »³,

¹ PAXTON, Robert O., *La France de Vichy, 1940-1944* [1972], trad. Claude Bertrand, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973.

² ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1987.

³ BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'Histoire », dans *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, mis en ligne le 19 septembre 2016, p. 135, URL : <https://books.openedition.org/pur/39923?lang=fr> (Consulté le 31.12.2020).

Modiano se distingue toutefois par la “neutralité” de sa position (et de son écriture)¹, par le maintien d’une « incertitude troublante »² quant à la distinction entre coupables et innocents, alors que les polémiques intellectuelles et médiatiques tendent à polariser la question. Il s’agit donc de retenir des romans publiés entre le début des années 1990 et le basculement dans le XXI^{ème} siècle, afin d’interroger l’influence de ce contexte sur les œuvres de Modiano, en tenant compte à la fois des perturbations qui secouent l’identité française, de l’angoisse liée à l’idée d’un gouvernement qui se retourne contre une partie de sa population, et de la honte qui place l’enquêteur, voire le narrateur, dans une position délicate à l’égard du passé qu’il découvre.

Ces trois critères ont motivé la sélection de trois textes. Le premier, *Chien de printemps*, publié en 1993 aux éditions du Seuil, se présente comme une fiction (en témoigne l’indication “Roman” qui accompagne le titre³), bien que le narrateur puisse être assimilé à l’auteur, entre autres par la coïncidence de leur âge, et que plusieurs ouvrages soient mentionnés avec toute la rigueur nécessaire, malgré leur nature fictive⁴. Le deuxième roman retenu, *Du plus loin de l’oubli*⁵, publié en 1996, ne porte pas la même indication que *Chien de printemps*, mais ne joue pas non plus sur une possible assimilation du narrateur à l’auteur (le narrateur reste anonyme et peu d’indices permettent de l’assimiler à Modiano) et n’apporte pas non plus de (fausse) preuve documentaire ; il se laisse donc plus aisément identifier comme une fiction. La troisième et dernière œuvre du corpus, *Dora Bruder*, présente des signes plus fiables (Modiano

¹ Sans doute devons-nous confesser une sympathie toute helvétique (la Suisse apparaît ci et là dans les romans de Patrick Modiano) pour cette “neutralité” de l’écriture qui accepte les zones d’ombre sans s’y enfoncer. Cette “neutralité”, cette volonté de regarder sans juger (qui ne va pas, cela va sans dire, jusqu’à l’objectivité), ne doit pas être confondue avec le nihilisme, puisque cette doctrine représente davantage un moyen de ne pas regarder, voire, en littérature, une manière d’évoquer l’objet sans l’atteindre, c’est-à-dire une représentation impossible.

² « À la vision de l’après-guerre que certains voulaient rassurante, [Modiano] a substitué l’incertitude troublante de romans qui mettent en lumière d’autres responsables sans pour autant que ceux-ci soient clairement identifiés, ni dénoncés ouvertement, ni même confrontés. Les criminels présumés de l’Occupation que Modiano nous donne à entrevoir sont pour la majorité devenus des “messieurs tout le monde” respectables ». GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l’ambiguïté chez Patrick Modiano de Villa triste à Chien de printemps*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 92.

³ « Les “indices” de la fiction ne sont pas tous d’ordre narratologique, d’abord parce qu’ils ne sont pas tous d’ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l’abri de toute méprise et dont l’indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d’autres ». GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 163.

⁴ MODIANO, Patrick, *Chien de printemps*, *op. cit.*, p. 23 et p. 76. L’ouvrage sera désormais cité entre parenthèses.

⁵ Id., *Du plus loin de l’oubli* [1996], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997. L’ouvrage sera désormais cité entre parenthèses.

mentionne, par exemple, son premier livre¹ ; un lecteur scrupuleux pourrait, en outre, vérifier la validité des documents étudiés par le narrateur) de référentialité. Ces trois textes, comme la plupart des œuvres de Modiano, sont construits autour d'histoires de jeunesse – temps romanesque s'il en fût –, qui laissent la passion flirter à l'horizon. Cette jeunesse est amoureuse dans *Du plus loin de l'oubli*, fugueuse dans *Dora Bruder* et, finalement, en quête de repères dans *Chien de printemps*. Ces deux textes étant, en outre, déjà largement commentés, la présente réflexion cherchera à se situer autant que possible par rapport à ce discours. *Du plus loin de l'oubli*, en revanche, est un texte moins commenté, ce qui laissera une marge de manœuvre plus importante quant aux analyses proposées. Par ailleurs, ce choix hétérogène permet, d'une part, de ne pas enfermer l'hypothèse d'une déflation du récit vers la blancheur dans une opposition illusoire entre fiction et non-fiction et, d'autre part, de rattacher le travail de Modiano à une contrainte qui concerne toute œuvre contemporaine qui envisagerait de rendre compte du traumatisme de la seconde guerre mondiale : celle de passer par la « fiction »². Autrement dit, il s'agit de défendre l'idée que Modiano décrit parfois des phénomènes traumatiques analogues à ceux éprouvés par les victimes des persécutions nazies, même lorsqu'il n'est pas question des camps ; la fiction se présente ainsi comme un espace invisible dans la réalité, où le sujet fait l'expérience d'une souffrance que d'autres ont endurée, se rapprochant ainsi de certains fantômes par un effet d'empathie.

¹ Id., *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 100. L'ouvrage sera désormais cité entre parenthèses.

² « Désormais il n'y aura plus de livres sur les camps que d'Histoire ou de philosophie. Si la littérature a encore sa place dans la préservation de cette mémoire-là, ce ne pourra plus être bientôt que par la seule fiction : "Il va falloir que les romanciers s'approprient cette mémoire", déclare Semprun ». VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 190. Nous partons du principe que cet appel à l'*appropriation* par la fiction peut être étendu au-delà de l'expérience concentrationnaire, vers toutes les formes de violence et de persécution, notamment, dans le cas de Modiano, vers l'angoisse suscitée par la collaboration de l'État français à la déportation de milliers de personnes.

I. ABSENCE DE SAILLIE ET SAILLIE DE L'ABSENCE

I.1. La monotonie des faits

Le passage de l'« histoire » au « récit »¹ se marque, habituellement, par une dramatisation des événements racontés. Comme le rappelle Paul Ricœur, la composition de l'« intrigue » inscrit les faits dans un « mouvement »², dans une progression qui leur donne sens. Le récit se conçoit ainsi comme un processus dynamique de « mise en relief » des événements :

La mise en relief consiste à projeter au premier plan certains contours en repoussant les autres à l'arrière-plan. [...] Une fois encore, la fonction de la syntaxe est de guider le lecteur dans son attention et dans ses attentes. C'est ce que fait en français le temps privilégié de la mise en relief dans l'ordre du récit, à savoir le passé simple, tandis que l'imparfait signale le glissement à l'arrière-plan des contenus racontés, comme on l'observe fréquemment au début et à la fin des contes et des légendes³.

Le rythme du récit, c'est-à-dire ce qui tient « le lecteur dans son attention et dans ses attentes », dépend donc d'une articulation entre « passé simple » et « imparfait », entre le « premier plan » de l'action et l'« arrière-plan des contenus racontés ». Or, comme le remarque Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, la modernité littéraire délaisse progressivement le « passé simple » au profit de « formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé) »⁴. Préférer le « passé composé » au « passé simple » revient à choisir, et sans doute est-ce là ce qui le rend attrayant aux yeux de nombreux écrivains, un temps verbal plus *frais*, moins chargé, voire moins encombré, du poids de la tradition littéraire. Mais ce choix n'est pas sans conséquence sur la mise en récit. En effet, si les deux temps verbaux induisent un effet de rupture, le « passé simple » invite plutôt à une liaison ou à un enchaînement, c'est-à-dire un développement syntagmatique, tandis que le « passé composé » engendre davantage un isolement ou un détachement des actions les unes par rapport aux autres⁵. L'emploi de moins en moins fréquent (peut-être de moins en moins

¹ Les deux temps identifiés ici suivent la distinction canonique de Gérard Genette entre l'« histoire » comme « ensemble des événements racontés » et le « récit » en tant que « discours, oral ou écrit, qui les raconte ». GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, dans *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 297.

² Le philosophe souligne justement que « [l']intrigue est un mouvement ». RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II*, *op. cit.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 191.

⁵ Jean-Paul Sartre, dans son célèbre article de réception de *L'Étranger*, relève déjà cette rupture : « [...] une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est

sérieux) du « passé simple » ne signifie en aucun cas la *mort de la narration*¹, mais représente certainement une profonde « métamorphose de l'intrigue »². En abandonnant ce temps verbal propre au langage écrit, la narration s'oriente donc vers de nouvelles modalités et de nouveaux effets.

Dans les œuvres de Patrick Modiano, la raréfaction du passé simple se fait au profit d'un emploi plus dense des formes composées telles que le passé composé ou le plus-que-parfait. L'élan propre à l'articulation de l'imparfait et du passé simple cède ainsi sa place à des effets de superposition moins dynamiques :

Aujourd'hui, l'air était léger, les bourgeons avaient éclaté aux arbres du jardin de l'Observatoire et le mois d'avril 1992 se fondait par un phénomène de surimpression avec celui d'avril 1964, et avec d'autres mois d'avril dans le futur. Le souvenir de Jansen m'a poursuivi l'après-midi et me poursuivait toujours : Jansen demeurerait quelqu'un que j'avais à peine eu le temps de connaître (*Chien de printemps*, pp. 17-18).

Cette scène reprend le motif canonique de l'extase (l'*éclatement* des « bourgeons » est aussi celui du temps), afin de faire apparaître en « surimpression » plusieurs strates temporelles. L'emploi du passé composé (« Le souvenir de Jansen m'a poursuivi »), ainsi que l'absence d'adverbes indiquant une rupture ou une organisation, atténuent, par ailleurs, l'établissement d'un véritable lien logique entre l'expérience sensible et le retour du « souvenir ». Les époques se rapprochent les unes des autres sur la base d'une ressemblance, mais n'intègrent aucune perspective heuristique : « Jansen demeurerait quelqu'un que j'avais à peine eu le temps de connaître ». L'irruption du passé dans le présent ne fait pas véritablement remonter vers la conscience ce qui a été oublié, mais souligne seulement la permanence d'une lacune. Le « rêve » motive, en outre, des scènes comparables à la petite extase du « mois d'avril 1992 » :

Cette nuit-là, j'avais rêvé que j'étais dans l'atelier de Jansen, assis sur le canapé, comme autrefois. Je regardais les photos du mur et brusquement j'étais frappé par la ressemblance de Colette Laurent et de mon amie de cette époque, avec qui j'avais rencontré Jansen et dont j'ignorais ce qu'elle était devenue, elle aussi. Je me persuadais que c'était la même personne que Colette Laurent. La distance des années avait brouillé les perspectives. Elles avaient l'une et l'autre des cheveux châtain et des yeux gris. Et le même prénom (*Chien de printemps*, pp. 90-91).

pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé ». SARTRE, Jean-Paul, « Explication de "L'Étranger" » [février 1943], dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 117.

¹ Paul Ricœur affirme avec un certain aplomb que « la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir ». RICŒUR, Paul, *Temps et Récit II*, op. cit., p. 58.

² *Ibid.*, p. 57.

Le contexte onirique permet également le retour de certaines images en provenance d'une « époque » révolue. À nouveau, la scène met au jour une ressemblance (poussée encore une fois jusqu'à la confusion, comme en témoigne la coïncidence de la couleur des « cheveux » et des « yeux », ainsi que des *prénoms*), mais cela ne conduit à aucune révélation véritable. L'adverbe de rupture « brusquement » ne motive aucun glissement de l'arrière-plan au premier plan, pour reprendre la distinction de Paul Ricœur, puisque la rupture qu'il introduit est immédiatement amoindrie par l'emploi, à l'imparfait, de la forme passive du verbe « frapper ». Le rapprochement temporel motivé par le « rêve » ne contribue donc pas à la progression du récit, à son dynamisme, mais happe les éléments dans un arrière-fond où les contours s'abolissent (« La distance des années avait brouillé les perspectives »). Les êtres disparaissent plus qu'ils ne réapparaissent. L'effet de miroir qui prend place autour du nom composé de deux prénoms, l'un féminin et l'autre masculin, de Colette Laurent, crée, pour ainsi dire, une glace face à laquelle le sujet s'efface plus qu'il ne se reconnaît. Cet échec de la *reconnaissance* bouscule un principe pourtant éprouvé, comme le rappelle Nathalie Piégay, de la « composition romanesque » : « [La reconnaissance] dramatise, non sans humour, les hasards qui relancent les péripéties romanesques et à cet égard, elle joue un rôle important dans la composition romanesque et dans l'enchaînement des actions »¹. Dans la courte séquence de *Chien de printemps*, le rapprochement des jeunes femmes ne *relance* pas l'intrigue, mais la condamne : l'« amie » du narrateur disparaît derrière les traits de Colette Laurent et aucune *péripétie* ne provoquera son retour dans le récit. Si la reconnaissance permet, d'ordinaire, une affirmation forte (presque un jaillissement) de l'identité du personnage (celui qui se dissimulait, en arrière-plan, sous l'apparence d'un autre, tombe le masque et se révèle au premier plan), elle fonctionne, en revanche, à l'envers dans les textes de Modiano, puisqu'elle laisse certains personnages glisser dans l'ombre des autres. Ce renversement est d'autant plus significatif qu'il prend place dans le cadre d'une fiction. Si la fiction représente, pour le romancier, une licence plus large à l'égard de la réalité, favorisant généralement la mise en place de structures dramatiques, Modiano semble, quant à lui, s'en servir pour déjouer le drame : il crée lui-même des zones d'opacité, dessine de son

¹ PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, 2005, p. 33. La question de la *reconnaissance* et de ses rapports au drame sera, par la suite, étudiée plus en détails à propos des personnages de Modiano.

propre chef une frontière qu'aucun rebondissement de l'intrigue ne pourra franchir, laissant irrémédiablement filer certains personnages¹.

En outre, les époques ou les événements se trouvent, pour ainsi dire, *aplatis*, fondus dans un enchaînement de notations (presque) dépourvu d'articulations logiques.

Une séquence, tirée de *Du plus loin de l'oubli*, exemplifie ce phénomène :

La nuit était tombée depuis longtemps à ma sortie de l'hôtel. Par la rue des Bernardins j'ai rejoint le quai. J'ai frappé à sa porte. [Jacqueline] est venue m'ouvrir. Elle portait l'un de ses pull-overs gris à torsades et à col roulé et son pantalon noir serré aux chevilles. Elle était pieds nus (*Du plus loin de l'oubli*, p. 30).

Les trois actions (*rejoindre le quai, frapper à la porte, ouvrir celle-ci*) sont présentées au passé composé plutôt qu'au passé simple, formant ainsi une accumulation de faits ponctuels. Chaque action correspond à une phrase, sans qu'aucun adverbe n'établisse entre elles de liens de succession. Cet effet de déliaison permet de passer sous silence l'importance de la scène. En effet, le narrateur, qui côtoie Gérard et Jacqueline Van Bever depuis un certain temps, prend, pour la première fois, une initiative (il se contentait, jusque-là, de fournir les indications que lui demandait le couple des Van Bever : « En somme, mon rôle, jusqu'à présent, consistait à leur indiquer les postes et les pharmacies les plus proches », *Du plus loin de l'oubli*, p. 28). Or, aucun indice textuel (l'emploi, ici, du passé composé marque moins une démarcation entre la trame de fond et l'événement qu'un détachement logique des trois actions représentées) n'indique le passage d'une situation initiale (le narrateur fréquente les Van Bever et se contente de répondre à leurs attentes) à un début de péripétie (le narrateur se rapproche de Jacqueline, avec laquelle il fuira ensuite en Angleterre). Seule peut-être l'antéposition du complément circonstanciel de lieu (« Par la rue des Bernardins j'ai rejoint le quai ») marque le renversement inauguré par cette scène (le narrateur fait, pour la première fois, le trajet de son hôtel à celui des Van Bever, alors que ces derniers avaient pour habitude de le raccompagner chez lui). Passer sous silence un tel basculement revient à bousculer l'un des « principes du récit » proposés par Tzvetan Todorov :

¹ Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée. Il arrive parfois que la fiction, dans les romans de Patrick Modiano, s'aventure dans les régions de l'inconnaissable. À la dualité bien connue de *Voyage de noces* (1990), récit fictionnel qui, en un sens, comble les "blancs" qui jalonnent le destin de Dora Bruder et, par conséquent, ceux de l'ouvrage éponyme, s'ajoutent les entremêlements troublants entre les malheurs de la jeune fille et les aventures de Cosette et Jean Valjean dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo (*Dora Bruder*, pp. 51-54). De même, dans *Chien de printemps*, le narrateur se prend à imaginer la première journée de Colette Laurent à Paris (*Chien de printemps*, pp. 29-30). Ces percées de la fiction dans le champ de l'opacité restent ponctuelles et représentent davantage des décrochements paradigmatiques que des moteurs de la progression syntagmatique du récit.

Il n'est donc pas vrai que la seule relation entre les unités est celle de *succession* ; nous pouvons dire que ces unités doivent se trouver aussi dans un rapport de *transformation*. Nous voici en face des deux principes du récit¹.

Les faits, dans la séquence étudiée, se *succèdent* (cette « *succession* » étant tacite, il est peut-être préférable de parler d'*accumulation*), mais rien n'indique que la situation se *transforme*. En somme, si l'« histoire », dans les romans de Patrick Modiano, se compose encore de transformations, le « récit », en revanche, n'en porte plus la trace.

L'impression de monotonie que produit l'affaiblissement du dynamisme habituel du récit est encore plus troublante lorsque, comme souvent dans les textes de Modiano, les faits rapportés se caractérisent par une violence inouïe. Le narrateur de *Chien de printemps* assiste, par exemple, à une terrible scène entre Nicole et Gil, son mari :

Le bruit d'un meuble qui tombait. Quelqu'un est venu se cogner contre la porte. La voix de Nicole :
– Laisse-moi...

On aurait dit qu'elle se débattait. L'autre demeurait toujours silencieux. Elle poussait un cri étouffé comme s'il l'étranglait. Je me suis demandé si je ne devais pas intervenir mais je restais immobile dans l'obscurité, sous le porche. La pluie avait déjà formé une flaque devant moi, au milieu du trottoir (*Chien de printemps*, pp. 61-62).

L'emploi de phrases nominales, ainsi que l'absence d'adverbes organisateurs, témoignent de l'incompréhension du narrateur, ou peut-être de son effarement, face à ce qui se déroule derrière la porte. Les actions sont énumérées les unes après les autres, fondues dans un imparfait duratif ou détachées au passé composé, sans qu'aucun lien ne soit véritablement établi, comme si elles *glissaient* entre les mains du narrateur². La brutalité de cette scène est d'autant plus sidérante qu'aucun élément ne jaillit au premier plan, que tout semble se confondre dans un arrière-plan qui happe même l'attention du narrateur (« La pluie avait déjà formé une flaque devant moi »). Il n'*intervient* pas plus sur le déroulement de l'action que sur le récit qu'il en livre. Il y a un tragique sans larmes chez Patrick Modiano. Cet agencement minimal des faits, cette sorte de silence jeté sur le drame (le motif de l'*étrangement* thématise terriblement l'idée d'une parole qui trouve à peine la force de se faire entendre), exprime avec une acuité rare la sidération du témoin

¹ TODOROV, Tzvetan, « Les deux principes du récit », dans *La Notion de littérature* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2016, p. 51.

² Annie Ernaux, dans *Les Années*, souligne l'aspect *glissant* de l'imparfait, lui prêtant même une sorte de voracité, comme si les événements de la vie passaient « trop vites » pour être retenus dans une narration, comme s'il était devenu impossible de découper une séquence dans le déroulement « continu » des faits : « Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie ». ERNAUX, Annie, *Les Années* [2008], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 251.

qui voit, impuissant, l'horreur se dérouler sous ses yeux. Martine Guyot-Bender établit un lien entre cette attitude de retrait et le traumatisme de la Shoah :

N'est-ce pas d'ailleurs ce même silence de retranché, cette même impuissance des victimes qui reste une des plus grandes « énigmes » des camps de concentration ? Chez Modiano non plus, on ne s'écrie ni ne s'indigne¹.

Il y a, en effet, quelque chose d'*énigmatique* dans le décalage entre la violence de la scène et la sobriété du récit qui en est fait, comme un secret qui se heurte à l'impossibilité de son énonciation. Dominique Meyer-Bolzinger souligne, à cet égard, que, sous la plume de Modiano, « l'énigme est une surface blanche, où rien ne s'inscrit. [...] [L]'énigme est claire, comme une tache lumineuse, éblouissante même »². Dans la scène de violence conjugale entre le Mime Gil et Nicole, la « flaque » qui attire l'attention du narrateur représente donc une « énigme » en train de se faire, le signe d'un traumatisme qui scelle la parole. Il y a une intégration de l'« énigme » dans l'écriture qui transforme les textes de Modiano en *surfaces blanches*. Dans cette optique, le « silence » de l'écriture blanche est celui du secret.

À l'instar de Nicole subissant les coups de son mari, Dora disparaît dans une discrétion ahurissante, sans cri ni bruit :

La seule chose que je savais, c'était ceci : j'avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21. 5. 99. Vienne. *Apatride*, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz (*Dora Bruder*, pp. 53-54).

La sobriété du texte contraste avec la teneur tragique de ce qui est décrit. Loin des effets dynamiques du récit, la déportation de Dora est annoncée sur le mode de la « liste », sur un ton neutre et impersonnel. Elle disparaît sans bruit, presque sans laisser de traces, dissimulée derrière le nom de son père. Cette discrétion explique sans doute l'impassibilité du narrateur face au tragique (« *j'avais lu son nom*, [...] dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz », nous soulignons). Le tour présentatif qui ouvre la phrase ne met donc pas l'accent sur la disparition de la jeune fille, mais sur le « silence » qui l'entourne³. L'écriture blanche

¹ GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 106.

² MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », art. cit., p. 236.

³ « [...] les véritables victimes des années Quarante, les Juifs, restent pratiquement invisibles au niveau du texte. Le silence dont les entoure Modiano reproduit à sa manière celui qui a entouré leur disparition durant l'Occupation, puis le silence qui a, dans un premier temps, masqué l'amplitude des camps ». GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive*, op. cit., p. 92.

permet ainsi au narrateur de ne rien trahir de l'« absence » et du « vide » qui restent après les rafles :

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 (*Dora Bruder*, pp. 28-29).

La sobriété de l'écriture, la retenue du geste de mise en intrigue, est justement motivée par la volonté, voire par la nécessité éthique, de ne rien combler, de dire cette « impression d'absence et de vide » que les victimes de la Shoah laissent derrière elles. L'aplatissement du récit inhérent à l'écriture blanche permet à Modiano de rester au plus près du « creux » où s'est logée la famille Bruder. Faire entrer Dora, Cécile et Ernest dans le « relief » d'une narration relèverait du sacrilège, leur conférerait en tous cas un « héroïsme » contraire à la fois à leur statut de victimes et à leur dissolution vers l'oubli. Les *traces*, pour reprendre une expression précédemment citée de Carlo Ginzburg, doivent rester *muettes*. Aucun récit, comme le voudrait pourtant le modèle cynégétique proposé par l'anthropologue, ne doit reconstruire complètement ce qui a été effacé. Car raconter la vie de la famille Bruder reviendrait à ignorer, peut-être à nier, l'effroyable silence qui masque (presque) leur disparition. Le destin particulier de Dora se perd, en outre, dans le fleuve de l'Histoire :

Longtemps, je n'ai rien su de Dora après sa fugue du 14 décembre et l'avis de recherche qui avait été publié dans *Paris-Soir*. Puis j'ai appris qu'elle avait été internée au camp de Drancy, huit mois plus tard, le 13 août 1942. Sur la fiche, il était indiqué qu'elle venait du camp des Tourelles. Ce 13 août 1942, en effet, trois cents juives avaient été transférées du camp des Tourelles à celui de Drancy (*Dora Bruder*, p. 60).

Les répétitions des dates et des lieux marquent le passage de l'individuel au collectif, inscrivent le destin de Dora dans celui d'une communauté. La tonalité reste neutre, blanche, et la jeune fille s'efface parmi les « trois cents juives » qui ont subi le même sort. Là encore, la tragédie n'est portée par aucun cri, par aucun pleur, mais évoquée comme un processus irrémédiable : l'*internement* de Dora au « camp de Drancy », ainsi que celui de centaines de femmes, est exprimé au passif : Dora « avait été internée » ; elles « avaient été transférées ». Le drame se retrouve orphelin de toute dramatisation ; les crimes se perdent dans la blancheur du récit, ne laissant aucune trace, aucun dossier d'instruction.

L'*innocence*¹ que Roland Barthes prête à l'écriture blanche trouve, par ailleurs, dans cette retenue du récit qui caractérise les textes de Patrick Modiano, une signification historique : les faits sont rapportés sur un ton « neutre », sans qu'aucun coupable ne soit désigné. Les criminels échappent à toute *intervention* et continuent de rôder autour de leurs victimes :

[Nicole] m'a raconté qu'un soir Jansen l'avait invitée à dîner dans un restaurant du quartier. Son mari les avait surpris, par hasard. Il avait marché droit vers leur table et l'avait giflée, elle, du revers de la main. Deux gifles l'avaient fait saigner à la commissure des lèvres. Puis *il s'était esquivé avant que Jansen ait pu intervenir*. Il les avait attendus sur le trottoir. Il marchait loin derrière eux et les suivait le long de cette rue bordée d'arbres et de murs interminables qui coupe le cimetière Montparnasse. Elle était entrée dans l'atelier avec Jansen et son mari était resté planté près d'une heure devant la porte (*Chien de printemps*, pp. 54-55, nous soulignons)².

Les coupables ne subissent donc aucune sanction pour les crimes qu'ils commettent et leurs agissements sont comme blanchis par le récit, ou plutôt par l'absence de récit. Leurs actes rejoignent une sorte de trame de fond, comme en témoigne dans cet extrait l'emploi du plus-que-parfait (à nouveau, ce temps verbal amortit l'effet d'enchaînement instauré par l'adverbe « puis »), disparaissant dans un arrière-plan, et ne ressurgissant que très rarement au premier plan. Les faits sont enregistrés, mais jamais assemblés en chefs d'accusation. Le narrateur de *Chien de printemps* semble presque capable de faire abstraction des coups portés par le Mime Gil sur Nicole :

Est-il possible que le Mime Gil et sa femme vivent encore aujourd'hui quelque part ? J'ai beau essayer de m'en persuader et d'imaginer la situation suivante, je n'y crois *pas vraiment* : après trente ans, je les rencontre dans Paris, nous avons vieilli tous les trois, nous nous asseyons à une terrasse de café et nous évoquons *paisiblement* le souvenir de Jansen et du printemps de 1964 (*Chien de printemps*, pp. 69-70, nous soulignons).

Une réconciliation est ainsi envisagée, certes avec prudence, entre Nicole et son mari, ainsi qu'entre eux et le narrateur. Le sentiment de *paix* (faut-il y voir un trait d'ironie ?) qui pourrait émaner de leurs retrouvailles contraste radicalement avec la scène de violence

¹ « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente ». BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 217.

² Une scène de jalousie à peu près similaire se déroule dans *Du plus loin de l'oubli*. Le narrateur et Michael Savoundra, un de ses amis, *essayent* d'intervenir lorsqu'une bagarre éclate après que Peter Rachman a giflé Linda, mais ils ne peuvent empêcher que quelques coups soient portés. La scène est perçue avec une indifférence déroutante par certains personnages : Jacqueline « avait allumé une cigarette » et « [d']après [Savoundra], la scène à laquelle [ils avaient] assisté tout à l'heure se reproduisait souvent. Au fond, ça amusait Rachman. C'était un moyen de se distraire de sa neurasthénie » (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 123-125). Il s'agit, plutôt que d'une banalisation de la brutalité, de dire le silence qui entoure parfois les actes violents.

dont le narrateur a été témoin. La brutalité du Mime Gil envers son épouse disparaît dans le silence comme si rien n'avait eu lieu ; les traces des coupables s'effacent lorsque le traumatisme empêche le récit. L'absence de dramatisation souligne cette impunité, sans tomber dans le réquisitoire. Le cas particulier du Mime Gil se confond, en outre, avec une palette plus large d'individus dangereux ou de criminels qui rôdent autour des personnages :

Alors [Jansen] m'a expliqué que vingt ans auparavant, le jour où il avait été victime d'une rafle à la sortie de la station George-V, il était assis dans la voiture de métro en face d'un homme brun en complet sombre. Il l'avait d'abord pris pour un simple voyageur mais, quelques minutes plus tard, l'homme se trouvait dans l'équipe de policiers qui les avait emmenés au Dépôt, lui et une dizaine d'autres personnes. Il avait vaguement senti que l'homme le suivait dans le couloir du métro. Le Mime Gil, avec son costume noir, lui rappelait ce policier. [...] Nous nous sommes assis à la terrasse du café où j'avais rencontré Jansen pour la première fois. L'autre s'est arrêté sur le trottoir à notre hauteur et il a croisé les bras. Jansen me l'a désigné du doigt.

– Il est aussi collant que le policier d'il y a vingt ans, a-t-il dit. D'ailleurs, c'est peut-être le même (*Chien de printemps*, pp. 66-67).

Le petit récit que Jansen livre au narrateur (encore une fois, l'alternance entre l'imparfait et le plus-que-parfait freine le dynamisme habituel de la mise en intrigue et brouille la distinction entre l'arrière-plan et le premier-plan) ébranle les frontières du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité, puisque l'individu responsable de l'arrestation et de la déportation de Francis Jansen parvient à se fondre dans le corps social et collabore avec « l'équipe de policiers qui les avait emmenés au Dépôt ». L'atténuation des contours concerne, comme dans les cas précédemment étudiés, le temps aussi bien que les personnages, puisque le Mime Gil finit par se confondre avec le « policier » que Jansen a eu le malheur de croiser quelques années auparavant. Cette synthèse des deux personnages laisse entendre que ni l'un ni l'autre n'ont reçu de sanctions par rapport à leurs actes : ils continuent de rôder. L'effacement des mécanismes conventionnels de mise en récit a donc également pour but de dire cette impunité, mais sans gravité, parfois même avec un soupçon d'humour :

Le soleil m'éblouissait. Dans la lumière crue et scintillante, une tache noire flottait devant nous. Elle se rapprochait. Maintenant, le Mime Gil se découpait à contre-jour. Allait-il nous faire l'une de ses pantomimes en ombres chinoises sur un poème de Tristan Corbière ? (*Chien de printemps*, p. 67).

La menace représentée par le Mime Gil est complètement désamorcée par cette conclusion qui le ramène à sa pratique artistique, non sans une certaine ironie, comme l'indique la phrase interrogative qui conclut l'extrait. Le décalage entre la gravité de

l'hypothèse émise par Jansen quant à son internement au camp de Drancy et le ridicule que frôle le Mime Gil (« Il nous suivait toujours, les mains dans les poches. Je l'entendais siffler un air qui me faisait peur du temps de mon enfance : *Il était un petit navire* », *Chien de printemps*, p. 67) place le texte sous le signe d'une ambivalence tragi-comique. Plutôt que renversées, les valeurs sont redistribuées : les collaborateurs deviennent artistes et une menace aux contours indéfinis se cache derrière l'innocence d'un chant enfantin¹. L'écriture doit rester neutre si elle entend représenter cette ambivalence, si elle compte dire quelque chose d'une époque où rien ne distinguait coupables et innocents, puisque le crime se dissimulait sous les apparences les plus anodines quand d'autres étaient arrêtés sans rien avoir commis. La blancheur prend ainsi une signification historique, voire politique, s'assimilant à un vote blanc, c'est-à-dire à un refus, voire à une impossibilité, de prendre position et de désigner les responsables.

I.II. Les béances du réel

Roland Barthes propose, dans *S/Z*, l'idée d'une « phrase herméneutique » représentant une trajectoire partant de la « formulation de l'énigme » pour aller vers un « dévoilement »². Le *principe de transformation* propre au récit, selon Todorov, n'est pas étranger au « code herméneutique » de Roland Barthes, dans la mesure où le paradigme de « l'énigme »³ motive un mouvement de l'ignorance vers la connaissance ou, pour le dire de façon plus nuancée, de l'absence d'information à l'acquisition de celle-ci. Le modèle culturel propre à ce que Barthes appelle la « civilisation de l'énigme, de la vérité et du déchiffrement »⁴, repose donc sur un dynamisme allant du « nœud »⁵ vers le *dénouement*. Raphaël Baroni développe ce schéma, en faisant du « code herméneutique » le moteur de la « dynamique du récit »⁶. Il reformule et précise quelque peu la proposition de Barthes, en soulignant notamment que le « *nœud* produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la tension »⁷ et que le « *dénouement* fait survenir la réponse que donne le texte au questionnement, ce qui vient résoudre la tension »⁸. Entre les deux

¹ Le film de Roberto Begnini, *La vie est belle (La vita è bella)*, sorti en 1997 en Italie, joue sur le même équilibre tragi-comique, en introduisant le rire dans l'histoire de l'Holocauste.

² BARTHES, Roland, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, pp. 188-189.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, 236.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 73.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

se loge un « retard [...] [qui] configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu »¹. Ce « retard », qui fait sans doute le sel des fictions policières, accroche l'attention du lecteur et « oriente [...] la temporalité du discours vers une réponse textuelle à venir »². L'« enquête », telle qu'elle prend forme dans ce qu'Uri Eisenzweig appelle le « récit de détection »³, représente la progression qui conduit de l'« énigme » à sa résolution, ce qui donne, en quelque sorte, de la consistance au « retard » qui sépare la *question* de sa *réponse*⁴. Or, comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, les textes de Patrick Modiano entretiennent une relation ambiguë aux codes du récit policier⁵. Maxime Decout résume ainsi cette relation ambivalente :

Le roman policier n'est plus avec Modiano une structure narrative forte, contrainte, dramatisante, qui justifie l'imagination et les événements [...]. Il ne garantit donc plus l'exception et l'extravagant mais se fait norme triste, mode de relation avec le réel, le passé, l'identité et les autres qui, parce qu'ils sont ténébreux, appellent l'enquête⁶.

Si la *dramatisation* des événements propre au genre policier s'efface dans les textes de Modiano, ceux-ci reprennent toutefois l'*appel à l'enquête* qui caractérise le « récit de détection ». Il s'agit donc d'interroger le plus précisément possible les décrochements de ses romans par rapport au modèle policier.

Les énigmes abondent chez Patrick Modiano. Poussés par leur intuition ou leur attention, un peu comme le sourcier est guidé par sa baguette de noisetier, les narrateurs de ses œuvres ne cessent de découvrir de nouvelles énigmes, de tomber sur le mystère. Bien que le critique américain ne les mentionne pas dans son essai, les narrateurs de Modiano semblent constamment dans un état proche de celui que Ross Chambers prête au *loiterer* dont l'« attention est toujours prête et disposée à être distraite »⁷. Ils sont *disponibles* à ce qui survient autour d'eux, à tel point que l'« accidentel [...] n'est plus

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Comme le rappelle Dominique Meyer-Bolzinger : « Du point de vue de la narration, une énigme est à la fois un point de départ et une dynamique ». MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », *art. cit.*, p. 231.

⁵ Dominique Meyer-Bolzinger souligne que l'« on reconnaît chez Modiano des motifs, des figures, des structures empruntés au roman policier ». *Ibid.*

⁶ DECOUT, Maxime, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature* [En ligne], n° 190, 2018, p. 25, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-21.htm?contenu=resume> (Consulté le 4.12.2020).

⁷ « [...] their [...] attention is always ready and willing to be distracted ». CHAMBERS, Ross, *Loiterature*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999, p. 9. Nous traduisons.

exceptionnel ; il est devenu la règle »¹. Ils atteignent donc l'état que Roland Barthes considère comme nécessaire à la capture de l'incident : « [...] pour avoir des "idées" (c'est-à-dire des choses à noter), il faut être disponible. [...] [I]l faut un *poids* de la disponibilité, comme une sorte d'humus »². Cet « humus », cette disposition favorable à l'aléatoire, permet justement aux narrateurs de Modiano de mettre le doigt sur les énigmes qui les entourent. Ils peuvent être en train d'attendre dans un café :

Le dimanche soir, une vieille automobile de sport noire – une Jaguar, me semble-t-il, était garée rue Championnet, à la hauteur de l'école maternelle. Elle portait une plaque à l'arrière : G.I.G. Grand invalide de guerre. La présence de cette voiture dans le quartier *m'a frappé*. Je me demandais quel visage pouvait bien avoir son propriétaire (*Dora Bruder*, p. 9, nous soulignons).

Ou simplement consulter un « annuaire » :

Je *feuilletais* l'annuaire. Les rues de Paris *défilaient* sous mes yeux ainsi que les numéros des immeubles et les noms de leurs occupants. *Je suis tombé sur* : SAINT-LAZARE (Gare) et *j'ai été surpris* qu'il y ait, là aussi, des noms : [...] Pouvait-on entrer en rapport avec ces gens ? À cette heure-là, Renée Bourgeois [nom qui figure sur la liste, mais qui ne correspond à aucun personnage de l'histoire] était-elle quelque part dans la gare ? (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 81-82, nous soulignons).

Les narrateurs se laissent volontiers porter par le spectacle qui se présente à eux, sans véritable intention, disponibles aux énigmes qui viennent *frapper* leur attention. Ils captent des indices et relèvent leur étrangeté, mais sans donner suite, sans chercher à percer le mystère ; l'énigme reste parfois sur le bas-côté de l'histoire. Pourquoi, dès lors, enregistrer, pourquoi noter ce qui ne servira pas le récit ? Les narrateurs des différents romans se posent eux-mêmes la question :

J'ai sonné en vain et je suis entré dans la pâtisserie du rez-de-chaussée qui portait sur son enseigne le nom d'un certain Justin de Blancke. Pourquoi ce nom m'est-il resté en mémoire ? Ce Justin de Blancke lui non plus ne pouvait pas me renseigner (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 130-131).

Il n'y a, en effet, aucune raison pour que ce « nom » se soit attaché à la « mémoire » du narrateur, puisque le dénommé « Justin de Blancke » n'a joué aucun rôle dans la progression de l'histoire. L'inscription du nom se rapproche donc de ce que Roland Barthes, dans son célèbre article intitulé « L'effet de réel », appelle la « notation insignifiante »³, c'est-à-dire la « [notation] qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier »⁴. Il ajoute que certains « détails » se détachent de toutes *fonctions* dans le seul but de dire : « *nous sommes le réel* » et, par conséquent, de le

¹ « The accidental, here, is no longer exceptional ; it has become the rule ». *Ibid.*, p. 11. Nous traduisons.

² BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 256.

³ Id., « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

*connoter*¹. D'après Barthes, de telles notations sont essentielles à « l'entreprise réaliste », puisqu'elles garantissent la « plénitude référentielle »² de l'univers diégétique. Or, le nom de « Justin de Blancke » ne renvoie pas seulement à un référent réel ou fictionnel dont le seul but serait d'assurer le « nouveau vraisemblable » du « réalisme moderne »³, mais représente davantage une porte laissée ouverte vers un autre mystère (ce nom aux résonances belges ou hollandaises détonne dans le cadre londonien), peut-être vers une autre histoire, comme un point de fuite hors de l'assemblage déjà fragile de bribes dont se souvient le narrateur. L'énigme, dans ce cas, n'appelle pas la résolution, mais semble plutôt acquiescer une valeur autonome qui justifie son enregistrement : elle n'est plus seulement la prolepse d'un « effet de surprise créé par [son] élucidation »⁴, mais devient le symbole d'un certain état d'inachèvement. Le nom de « Justin de Blancke » évoque justement l'idée d'un vide, puisqu'il donne à lire le mot *blanc*, tout en laissant entendre le terme anglais *blank*. C'est donc à dessein que ce patronyme apparaît dans la fiction, afin de connoter un manque, de revendiquer peut-être une esthétique du mystère et de l'irrésolution, c'est-à-dire du secret. Plutôt qu'un « effet de réel »⁵ qui mettrait le sol tangible de la réalité sous les pas des protagonistes, les notations, dans les romans de Modiano, produisent un *effet de vide* qui aspire les structures narratives.

Les décrochements paradigmatiques pris en exemple ci-dessus peuvent sembler anecdotiques, mais ils illustrent tout de même le fonctionnement de cette intuition singulière qui motive l'ouverture des enquêtes menées par les narrateurs de Modiano :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » (*Dora Bruder*, p. 7. Nous reproduisons la mise en page proposée dans l'édition consultée).

C'est donc au gré d'une lecture sans but apparent que le narrateur découvre la disparition de Dora et se lance sur ses traces. À l'instar des exemples précédemment relevés, c'est en se montrant disponible à l'aléatoire que le narrateur de *Dora Bruder* met le doigt sur

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 10.

⁵ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », art. cit., p. 32.

le « vide initial »¹ qui motive l'enquête et, par conséquent, le texte. Il n'est, par ailleurs, pas évident de distinguer, dans les œuvres de Modiano, les incidents qui restent en marge de l'histoire de ceux qui justifient la narration. Cette ambiguïté transforme l'ensemble de l'histoire en interrogation : pourquoi ce « vide » plutôt qu'un autre ? Aucun indice textuel ne permet de répondre à cette question, ce qui force les critiques à chercher une réponse hors du texte². Dans tous les cas, les investigations menées par les narrateurs donnent, dans un premier temps, l'illusion d'une véritable enquête : ils cherchent des témoins³, consultent des *registres*⁴ ou visitent les lieux fréquentés par les personnes disparues : « J'étais seul à Paris et j'avais la perspective d'une longue journée sans objet. Je décidai de me rendre à l'adresse de Seine-et-Marne indiquée sur la carte du docteur » (*Chien de printemps*, p. 79). Peut-être ne s'agit-il que d'une coïncidence fortuite, mais cette rare occurrence du passé simple semble souligner que l'enquête est le seul mode d'action de narrateurs généralement passifs, voire attentistes. Ils sont en tous cas à la recherche de l'élément, de l'indice voire de l'incident, qui, comme dans la plupart des romans policiers, déclenche la résolution de l'énigme⁵. Les narrateurs de Modiano tombent généralement « par hasard » sur ce qu'ils cherchent :

Ce sont des personnes [Dora Bruder et ses parents] 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 habité (*Dora Bruder*, p. 28, nous soulignons).

Les énigmes et leurs réponses sont donc le fruit du « hasard », apparaissant grâce aux dispositions et aux démarches des narrateurs. Habituellement, le rôle de l'enquêteur, ou

¹ « L'énigme chez Modiano n'est pas mystérieuse : ce n'est pas un fouillis qu'on pourrait ordonner, un code à décrypter, une incongruité à résoudre. L'énigme est avant tout un vide initial qui donne son élan à l'investigation ». MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », art. cit., p. 233.

² « Mais il faut souligner combien Dora Bruder ressemble à Modiano, qui comme elle fugua à l'âge de quinze ans, ce qui, sans que leurs destins puissent être assimilés, *explique pourquoi* l'écrivain s'est lancé et investi dans cette recherche. La jeune fille disparue est surtout la forme imaginaire du frère perdu, ce que révèle le patronyme de Dora, et inscrit celui-ci, compagnon des jeux dans la chambre aux hiéroglyphes, comme la lettre cachée des récits du grand frère, une lettre constante et discrète, c'est-à-dire fragmentaire ». L'hypothèse d'une motivation extratextuelle de l'enquête semble toutefois dépasser le cadre du présent travail. Id., « Castel clos, flaque claire : les silences de Modiano », art. cit., pp. 102-103. Nous soulignons.

³ « Au cours des deux ou trois années qui ont précédé la guerre, Dora Bruder devait être inscrite dans l'une des écoles communales du quartier. *J'ai écrit une lettre au directeur de chacune d'elles* en lui demandant s'il pouvait retrouver son nom sur les registres » (*Dora Bruder*, p. 14, nous soulignons).

⁴ « Il est donc écrit sur le registre de l'internat, au nom de Dora Bruder et à la rubrique "date et motif de sortie" : "14 décembre 1941. Suite de fugue" » (*Dora Bruder*, p. 55).

⁵ « [...] [L]a "solution" d'un mystère, dans un récit policier, ne surgit véritablement qu'à la faveur de l'arbitraire événementiel et non comme conséquence d'un raisonnement rigoureux ». EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 8.

plutôt du « Grand Détective »¹, est de réduire cette part d'arbitraire, d'inscrire une série d'événements fortuits dans un enchaînement cohérent. Le narrateur (enquêteur lui-même ou témoin de l'enquête) reprend ensuite la démonstration du détective, afin de mettre en récit la résolution de l'énigme, c'est-à-dire, pour reprendre la distinction de Luc Boltanski, de ramener le « réel » dans le cadre acceptable de la « réalité » :

La réalité se présente ainsi comme un réseau de relations causales qui font tenir les uns aux autres les événements auxquels l'expérience est confrontée. La référence à ces relations permet de *donner sens* aux événements qui se produisent en déterminant quelles sont les *entités* auxquelles ils doivent être *attribués*².

La reconstruction, par la mise en intrigue, d'une représentation de la « réalité » fondée sur « un réseau de relations causales » constitue donc, en quelque sorte, le critère de *vraisemblance*³ du récit policier. Or, l'aplatissement des événements passe sous silence les rapports de cause à effet que le narrateur révèle, dans la majorité des récits policiers, à la suite de l'enquête. En d'autres termes, les « relations » de nécessité qui lient entre eux, dans les fictions policières, les éléments de l'intrigue, cèdent leur place, dans les œuvres de Modiano, à une progression essentiellement arbitraire. L'écriture blanche, malgré la transparence qui lui est souvent associée, ne semble donc pas compatible avec les structures propres aux fictions policières, puisqu'elle implique un isolement des événements et qu'elle passe sous silence les relations logiques nécessaires au récit de détection.

De plus, le « hasard » porte moins les enquêtes menées par les narrateurs de Modiano vers la réussite que vers l'échec :

Il y a une quinzaine d'années, je feuilletais le cahier rouge et, découvrant entre les pages la carte de visite du docteur de Meyendorff, je composai son numéro de téléphone, mais celui-ci n'était « plus attribué ». Le docteur n'était pas mentionné dans l'annuaire de cette année-là. Pour en avoir le cœur net, j'allai au 12 rue Ribéra et la concierge me dit qu'elle ne connaissait personne de ce nom-là dans l'immeuble (*Chien de printemps*, p. 79).

¹ *Ibid.*, p. 10.

² BOLTANSKI, Luc, « Les conditions d'apparition du roman policier. Énigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XX^e siècle », art. cit., p. 22.

³ « Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet : les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et *a fortiori* sans les nommer. [...] Le vraisemblable est donc ici un signifié sans signifiant, ou plutôt il n'a pas d'autre signifiant que l'œuvre elle-même ». Le « vraisemblable » du roman policier, pour particulariser la proposition générale de Genette, n'est autre que la *réalité* stable et rassurante que l'enquête reconstruit en expliquant le crime, c'est-à-dire en rétablissant le cadre normatif bousculé par le jaillissement d'un événement étranger, d'un *réel* obscur et menaçant. GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, *op. cit.*, pp. 76-77.

Feuilletant sans but le « cahier rouge » qui date de l'époque où il fréquentait Jansen, le narrateur *découvre* par hasard les coordonnées du « docteur de Meyendorff ». Cette nouvelle information déclenche une double action (*composer le numéro du docteur*, puis *aller* « au 12 rue Ribéra » – les deux sont restituées au passé simple, ce qui souligne à nouveau l'engagement des narrateurs dans l'enquête) qui se solde, cette fois, par une double déception : le numéro n'est « plus attribué » et la « concierge » ne connaît pas les Meyendorff. Ainsi, et sans doute à l'inverse du modèle policier, il arrive que les enquêtes menées par les narrateurs échouent. Cet échec fait évidemment obstacle à la construction rétrospective d'une nécessité, puisque les informations découvertes ne participent pas à la progression de l'histoire. Elles restent coïncidences pures, irréductibles hasards, comme des déchets laissés en marge d'une enquête qui s'éloigne de son but. En effet, si les mystères abondent sous la plume de Patrick Modiano, leur « résolution », en revanche, ne va pas de soi¹. Même lorsque les narrateurs parviennent à surmonter les obstacles qui se présentent à eux, à vaincre les *gardiens de l'oubli*², l'enquête reste en suspens, car les réponses sont insuffisantes. Les questions laissées sans réponses témoignent ainsi d'une panne du « code herméneutique » :

Une question m'a brusquement traversé l'esprit : qu'était devenu le pointer qui nous avait suivis hier soir et qui avait pénétré dans l'atelier à l'insu de Jansen ? L'avait-il emmené avec lui ? Aujourd'hui que j'y pense, je me demande si ce chien n'était pas tout simplement le sien (*Chien de printemps*, p. 105).

La double interrogation qui frappe ici le narrateur reçoit certes une réponse, mais celle-ci ne résout rien. Elle n'offre au contraire qu'une nouvelle hypothèse aux tâtonnements incertains qui rythment l'enquête. La possibilité, dans cet exemple, que le « pointer » ait appartenu à Jansen plonge rétrospectivement le reste du texte dans l'incertitude : pourquoi cet animal de compagnie n'est-il pas apparu plus tôt ? Soit il n'y était pas, soit le narrateur n'a pas relevé sa présence, ce qui range tous les détails précédemment

¹ Dominique Meyer-Bolzinger insiste sur l'idée que « l'énigme, loin de se résoudre, persiste et se maintient » dans les textes de Patrick Modiano. MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », dans *Manières de noir. La Fiction policière contemporaine* [En ligne], Gilles Menegado et Maryse Petit (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 271, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/SCD-UHA/hal-01092897v1> (Consulté le 28.11.2020).

² « Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient » (*Dora Bruder*, p. 13).

accumulés sous le signe du manque, de l'incomplétude et de l'*incertitude*¹. Les informations recueillies par les narrateurs de Modiano prennent régulièrement, en outre, un aspect lacunaire :

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'est pas sûre. Ernest Bruder était-il toujours manœuvre, 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%. 2^e classe, légionnaire français", il est écrit à côté du mot profession : "sans" (*Dora Bruder*, p. 31).

La répétition de la conjonction « ou bien », les nombreuses phrases interrogatives, ainsi que l'hésitation du témoin (la « nièce » de Cécile Bruder) interrogé, signalent l'incertitude qui plombe les documents retrouvés par le narrateur. Les « fiches » donnent quelques indications sur Cécile et Ernest Bruder, mais le doute demeure : le réel échappe à ces documents détachés de la vie des personnages. Certains intervalles de leur existence restent blancs, à l'écart de toute inscription dans un système d'identification qui prend, dans les années quarante, une dimension de plus en plus tragique. Leur histoire individuelle compose ainsi une sorte de mystère sous l'histoire collective :

Sur une petite fiche parmi des milliers d'autres établies une vingtaine d'années plus tard pour organiser les rafles de l'Occupation et qui traînaient jusqu'à ce jour au ministère des Anciens Combattants, il est indiqué qu'Ernest Bruder a été "2^e classe, légionnaire français". Il s'est donc engagé dans la Légion étrangère sans que je puisse préciser à quelle date. 1919 ? 1920 ? (*Dora Bruder*, p. 23). [...]

La nuit, dans ce paysage de sable et de caillasses, rêvait-il à Vienne, sa ville natale, aux marronniers de la Hauptallee ? La petite fiche d'Ernest Bruder, "2^e classe légionnaire français", indique aussi : "mutilé de guerre 100%". Dans lequel de ces combats a-t-il été blessé ? (*Dora Bruder*, p. 25).

Les informations que recueille le narrateur de *Dora Bruder* n'apportent donc aucune solution définitive à l'énigme qui se construit autour des maigres traces laissées par la jeune fille et sa famille. Elles ouvrent, au contraire, vers d'autres mystères, vers tout ce que les *fiches* et les registres ne retiennent pas. Malgré leurs efforts, les enquêteurs se heurtent continuellement à d'insolubles énigmes : « Peut-être était-il [Ernest Bruder] d'origine moins misérable que les réfugiés de l'Est ? Fils d'un commerçant de la

¹ Dominique Meyer-Bolzinger rappelle, à propos des romans de Modiano, que « l'incertain y est la principale modalité du savoir ». MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », art. cit., p. 270.

Tarborstrasse ? Comment le savoir ? » (*Dora Bruder*, p. 22). Cette dernière interrogation résonne à travers toute l'œuvre de Modiano et répète inlassablement l'échec des enquêtes que mènent les narrateurs. Elle renvoie à l'irrésolution presque généralisée des investigations et marque sans doute le décrochement le plus net, comme le suggère Dominique Meyer-Bolzinger, avec les codes du récit policier :

On reste dans l'incertitude, l'inachèvement, l'indécidable. Modiano suit ainsi les conseils de Robbe-Grillet qui proposait d'utiliser les potentialités du récit policier, mais sans la scène finale de résolution de l'énigme¹.

C'est donc par l'absence de « résolution » que les romans de Modiano s'écartent du modèle policier. Comme suggéré ci-dessus, cette lacune rend le hasard irréductible et empêche le narrateur d'imposer l'ordre logique du récit sur les faits épars qui composent l'histoire. Certes, Roland Barthes concède que, dans certains récits à suspense, « le leurre [puisse] continuer après que la vérité a été dévoilée »², ce qui revient à concevoir une certaine permanence du « nœud » (principalement dans le cas où un personnage refuse de croire à la résolution de l'énigme et rejette le résultat comme faux), mais il n'envisage pas que le récit puisse complètement renoncer au dénouement. En revanche, chez Modiano, les réponses apportées aux énigmes ouvrent sur d'autres mystères, allant ainsi d'irrésolutions en irrésolutions, ce qui pérennise ou perpétue le « nœud » initial. Si, dans l'intrigue policière, le silence n'est que temporairement jeté sur la résolution du « mystère »³, celui-ci perdure dans les textes de Modiano. Au cœur d'une « stratégie textuelle »⁴ dans les récits de détection, le silence relève plutôt, chez Modiano, d'une certaine impuissance. Les narrateurs insistent régulièrement sur les difficultés qu'ils éprouvent à mener leur enquête : « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder » (*Dora Bruder*, p. 53). Cette difficulté s'apparenterait, dans le cadre d'un récit policier, à une dramatisation de ce que Roland

¹ Id., « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », art. cit., p. 234.

² BARTHES, Roland, *S/Z*, op. cit., p. 189.

³ « [...] le mystère qui fonde [le récit policier] exige, non pas que l'on se taise, mais bien que l'on parle tout en ne disant précisément pas ce qui est à savoir ». EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 6.

⁴ « [...] la stratégie textuelle fondamentale de la mise en intrigue reposerait sur l'ajournement de la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement ». BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, op. cit., p. 96. Le rapprochement suggéré tantôt par Dominique Meyer-Bolzinger entre l'injonction d'Alain Robbe-Grillet et le travail de Patrick Modiano mérite sans doute d'être nuancé à partir de cette notion de « stratégie ». Chez Robbe-Grillet, la résolution de l'énigme est mise en déroute par une *stratégie rhétorique* forte, basée notamment, comme dans *Le Voyeur* (1955), sur le vertige de la description et les épanorthoses. Chez Modiano, en revanche, l'absence de résolution résulte plutôt d'une *stratégie* (si le terme reste valable) de *impuissance* que d'une figure de construction : le mystère n'est pas résolu, car les informations manquent, car le hasard et l'inconnu demeurent, malgré les efforts du narrateur.

Barthes appelle la « carence prédicative »¹, c'est-à-dire à un renforcement de l'effet d'attente engendré par l'énigme, mais elle prend un tout autre sens dans les textes de Modiano. En effet, elle semble submerger les narrateurs au point de les rendre impuissants et de les contraindre à dire ce qu'ils peuvent d'une enquête qui reste inachevée :

Enfin, le directeur de l'ancienne école de filles du 69 rue Championnet m'a proposé de venir consulter moi-même les registres. Un jour, j'irai. Mais j'hésite. Je veux encore espérer que son nom figure là-bas. C'était l'école la plus proche de son domicile (*Dora Bruder*, p. 14). [...]

Les traces de Dora Bruder et de ses parents, cet hiver 1926, se perdent dans la banlieue nord-est, au bord du canal de l'Ourcq. Un jour, j'irai à Sevran, mais je crains que là-bas les maisons et les rues aient changé d'aspect, comme dans toutes les banlieues (*Dora Bruder*, pp. 19-20). [...]

Un jour, je retournerai à Vienne que je n'ai pas revue depuis plus de trente ans. Peut-être retrouverai-je l'acte de naissance d'Ernest Bruder dans le registre d'état civil de Vienne. Je saurai les lieux de naissance de ses parents (*Dora Bruder*, p. 22).

Le détournement répété du syntagme « un jour » qui marque habituellement une rupture dans la progression du récit et souligne l'importance rétrospectivement accordée à un événement, remet, dans ces deux extraits, à plus tard, peut-être à jamais, l'achèvement de l'enquête. Plus encore, le désir même de compléter la quête est mis en doute, puisque le narrateur « hésite » à se rendre au « 69 rue Championnet », afin de consulter quelques « registres » ; il préfère laisser la piste en suspens. Cette retenue qui n'est sans doute pas étrangère au sentiment d'impuissance inhérent à l'échec des enquêtes, rappelle ce que Dominique Rabaté considère comme le « *double bind* » des enquêtes qui structurent les romans de Modiano : « [Le narrateur] doit enquêter, ranimer les souvenirs du passé, attester de leur réalité, tout en laissant aussi bien une part d'ombre, une zone de flou »². Il doit, en d'autres termes, suivre la piste des disparus, mais s'arrêter sur le seuil de leur retour, afin de leur laisser une « zone de flou » salvatrice, afin de ne pas « répéter le geste policier du fichage »³. La plupart des investigations se présentent ainsi sous le signe de l'échec et de l'inachèvement. L'absence de résolution est, parfois, annoncée dès la première phrase : « J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui » (*Chien de*

¹ BARTHES, Roland, *S/Z*, op. cit., p. 276.

² RABATÉ, Dominique, « Abandon d'enquête. Une lecture de *Dans le café de la jeunesse perdue* », *Europe*, n° 1038, octobre 2015, p. 54.

³ Id., *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski (Québec), Tangence, coll. Confluences, 2015, p. 65.

printemps, p. 11). Le roman ne prétend donc pas combler les blancs qui composent l'existence de Jansen. Les énigmes qui accompagnent le photographe resteront donc intactes. L'enquête se présente sous le signe d'un impossible achèvement. Si les romans de Modiano s'écartent du « récit de détection » par la mise en déroute de la résolution, c'est surtout par l'annonce de l'échec des investigations qu'ils bouleversent les effets de lecture propres aux fictions policières. Comme le rappelle Raphaël Baroni, le « projet du protagoniste d'acquérir un savoir qui fait également défaut à l'interprète permet de fonder une intrigue apparentée au *suspense* »¹. Or, il ne peut y avoir de « *suspense* » si l'irrésolution de l'énigme est annoncée. C'est donc tout le mode habituel de lecture du roman policier qui se trouve bousculé par le silence particulier des romans de Modiano, puisque le lecteur ne fait plus l'expérience de la « *durée sensible* » qui prend place « entre l'actualisation du nœud et celle du dénouement »², mais se retrouve seul face à une collection d'indices qu'aucun narrateur ne semble en mesure de mettre en récit.

Il semble, dès lors, que le lecteur ait le choix entre deux attitudes. La première reste dans le giron du roman policier et suppose que le « lecteur » prenne le relai, comme le suggère Dominique Meyer-Bolzinger, de l'« enquêteur » : « Modiano place le lecteur en situation d'enquêteur : charge à lui de reconstruire les continuités, d'établir les chronologies, de reconnaître les liens »³. La tâche incombe donc au lecteur de démêler les nœuds que l'enquête n'a fait que révéler. Des fils invisibles se dessinent à travers les notations lacunaires des narrateurs de Modiano. Une telle invitation à l'hypothèse se trouve notamment entre les lignes d'exemples déjà cités. Il est, en effet, tentant de reconnaître derrière le « propriétaire » de la « vieille automobile de sport noire » qui se gare « rue Championnet, à la hauteur de l'école maternelle » et dont la « Jaguar [porte] une plaque à l'arrière : G.I.G. Grand invalide de guerre » (*Dora Bruder*, p. 9), Ernest Bruder dont la « petite fiche [...] indique aussi : "mutilé de guerre 100%" » (*Dora Bruder*, p. 25), d'autant plus que « l'ancienne école de filles du 69 rue Championnet [...] était la plus proche [du domicile de Dora] » (*Dora Bruder*, p. 14). Ce rapprochement fait figure de blanc dans le roman de Modiano, puisqu'il n'est pas formulé. Le lecteur est donc invité à écrire entre les lignes, à ajouter au texte ce que le narrateur n'a pas pu, ou n'a pas osé, formuler.

¹ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, op. cit., pp. 113-114.

² *Ibid.*, p. 124.

³ MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », art. cit., p. 273.

La seconde attitude s'écarte davantage du modèle policier. Il ne s'agit plus de pallier les insuffisances de la narration, mais de faire simplement l'expérience de l'inachèvement. Une remarque de Dominique Rabaté, dans son essai intitulé *Désirs de disparaître*, suggère une telle direction :

Mais, contrairement aux policiers, aux forces de contrôle qui établissent des états civils définis, [les narrateurs de Modiano] doivent protéger la zone d'indétermination où se trouve toute jeunesse, son flottement et ses envies de fuite. Ils doivent comprendre sans demander de comptes. Il leur faut donc renoncer à remplir tous les trous, à combler tous les manques d'un récit qui restera lacunaire. Et le lecteur doit faire la même expérience de dessaisissement, en acceptant la frustration de ne pas tout savoir¹.

Ce mode de lecture souffre toutefois d'un inconvénient majeur, puisqu'il ne repose sur aucun effet de « *suspense* », empêchant ainsi la mise en place d'une « *tension narrative* »². L'effacement de la dynamique du récit fait donc obstacle à une véritable temporalisation des événements, ce qui sort la lecture de sa durée habituelle. Sans rien enlever du plaisir que la première option est susceptible de procurer, la présente réflexion s'intéressera, par la suite, à ce qui tient la lecture lorsque le récit s'aplatit. Il s'agit, en d'autres termes, de ne pas considérer l'inachèvement ou la blancheur du récit comme l'occasion d'un jeu, mais comme une esthétique dont les effets et les enjeux méritent d'être interrogés et, enfin de compte, de faire l'hypothèse d'une temporalité propre à ce Rabaté appelle l'« expérience du dessaisissement ».

En somme, l'aplatissement du temps et de l'événement qui découle d'un affaiblissement du dynamisme propre, d'après Paul Ricœur, au *relief* de l'intrigue, témoigne d'un retrait de la narration, d'une retenue dans le geste de mise en récit. Dans les textes de Modiano, les personnages et les époques en viennent ainsi à se confondre dans une trame blanche, dans un arrière-plan qui efface les contours. Cette absence de dramatisation exprime avec une acuité rare l'impuissance du témoin face au drame : son silence est celui de la sidération. En outre, puisque le récit ne parvient plus à retenir les coupables, aucune charge ne peut être retenue contre les criminels, ce qui plonge la narration dans l'ambiguïté et redistribue les valeurs : un individu brutal se cache derrière

¹ RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, *op. cit.*, p. 66.

² « Ainsi que nous l'avons constaté, au-delà des distinctions que nous cherchons à établir (ou à maintenir), le *suspense* reste lié à une incertitude, à une interrogation que l'on peut formuler à l'aide de questions implicites ou explicites, et la *curiosité* nécessite également un "retard" ou une "suspension" de sa résolution ; il nous semble par conséquent que cette "homologie" nous autorise à parler, dans les deux cas, d'effets exprimant un même phénomène général, la *tension narrative*, qui dépend d'une même stratégie communicationnelle globale fondée sur une *mise en intrigue* des événements représentés dans un récit [...] ». BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 121.

un artiste, une menace sombre derrière une comptine ; le rire se joint à l'horreur. Mais la perte de la dynamique propre au récit bouscule également le modèle du roman policier, perturbant ainsi le fonctionnement de ce que Roland Barthes appelle la « phrase herméneutique » et les effets de lecture qui lui sont, comme l'a montré Raphaël Baroni, liés. En effet, si les narrateurs de Modiano développent une faculté peu commune pour mettre le doigt sur les vides qui les entourent, ils peinent en revanche à terminer leurs enquêtes et donc à résoudre les mystères. Ses textes empruntent au modèle policier les méthodes de l'investigation, mais s'écartent toutefois, en raison de cette résolution qui n'arrive pas, des standards du récit de détection. Par ailleurs, si l'écriture blanche entretient, par sa sobriété, voire par son « instrumentalité » (qualité déjà relevée qui la distingue, selon Barthes, de l'écriture réaliste), une certaine proximité avec l'écriture des fiches ou des rapports de police, elle semble toutefois contraire au fonctionnement des fictions policières, car elle permet au narrateur de refuser l'agencement des faits en vue d'une signification, ce qui revient à blanchir les coupables. En d'autres termes, elle emprunte aux fiches, aux procès-verbaux et aux rapports, leur platitude et leurs lacunes, mais sans aller jusqu'à l'imitation parfaite, en reproduisant seulement l'opacité et le pouvoir suggestif de ces documents.

Finalement, les deux temps de l'analyse travaillent autour d'un double sens de l'énigme, à la fois comme traumatisme et comme anomalie, dans tous les cas comme ce qui ne peut être dit. Cette proposition rejoint les analyses de Dominique Meyer-Bolzinger : « L'échec de l'enquête, et le blanc qui le matérialise, constitue alors la figure choisie par Modiano pour exprimer la Shoah : une tache aveuglante, un récit impossible, un terrible silence, l'absence des sépultures et des traces »¹. L'énigme, et surtout l'impossibilité de la résoudre dans un « récit », se trouve donc au cœur de l'écriture de Modiano, comme un lieu où se concrétisent les empêchements et les silences du traumatisme. Meyer-Bolzinger ajoute que « [dire] la perte par la quête, faire du silence un secret, c'est donner une valeur au manque, une forme à l'absence, un nom à l'indicible »². La suite de la réflexion s'orientera ainsi vers cette *valorisation du manque*, vers les effets de « perte » que met en place l'écriture blanche de Patrick Modiano.

¹ MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Castel clos, flaque claire : les silences de Modiano », art. cit., p. 102.

² *Ibid.*, p. 104.

II. LA COMPAGNIE DES OMBRES

II.1. La fragilité des liens

Il y a, comme l'ont souligné de nombreux théoriciens, une réciprocité évidente entre le récit et le personnage. Philippe Hamon considère, par exemple, les personnages comme les « supports de la narration »¹. Organisés en réseau ou en système, ils représentent les pôles fondamentaux d'émission et de réception de l'information² dans le récit :

D'où, aussi, cette population de personnages distribués dans l'œuvre, délégués à la *cohérence interne* de chaque roman, qui tissent, par leurs confidences, leurs souvenirs, leurs rappels, leurs prédictions, l'exposé de leurs motivations, etc., la lisibilité du texte, distribuent une information au service, cette fois, de l'intrigue [...]³.

Selon Hamon, les personnages sont pris dans une toile, liés entre eux par leurs intérêts et leurs « motivations ». Les *informations* qui composent l'histoire sont ainsi véhiculées par les personnages ; sans eux, le récit perd son contenu. Ce réseau d'échanges permet souvent à l'intrigue de se dramatiser, puisqu'il suffit que les intentions ou les désirs de deux personnages se croisent (sans même s'opposer) pour que la situation gagne en intensité dramatique. Au cœur du drame, le personnage semble donc concentrer sur lui l'attention du « lecteur », comme le souligne Vincent Jouve :

Le personnage-pion sert donc à orienter l'attente du destinataire. [...] Le personnage est donc pris dans un jeu de prévisibilité qui oppose le texte au lecteur. Ce jeu est rarement gratuit : le personnage, en tant que pion, est soumis à un projet qui lui donne sens⁴.

En tant que principal support de l'intrigue, le personnage romanesque canalise donc les anticipations du « *lectant* »⁵, ce qui justifie sa présence dans le texte. Hors de toute progression narrative, le personnage perd son « sens » : son existence dépend de l'intrigue⁶. Le suspense qui prend place autour de lui concerne, en outre, la progression

¹ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* [En ligne], n° 6, 1972, p. 108, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957 (consulté le 28.09.2020).

² Les personnages servent, en quelque sorte, de relai entre le « lecteur » et l'« auteur » : « [...] circulation de l'information entre les personnages d'une part, circulation de l'information d'un auteur à son lecteur par, à travers (grâce à) les personnages d'autre part. [...] [I]ls sont des agents de transmission de l'information ». Id., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 106.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., pp. 98-99.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ La désagrégation du réseau de personnages engendre celle du « réseau narratif », puisqu'il ne peut y avoir de récit si, comme l'écrit Claude Bremond, « les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni rapportés par des patients anthropomorphes ». BREMOND, Claude, « La logique des possibles

de l'intrigue autant que l'évolution du personnage lui-même, puisqu'il y a, comme le remarque Philippe Hamon, une « *temporalité* du personnage »¹ dans le roman. Le lecteur est ainsi invité à faire des hypothèses sur l'avenir des personnages ; que deviendront-ils ? Un certain relief donne², par ailleurs, de la densité à ces différents phénomènes. Philippe Hamon suggère une distinction, à partir de l'œuvre de Zola, entre les *personnages de premier plan* et les *personnages de l'arrière-plan* :

Le personnage Rougon ou Macquart réutilisé tendra en effet à occuper uniquement l'arrière-plan du roman dont il n'est pas le héros : ou bien il apparaît fugitivement, entièrement absorbé par un rôle ponctuel, épisodique et secondaire [...] ; ou bien il est simplement *cité* dans la parole d'un personnage ; dans les deux cas (citation et spécialisation), [...] il n'a aucune fonctionnalité narrative, il n'oriente ni ne fait avancer l'action, il ne modifie pas la trajectoire du personnage de premier plan qu'il contribue cependant, par sa seule présence, à mettre en relief³.

En généralisant la proposition de Philippe Hamon, il est possible de distinguer les personnages de « premier plan » qui participent à la progression de l'action de ceux de « l'arrière-plan » qui n'y participent pas et dont la présence « épisodique », sert davantage à renforcer l'illusion référentielle du roman qu'à véhiculer une information.

Or, le lien entre le récit et les personnages semble particulièrement ténu dans les œuvres de Patrick Modiano. Les narrateurs n'ont que rarement et difficilement accès aux pensées et aux projets des personnages, comme le souligne par exemple Jeanne Bem : « La subjectivité de Dora, comme celle de ses parents, reste désespérément opaque »⁴. Cette *opacité* forme un obstacle évident à la circulation et à la « transmission » de l'information. Loin également de se développer dans le temps, les personnages de Modiano se distinguent plutôt par une « aspiration à la réduction de soi »⁵ qui peut

narratifs », *Communications* [En ligne], n° 8, 1966, p. 62, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115 (consulté le 16.11.2020).

¹ Cette expression est extraite d'une réflexion de Philippe Hamon sur le rapport qu'entretiennent les personnages d'Émile Zola à la littérature : « Zola peut, pour caractériser son personnage, faire appel à un *ordre de lecture*, et récupérer ainsi non seulement une *classification* différentielle, paradigmatique, du personnage, mais aussi une narrativisation, une *temporalité* du personnage. Ainsi l'attitude changeante d'un personnage vis-à-vis de ses lectures ou de tel ou tel ouvrage littéraire précis pourra servir de point de repère pour situer exactement le personnage dans son évolution psychologique, dans un programme narratif spécifique, et dans un itinéraire spirituel et culturel particulier ». HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 41.

² La coïncidence des termes employés pour décrire les rapports du récit aux événements et des personnages au récit, témoigne de la réciprocité précédemment évoquée. En effet, les personnages comme les événements perdent leur « sens » hors de l'intrigue, au même titre que le récit doit sa dynamique et sa profondeur à une « mise en relief » des faits autant qu'au relief qui se dessine entre les deux plans de personnages.

³ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴ BEM, Jeanne, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *art. cit.*, p. 230.

⁵ MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », *Revue*

conduire jusqu'à l'*aboulie*¹ et qui engage davantage le personnage dans une fuite de l'événement que dans un investissement, vers la disparition plutôt que vers le développement ou l'évolution. Finalement, la « blancheur »² des personnages de Modiano empêche à la fois le déploiement du récit et les effets qui lui sont liés, ainsi que la « transmission » vers le lecteur d'informations permettant la cohérence et la plénitude de l'univers romanesque.

Les personnages de Modiano se tiennent, d'abord, à distance de l'événement. Plusieurs personnages adoptent ainsi une attitude nonchalante ou indifférente à l'égard des autres et de ce qui survient autour d'eux. Comme le rappelle David Le Breton dans un essai de sociologie, jouer « l'indifférence » correspond, dans certain cas, à la recherche d'une certaine solitude :

Mais l'indifférence concerne ici des formes plus radicales qui traduisent la volonté de ne pas collaborer aux mouvements du lien social, de se tenir à distance des interactions ou de n'y participer que sur un mode impersonnel. Elle est alors une sorte de neutralisation radicale de toute affectivité, une dévitalisation qui va nettement au-delà de la légère réserve qui s'impose dans la vie quotidienne pour se préserver des autres³.

Jacquelin Van Bever, dans *Du plus loin de l'oubli*, incarne la « volonté » décrite par Le Breton de « ne pas collaborer aux mouvements du lien social ». Son retrait s'apparente toutefois à une forme de « dévitalisation » légèrement en deçà de la « neutralisation radicale de toute affectivité » qui représente l'horizon d'une attitude *indifférente* à l'égard du monde. La protagoniste de Modiano se tient généralement à distance des autres (en l'occurrence de son mari et de celui qui deviendra son amant) :

C'était Van Bever qui avait réglé l'addition. Je n'avais pas d'argent, ce soir-là, et Van Bever croyait qu'il lui manquait cinq francs. Il avait fouillé dans les poches de son manteau et de sa veste et il avait fini par rassembler cette somme en menue monnaie. Elle le laissait faire et le fixait d'un regard distrait en fumant une cigarette. Elle nous avait donné son plat à partager et s'était contentée de prendre quelques bouchées dans l'assiette de Van Bever (*Du plus loin de l'oubli*, p. 13).

Jacqueline ne participe pas à la scène, ou le moins possible. Elle *laisse faire* Gérard, sans vraiment prêter attention à ce qui se passe ; elle est « distraite » et consent le plus

italienne d'études françaises [En ligne], n° 6, 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, p. 8, URL : <https://journals.openedition.org/rief/1195?lang=en> (Consulté le 8.12.2020).

¹ « En définitive, sous des apparences incertaines, apathiques et *abouliques*, certains personnages contemporains représenteraient donc une forme de résistance, d'esquive ou à tout le moins de dérobade par rapport à l'injonction à être un individu un et unique et à se réaliser en devenant quelqu'un ». *Ibid.*, p. 9.

² « Au fil de ce livre, j'appellerais blancheur cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi ». LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, *op. cit.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 35.

légèrement possible au repas organisé entre le couple et le narrateur, puisqu'elle ne touche qu'à peine son « plat » ; elle reste dans l'ombre de l'action. Cette participation minimale à la scène relègue Jacqueline dans une sorte d'arrière-plan, comme si elle n'était là que pour assister au spectacle (à la limite du ridicule) livré par son mari, bien que l'attention du narrateur soit focalisée sur elle. Cet intérêt particulier qu'il lui accorde, en plus d'annoncer peut-être la passion qui liera ensuite les deux personnages, témoigne sans doute d'une singularité des narrateurs de Modiano, puisque ces derniers semblent avoir tendance à se focaliser davantage sur les êtres effacés que sur les individus de premier plan :

Sur la photo, Jansen apparaissait comme une sorte de double de Capa, ou plutôt un frère cadet que celui-ci aurait pris sous sa protection. Autant Capa, avec ses cheveux très bruns, son regard noir, et la cigarette qui lui pendait au coin des lèvres, respirait la hardiesse et la joie de vivre, autant Jansen, blond, maigre, les yeux clairs, le sourire timide et mélancolique, ne semblait pas tout à fait à son aise. Et le bras de Capa, posé sur l'épaule de Jansen, n'était pas seulement amical. On aurait dit qu'il le soutenait (*Chien de printemps*, pp. 14-15).

Le contraste net qui se construit entre la vitalité de Capa, que sa « hardiesse » souligne de façon hyperbolique, et la faiblesse de Jansen qui peine à exister à tel point que son *ami* doit le *soutenir*, bouscule le relief qui se met habituellement, selon Philippe Hamon, en place entre les personnages romanesques¹. En effet, si Capa possède toutes les qualités d'un personnage-type de roman, et Jansen tout du personnage de second plan dont la présence met en avant son ami, l'attention du narrateur de *Chien de printemps* se focalise en revanche sur ce dernier. Le dynamisme habituel du récit est d'autant plus bouleversé que le narrateur semble s'intéresser à Jansen en tant que personnage d'arrière-plan, c'est-à-dire en tant qu'il « n'oriente ni ne fait avancer l'action », pour reprendre les termes déjà cités de Hamon. À l'instar des précédentes propositions concernant les temps verbaux, le récit, sous la plume de Modiano, préfère le plat au relief, ce qui s'en va dans une lente durée à ce qui jaillit, rebondit ou surprend ; le personnage s'efface d'abord dans les coulisses de l'action.

Assemblés en groupuscules parfois douteux, les personnages de Modiano semblent constamment empruntés, peu à l'aise en société. Le « pot d'adieu » (*Chien de*

¹ Robert Capa est un personnage qui, par son existence et son métier de reporter, porte en lui-même une essence romanesque. Francis Jansen, quant à lui, aurait quelque chose de romanesque en tant qu'ami de l'ombre du célèbre photographe, ainsi que par son attitude qui frôle le dandysme. Dans tous les cas, le « romanesque » des personnages se définit moins par leur nature que par leur statut. Le personnage de premier plan semble plus à même de susciter un roman ; et c'est justement en se focalisant sur le personnage de second plan en tant que tel que Modiano se glisse dans un creux du modèle romanesque.

printemps, p. 71) qui rassemble les amis parisiens de Francis Jansen se présente ainsi comme une rencontre embarrassante :

La conversation s'amorçait pour retomber aussitôt. Et Jansen semblait si absent, lui qui aurait dû être le lien entre tous ces gens... On aurait cru qu'ils se trouvaient par hasard dans une salle d'attente. Leur petit nombre accentuait encore le malaise : ils étaient quatre, assis à une très grande distance les uns des autres. Jansen avait dressé un buffet qui contribuait au caractère insolite de cette soirée. Par moments, l'un d'eux se levait, marchait vers le buffet pour se servir un verre de whisky ou un biscuit salé, et le silence des autres enveloppait cette démarche d'une solennité inhabituelle (*Chien de printemps*, pp. 70-71).

Alors que la réunion de ces différents personnages devrait, dans l'hypothèse d'une organisation en réseau, constituer un intense moment d'échange, la scène se caractérise ici par un « malaise » *accentué*, une « très grande distance » entre les convives et un « silence » d'une rare « solennité ». La rencontre des quelques personnages se place donc sous le signe d'un échec (comme en témoigne l'emploi du conditionnel passé : « [Jansen] aurait dû être le lien entre tous ces gens... ») annoncé par l'absence de nécessité, puisqu'ils semblent tous *se trouver* là « par hasard ». Le protagoniste, Francis Jansen, ne bénéficie aucunement du relief créé par la présence, en arrière-plan, de ses amis. Il apparaît, au contraire, effacé et « absent », c'est-à-dire indifférent, comme un noyau vide de force autour duquel plus personne ne gravite. Toute la petite société du « pot d'adieu » semble ainsi exsangue. Si la soirée finit toutefois par s'égayer quelque peu (« Le malaise du début de la soirée se dissipait », *Chien de printemps*, p. 73), cela ne suffit pas à établir un lien durable entre les protagonistes. Le narrateur conclut ainsi la petite enquête qu'il mène, afin de retrouver certains participants au « pot d'adieu » :

Je ne suis plus jamais revenu à Fossombrone. Et aujourd'hui, après quinze ans, je suppose que le Moulin a été vendu et que les Meyendorff finissent leur vie quelque part en Amérique. Je n'ai pas eu de nouvelles récentes des autres personnes que Jansen avait conviées à son « pot d'adieu ». Au mois de mai 1974, un après-midi, j'avais croisé Jacques Besse boulevard Bonne-Nouvelle, à la hauteur du théâtre du Gymnase. Je lui avais tendu la main mais il n'y avait pas prêté attention et il s'était éloigné, raide, sans me reconnaître, le regard vide, avec un col roulé gris foncé et une barbe de plusieurs jours (*Chien de printemps*, p. 89).

Les personnages disparaissent ou s'oublent. Leur union ne peut être que ponctuelle, car le temps érode les liens, empêchant ainsi toutes retrouvailles heureuses. La rencontre ou l'échange, à l'instar du personnage d'arrière-plan, ne peut être qu'« épisodique », ce qui fait obstacle à la mise en place d'une véritable intrigue. Aucun lien ne s'est vraiment établi entre les personnes présentes au pot d'adieu de Jansen ; il n'y a pas eu, pour ainsi dire en détournant une remarque de Roland Barthes, de contagion de

l'« amitié mondaine »¹. Les relations entre les personnages ne se développent pas, mais se dissipent, ce qui met en défaut le suspense habituellement engendré par la « temporalité du personnage ». Aux amitiés qui se défont aisément répondent, en outre, les relations qui se construisent difficilement. Malgré la régularité de leurs rendez-vous, le couple des Van Bever et le narrateur de *Du plus loin de l'oubli*, peinent à établir une véritable complicité. Le narrateur constate, à propos de Jacqueline : « Depuis que nous nous connaissions, je ne parvenais pas à la tutoyer car elle mettait une sorte de distance entre elle et moi » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 23). Cette « sorte de distance » caractérise également sa relation avec Gérard : « S'il m'avait entraîné au cinéma, c'était simplement pour que le temps passe plus vite » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 29). Ce qui, dans l'hypothèse d'une complicité entre Gérard Van Bever et le narrateur, aurait pu être un moment de partage, se présente ici comme un blanc, comme du temps que les personnages préfèrent perdre qu'investir. Ainsi, même lorsque le narrateur intègre un groupe, l'échange reste difficile et les rencontres se caractérisent généralement par de longs moments d'attente et de silence. Cet obstacle empêche également, comme le suggère déjà l'exemple précédemment relevé des retrouvailles du narrateur de *Chien de printemps* avec Jacques Besse, un des amis de Jansen, toute dramatisation de la reconnaissance. Les retrouvailles de Jacqueline et du narrateur de *Du plus loin de l'oubli* exemplifient parfaitement cette idée. La jeune femme et le narrateur, après s'être enfuis à Londres pour vivre une idylle, puis perdus de vue, se retrouvent finalement par hasard à Paris. Jacqueline joue, à nouveau, l'indifférence :

Apparemment, elle ne me reconnaissait pas. [...] Elle m'a souri. Mais c'était un sourire de politesse que l'on fait à un inconnu. [...] Je ne savais même plus si c'était à moi qu'elle s'adressait tant elle avait formulé cette phrase d'une manière impersonnelle et froide. [...] Elle n'avait vraiment pas l'air de me reconnaître (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 162-166).

Elle maintient donc une telle distance vis-à-vis du narrateur que le lien qui les unit perd de son évidence. Sans se précipiter vers lui ni le fuir, elle se contente d'une attitude neutre, « impersonnelle et froide ». Son indifférence contraste radicalement avec la réaction forte du narrateur lorsqu'il la reconnaît : « La femme que je voyais de trois quarts s'est retournée. *J'ai eu un coup au cœur*. J'ai reconnu Jacqueline. Ils s'avançaient vers moi. Je me suis levé, comme un automate » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 162, nous soulignons). La

¹ « L'amitié mondaine est épidémique : tout le monde s'attrape, comme une maladie ». BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 177. La misanthropie de cette phrase est en léger décalage avec l'exemple cité de *Chien de printemps* : plutôt que de refuser les liens, ou de faire preuve d'ironie à l'égard de la *mondanité*, les personnages de Modiano semblent simplement peiner à les susciter et à les entretenir.

surprise du narrateur, le choc que provoque en lui le retour de Jacqueline, contraste avec l'attitude sobre de la jeune femme : elle finit par concéder qu'« [il n'a] pas tellement changé » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 173). L'indifférence de Jacqueline à l'égard du narrateur atténue complètement la potentielle intensité dramatique de cette scène de retrouvailles¹. Cet effet d'amortissement trouble profondément l'attache qui semblait pourtant, au moins du temps de leur escapade londonienne, unir les protagonistes. Habituellement, la « reconnaissance permet au romancier de renforcer l'intérêt pour ses personnages et de nouer, renouer, dénouer les fils de son intrigue »², mais elle tombe complètement à plat dans cette scène de *Du plus loin de l'oubli*. Les retrouvailles du narrateur et de Jacqueline, en effet, ne bouleversent pas le destin de la jeune femme, puisqu'elle abandonne à nouveau le narrateur (« Encore une fois elle m'avait faussé compagnie. Je m'y attendais », *Du plus loin de l'oubli*, p. 177) ; leur rencontre ne représente pas un tournant dans l'histoire de la jeune femme, mais à peine un écart le long de son existence. Ainsi, l'attitude désinvolte de Jacqueline neutralise complètement les attentes du narrateur, laissant ses espoirs et ses désirs s'égarer dans un nouveau blanc de leur relation³. L'indifférence de la protagoniste fonctionne, en fin de compte, comme une sorte de sourdine mise à l'écriture, forçant celle-ci à respecter le plat d'un cardiogramme qui, à l'occasion de ses retrouvailles avec le narrateur, ne s'est pas animé. À la signification éthique ou politique de la neutralité que Roland Barthes prête à l'écriture blanche s'ajoute ici une dimension affective : si l'écriture blanche représente bel et bien une manière de refuser l'amplitude du drame, alors elle seule peut exprimer cette façon de vivre en retrait les grands moments de la vie. L'univocité de la relation entre Jacqueline et le narrateur rappelle, en outre, cette autre faculté étrange (en plus de leur intuition pour les énigmes) qu'ont les narrateurs de Modiano de s'accrocher à des liens qui n'existent

¹ La scène de *reconnaissance* représente pourtant, comme le rappelle encore Nathalie Piégay, la « [s]ituation dramatique par excellence ». PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, op. cit., p. 242.

² *Ibid.*

³ Ces retrouvailles creuses, dépourvues de force dramatique, se présentent ainsi comme une forme particulière de « *méprise* » : « On peut voir dans toutes les formes de *méprise* qui sont fréquentes dans le roman une reconnaissance négative. Ces scènes où la reconnaissance échoue dégagent souvent un trouble et un charme précieux (*La Chartreuse de Parme* de Stendhal en offre plusieurs exemples). La méprise révèle un romanesque dédramatisé, où il faut rêver une réalité qui est toujours en deçà du fantasme et du désir. Elle prend place dans un roman mélancolique : ce qui est perdu, c'est la foi en un récit merveilleux qui pouvait faire basculer les destins et manier avec puissance et parfois invraisemblance l'identité de ses héros ». *Ibid.*, pp. 242-243. Dans l'extrait de *Du plus loin de l'oubli*, le narrateur semble se *méprendre*, dans un premier temps, puisqu'il projette sur ses retrouvailles avec Jacqueline des attentes que la jeune femme ne partage pas, ou du moins ne semble pas partager. Dans un second temps, le narrateur se laisse gagner par l'indifférence de son ami et laisse filer ses *désirs* dans une forme de résignation douce.

plus, voire qui n'ont jamais vraiment existé. Lors d'une promenade, le narrateur de *Chien de printemps* tombe sur une personne que Jansen avait photographiée :

Plus j'observais l'homme qui se préparait à lancer la boule, plus j'étais persuadé de reconnaître en lui "Michel L.". [...] Il y avait un écart de plus de quarante ans entre "Michel L." qui s'était fait photographe par Jansen et le joueur de boules d'aujourd'hui. [...]

– Pardon, monsieur...

Ma voix était si blanche qu'il ne m'a pas entendu. [...]

– Je voulais savoir si vous êtes fait photographe par le photographe Francis Jansen ? [...]

– Lemoine...c'est à toi... [...]

– Excusez-moi... Je dois pointer...

Il se mettait en position et lançait la boule. [...] En tous cas, il m'avait complètement oublié (*Chien de printemps*, pp. 39-41).

Derrière la portée comique de cette scène se cache le motif aussi fondamental que poignant de l'appel laissé sans réponse. Le lien, à l'image de la « voix » du narrateur, reste *blanc*, enfermant celui qui continue de le désirer dans une profonde solitude. Les narrateurs de Modiano voient fréquemment leurs demandes rejetées :

J'ai signé la fiche et la lui ai tendue. Après l'avoir consultée, [le préposé du service de l'état civil] m'a dit qu'il ne pouvait pas me donner la copie intégrale de l'acte de naissance [de Dora Bruder] : je n'avais aucun lien de parenté avec cette personne (*Dora Bruder*, pp. 15-16).

À nouveau, un des narrateurs essuie un échec à cause d'un lien qui n'existe pas, ou qui, du moins, ne peut être prouvé. Ces tentatives infructueuses sont peut-être à l'origine du travail d'écriture, puisque, comme le rappelle Roland Barthes, « [l']amoureux comblé n'a nul besoin d'écrire, de transmettre, de reproduire »¹. Le texte de Modiano se transforme ainsi en appel :

J'ignore si Dora Bruder s'était fait des amies au Saint-Cœur-de-Marie. Ou bien si elle demeurait à l'écart des autres. Tant que je n'aurai pas recueilli le témoignage de l'une de ses anciennes camarades, je serai réduit aux suppositions. Il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixante-dix ans qui se souvienne de sa voisine de classe ou de dortoir d'un autre temps – cette fille qui s'appelait Dora, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron (*Dora Bruder*, p. 42).

Cet ultime appel du narrateur, qui rappelle tragiquement celui lancé par Ernest et Cécile Bruder, souligne encore l'absence de liens autour de Dora, comme si elle avait chuté sans filet de protection. Tous ces liens qui, à travers l'œuvre de Modiano, se défont ou ne se font pas, représentent ainsi une lacune affective qui vide le récit de ses forces, qui blanchit

¹ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 86.

les pages du roman, car comme l'écrit encore Barthes : « la pulsion d'amour *colore* le Roman »¹. Cette « pulsion », si elle motive encore l'écriture de Modiano, ne trouve en revanche dans le texte qu'un espace vide, sans destination ni destinataire. Ainsi, dans ses œuvres, les attaches habituelles du récit se rompent, les personnages glissent irrémédiablement dans un lieu hors d'atteinte, laissant les narrateurs seuls au milieu d'une page blanche. L'écriture se blanchit lorsque l'« amour » ne représente plus ni un plaisir ni une souffrance, mais une latence dont les limites semblent dépasser l'horizon.

Cette faiblesse du lien entre les personnages fait, par ailleurs, obstacle à la « circulation de l'information »². Lorsque le narrateur retrouve des témoins, ce qui laisse espérer une reconstruction du lien, ces derniers ne parviennent pas à lui fournir les informations qu'il attend. Soit il arrive trop tard : « La supérieure de ce temps-là, au Saint-cœur-de-Marie, s'appelait mère Marie-Jean-Baptiste. Elle était née – nous dit sa notice biographique – en 1903. [...] Elle est morte en 1985, trois ans avant que je connaisse l'existence de Dora Bruder » (*Dora Bruder*, pp. 42-43) ; soit les témoins eux-mêmes sont arrivés trop tard : « J'ai retrouvé une femme qui a connu, en 1942, ce pensionnat, quelques mois après que Dora Bruder avait fait sa fugue » (*Dora Bruder*, p. 43) ; soit encore, personne n'a eu connaissance de l'information : « Sans doute était-elle la seule élève d'origine juive du pensionnat et l'ignorait-on parmi ses camarades et parmi les sœurs » (*Dora Bruder*, pp. 58-59). Ce non-dit ne relève d'aucune stratégie de la part du narrateur, mais représente une authentique lacune, un vide que le narrateur ne peut que partager avec le lecteur. C'est donc par la perte ou l'inexistence des liens que l'information reste inaccessible, comme un secret protégé par son isolement. Or, la plupart des disparitions, dans les romans de Modiano, sont volontaires. Francis Jansen, par exemple, refuse, dans la mesure du possible, les contacts avec autrui :

C'était toujours moi qui répondais. Jansen ne voulait même pas savoir le nom de la personne qui avait téléphoné. Et je l'imaginai seul, assis tout au bout du canapé, écoutant les sonneries qui se succédaient dans le silence. [...] Quelquefois, on sonnait à la porte. Jansen m'avait prié de ne jamais ouvrir, car les "gens" – il employait ce terme vague – risquaient d'entrer et de l'attendre dans l'atelier (*Chien de printemps*, pp. 25-26).

L'emploi ici de l'imparfait itératif souligne la continuité des efforts fournis par le photographe pour rester « seul » (la position que lui prête le narrateur, « tout au bout du canapé », accentue encore l'idée d'un contact le plus léger possible avec les autres). En

¹ Id., *La Préparation du roman*, op. cit., p. 53.

² HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 106.

refusant d'entretenir les liens qui l'inscrivent pourtant dans une certaine mondanité (comme en témoigne, certes paradoxalement, son "pot d'adieu"), Jansen cherche à disparaître, à glisser hors de tout ce qui le retiendrait dans le monde, souhaitant même « être frappé d'amnésie » (*Chien de printemps*, p. 25). L'oubli est une modalité d'effacement, une manière radicale de se libérer des contraintes de l'identité¹, de se perdre dans un blanc continu et généralisé, dans ce que Régine Robin appelle la « couleur de l'amnésie »². Il existe donc, comme le suggère cette expression, une sorte de résonance affective de « l'amnésie », comme une émotion vague qui lui est associée et qui la rend désirable. L'écriture blanche se rapproche ainsi d'une autre locution (désignant elle aussi une forme de mutisme) : "avoir un blanc". La blancheur se présente, dans cette perspective, comme la couleur ou le motif qui exprime le mieux l'engourdissement propre au sujet qui cherche en vain, dans ses souvenirs, une information et qui, de fait, se trouve dans l'incapacité de communiquer. Il n'est, en outre, pas impossible que le désir individuel de l'oubli croise la tentation collective de délester l'identité nationale d'un passé honteux, d'une histoire dont le poids est devenu insupportable.

Plus généralement, c'est par la fugue que disparaissent les personnages de Modiano. Lorsque le narrateur de *Dora Bruder* met en parallèle la fugue qu'il a faite avec celle de la jeune fille, il découvre que la « libération » est sans doute le but de toute fuite :

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 a dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, ce soit 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 (*Dora Bruder*, p. 57).

La « fugue » se présente donc comme la seule réponse possible à l'étranglement des contraintes sociales (qui prennent, évidemment, une dimension tragique à propos de Dora, comme le souligne la « noirceur » de l'hiver durant lequel la jeune fille s'est enfuie). Dominique Rabaté considère justement la « fugue » comme le signe d'un « désir

¹ L'oubli radical souhaité, dans *Chien de printemps*, par Francis Jansen, rencontre également le propos de Le Breton : « Cette volonté de retrait parfois radicale se rencontre aussi à l'autre extrémité de la vie, lors de la vieillesse, avec des troubles comme celui d'Alzheimer ou d'autres formes de démence. Cette fois les ressources intérieures du sens sont durablement gelées. Les significations sont suspendues par une immersion dans le vide, ou plutôt dans un monde que les mots échouent à décrire. Il n'y a plus de communication possible, aucune disponibilité, plus de présence à soi et à l'autre ». LE BRETON, David, *Disparaître de soi, op. cit.*, p. 20.

² ROBIN, Régine, « Avis de recherche : Patricik Modiano », *Europe*, n° 1038, octobre 2015, p. 46.

de fuir loin de toute autorité »¹, comme une révolte². La disparition se présente ainsi, paradoxalement, comme une affirmation de soi par le renoncement à tout ce qui attache l'individu dans le monde³. « Fabriquer de la “blancheur” »⁴, c'est-à-dire se défaire des contraintes sociales d'identification, revient à construire autour de soi une zone d'opacité qui puisse contenir et préserver les plus intimes secrets. En se réfugiant dans la blancheur, le personnage se dégage des liens qui, d'ordinaire, le plongent dans le mouvement de l'intrigue ; mais il se constitue simultanément comme l'objet d'une énigme et, par extension, d'un roman. Dominique Rabaté souligne cette ambivalence : « Cette évasion loin de tout contrôle attire la rêverie de l'écrivain, et provoque sa sympathie. Il voudrait ranimer la silhouette vague de Dora, mais sans répéter le geste policier du fichage »⁵. En d'autres termes, le secret de Dora, son « évasion », représente une fascination qui appelle l'écriture, tout en la confrontant à son silence, à cette opacité qu'il ne faut pas dissiper, ou le moins possible, au risque de la livrer, de l'emprisonner dans un filet de relations ; l'oubli est un salut pour Dora et c'est pour éviter de trahir son refuge que l'écriture, à son tour, se laisse envahir par la blancheur. La jeune fille est, à l'instar de nombreux personnages de Modiano, passée sous les grilles de l'identification et l'écriture doit à son tour, si elle entend parler de ces personnages en déroute, passer sous le récit. Finalement, c'est en échappant à la mise en intrigue que les personnages trouvent refuge dans les pages blanches des romans de Patrick Modiano.

II.II. *Emportés par la fugue*

Que reste-t-il du personnage si le « réseau narratif », pour reprendre l'expression déjà mentionnée de Claude Bremond, ne parvient plus à le retenir ? Selon les modèles déjà cités de Philippe Hamon et de Vincent Jouve, le personnage ne donne l'illusion d'être « vivant » qu'à condition d'être pris dans une intrigue. Or, comme les précédentes analyses l'ont montré, les romans de Patrick Modiano se logent dans le vide laissé par un récit dont les forces semblent épuisées. Il s'agit donc de s'intéresser à ce qui reste du personnage, à

¹ RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, *op. cit.*, p. 65.

² David Le Breton insiste également sur cette idée : « Face aux mouvements du monde qu'il n'arrive plus à suivre, [l'individu] revendique un droit à l'abstention, au silence, à l'effacement, au retrait ». LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, *op. cit.*, pp. 34-35. Nous soulignons.

³ « Le sujet reconquiert une liberté perdue par des stratégies de soustraction, d'effacement de ses traces et de soi ». MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », *art. cit.*, p. 2.

⁴ RABATÉ, Dominique, *Disparaître de soi*, *op. cit.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

la manière dont les maigres traces qu'il a laissées signalent sa disparition. Autrement dit, il ne s'agit plus de s'intéresser au processus de disparition du personnage, mais à l'image de celle-ci. L'existence en demi-teinte des personnages de Modiano s'inscrit ainsi dans le creux du modèle que les théoriciens de la littérature et les écrivains modernes ont construit du personnage réaliste. Alain Robbe-Grillet en dresse un portrait ironique et provocateur :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là¹.

Cette image réductrice du personnage romanesque reprend tout de même quelques points centraux des théories le concernant. Vincent Jouve considère, par exemple, que le « nom » est à l'origine de l'« illusion de vie »² du personnage. De plus, les « biens » ou encore la « profession » permettent, comme le souligne Philippe Hamon, d'inscrire le personnage dans un « espace »³, c'est-à-dire de le situer dans un cadre social proche de celui qu'expérimente réellement le lecteur. Cette proximité du roman et de la réalité⁴ favorise, par l'entremise de ce que Jouve appelle le « code culturel »⁵, la représentation du personnage. Le « réseau narratif » se double ainsi d'une sorte de réseau d'identification qui donne de la consistance aux êtres romanesques. Or, comme en témoigne le subtil glissement proposé par Robbe-Grillet, le modèle de composition des romanciers réalistes et naturalistes sert ensuite de modèle d'opposition : le personnage moderne doit être, au moins en partie, ce que le personnage conventionnel n'est pas. Vincent Jouve oppose, dans cette perspective, l'idée d'un personnage réaliste basée sur l'« effet-personne »⁶ à un personnage propre au Nouveau Roman et à la littérature

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, *op.cit.*, p. 31.

² « L'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre inventé ou non, qui suscite une impression de réalité ». JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 110.

³ « Le personnage, chez Zola, sera toujours fortement "territorialisé", inscrit dans un espace (topographique, psychologique, professionnel, etc.) fermement et soigneusement délimité ». HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Le personnage, comme le rappelle Vincent Jouve, joue un rôle clé dans le « projet naturaliste » : « le personnage comme décalque de la personne réelle est, par exemple, une exigence déclarée du projet naturaliste ». JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 149.

⁵ « Le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection idéologique. [...] Comme l'ont montré différents chercheurs américains, le lien affectif est plus solide quand il repose sur des valeurs communes ». *Ibid.*, pp. 144-145.

⁶ « La réception du personnage comme personne domine, elle, la littérature réaliste. Retranscrire le réel suppose une représentation fidèle des êtres et des choses. L'effet-personne doit, sinon éliminer, du moins

moderne où l'idée d'un « personnage-pion »¹ domine. L'*anonymat* mais surtout la *translucidité*, prônés par Robbe-Grillet, illustrent cette opposition : sans « nom » et presque sans corps, le personnage moderne se présente comme un signe algébrique, réduit au « simple sujet de l'action exprimée par le verbe ». Ces deux thèmes trouvent une résonance particulière dans les textes de Modiano. Ses personnages entretiennent souvent un rapport délicat, voire flottant, à l'identité², qui les amène parfois à « [s'inventer] un état civil »³. Présents ou disparus, les personnages de Modiano semblent toujours happés par un vide, à demi-effacés ; ce sont des « êtres flous, diaphanes et éphémères, qui traversent la vie dans la discrétion et l'anonymat »⁴. Ils se situent ainsi à un degré différent du spectre de l'invisibilité : ils sont fantomatiques plus que translucides ; ils ont un corps, mais celui-ci est à demi-effacé. Le « vide » qui les caractérise les distingue, en outre, du « plein » des personnages réalistes⁵. D'un point de vue théorique, ils se tiennent, en somme, à l'écart du personnage moderne et du personnage réaliste. Si Robbe-Grillet reprend les différentes composantes de la représentation réaliste du personnage pour en faire les pivots de l'élaboration d'un *nouveau personnage* qui serait à l'image de la révolution culturelle que l'auteur de *Pour un nouveau roman* semble appeler de ses vœux, les dispositifs du réalisme servent, en revanche, de camouflage aux personnages de Modiano. En d'autres termes, les structures qui permettent, dans un roman réaliste, l'identification du personnage restent présentes chez Modiano, mais dans le seul but de créer un contraste propice à l'effacement ; les personnages s'enfuient dans l'ombre du roman.

dissimuler les effets prétexte et personnel. Les personnages de Balzac, de Zola ou des frères Goncourt ont pour souci constant de faire oublier leur nature linguistique ». *Ibid.*, p. 172.

¹ « Enfin, une troisième catégorie, celle du Nouveau Roman et d'une partie des textes contemporains, réduit au minimum (voire, tente d'éliminer) le personnage-personne et le personnage-prétexte pour surévaluer le personnage-pion. L'objectif avoué de ces textes est de développer la conscience critique du lecteur ». *Ibid.*

² « L'identité personnelle chez Modiano est tantôt une quête contre l'amnésie ou les blancs de l'état civil, tantôt une menace dont il faut se déprendre ». MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », art. cit., p. 7.

³ LAURENT, Thierry, « La quête d'un état civil », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, op. cit., p. 170.

⁴ MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », art. cit., p. 8. Le terme d'« anonymat » mérite, comme le suggère une précédente remarque, d'être quelque peu nuancé. Les personnages de Patrick Modiano entretiennent des rapports ambigus avec le ou les *noms* qu'ils portent, mais en sont rarement dépourvus ; plutôt que de véritables *anonymes*, ce sont des personnes oubliées.

⁵ « Tout cela ne peut se faire qu'au prix d'une "mise en scène" parfois d'autant plus lourde qu'elle se veut discrète et vraisemblable (c'est la "motivation vraisemblabilisante" du personnage). Le personnage zolien, bien loin d'être un personnage "vide", se caractériserait donc plutôt comme un motif particulièrement "plein", personnage "bonne-à-tout-faire" du projet naturaliste ». HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 103.

Exerçant souvent des activités douteuses, parfois sans emploi, les personnages de Patrick Modiano se réfugient d'abord dans les marges de l'activité économique. L'exemple du couple des Van Bever est, à cet égard, emblématique :

Est-ce qu'ils avaient rempli une fiche et quelle était leur profession ? Van Bever m'a répondu que, sur ses papiers, il était mentionné : "Colporteur", mais je ne savais pas s'il plaisantait. Jacqueline a haussé les épaules. Elle était sans profession. Colporteur : moi aussi, après tout, j'aurais pu revendiquer ce titre, puisque je passais mon temps à transporter des livres d'une librairie à l'autre (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 20-21).

Les *professions* se présentent ici comme des étiquettes facilement interchangeables, comme des *titres* qui peuvent être *revendiqués* (l'ironie, dans ce cas, souligne certainement la distance qui sépare le personnage de son métier) sans autre justification. Jacqueline « [est] sans emploi » (le chômage est un thème qui traverse toute l'œuvre littéraire de Modiano), mais ce détail semble sans importance. De plus, la véritable source de revenu de Gérard Van Bever n'a rien à voir avec le métier de « colporteur », mais tient à la fameuse « martingale "autour du cinq neutre" » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 17) qu'il a découverte. Jacqueline et lui vivent ainsi de combines et de petits larcins, comme en témoigne la « sorte de cambriolage » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 70) qu'ils organisent avec le narrateur. Ce dernier est, par ailleurs, familier des milieux interlopes, puisque le délit qu'il commet avec les Van Bever le force à fuir avec une valise qui ne lui appartient pas, ce qui lui rappelle les activités de son père :

À vrai dire, depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages – valises à double fond, sacs et mallettes de cuir, ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité... Et j'avais toujours ignoré quel pouvait bien être leur contenu (*Du plus loin de l'oubli*, p. 70)¹.

Le père du narrateur cache ainsi ses trafics douteux derrière une « fausse apparence de respectabilité », tout comme le narrateur qui, fuyant avec la valise dérobée, a « peu à peu l'impression d'être [lui] aussi un voyageur ou un permissionnaire » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 76). Le lien qui unit, dans le roman réaliste, le personnage et son métier², se trouble, dans les textes de Modiano, non pas en raison de la nature des activités des protagonistes, mais plutôt par la manière dont celles-ci se glissent dans les interstices de l'identification : les criminels se cachent derrière des allures *respectables* et les personnages changent de métier comme un comédien changerait de costume. La relation

¹ Cette information qui échappe au narrateur rappelle, comme le font par ailleurs toutes les boîtes et enveloppes qui restent scellées ou les maisons vides, la thématique du secret précédemment évoquée.

² « Tout travail renseigne donc, à la fois, sur le personnage et sur le milieu du personnage ». HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, op. cit., pp. 92-93.

du personnage à sa profession n'est plus, comme le souligne les différentes marques d'ironie, ni sérieuse ni transparente. Mais c'est également par une certaine indifférence à l'égard de leur « travail » que les personnages de Modiano s'écartent du modèle réaliste :

Une revue américaine l'avait chargé d'illustrer un reportage sur la jeunesse à Paris, et voilà, [Jansen] nous avait choisis tous les deux : c'était plus simple et ça irait plus vite et même s'ils n'étaient pas contents en Amérique, ça n'avait aucune importance. Il voulait se débarrasser de ce travail alimentaire (*Chien de printemps*, p. 12).

Jansen cherche donc à « se débarrasser » des tâches professionnelles qui lui incombent (la conjonction « et voilà », ainsi que l'enchaînement des trois « et » accentuent cette envie de liquider au plus vite son devoir). Le photographe de *Chien de printemps* n'a rien du « *technicien affairé* »¹ que Philippe Hamon considère comme un personnage-type des romans de Zola. L'insouciance sans doute provocatrice avec laquelle Jansen pratique son métier fait, de plus, obstacle, à la description que permet généralement l'exercice d'une profession, surtout lorsque celle-ci exige une certaine maîtrise « technique »² :

Le matin de notre rencontre, je me souviens de lui avoir demandé, par politesse, quel était à son avis le meilleur appareil de photo. Il avait haussé les épaules et m'avait confié qu'en définitive il préférerait ces appareils en plastique noir que l'on achète dans les magasins de jouets et qui lancent un jet d'eau si l'on presse le déclic (*Chien de printemps*, p. 12).

Le *haussement d'épaules* de Jansen, ainsi que la dérision de son propos, sont les signes d'une complète indifférence à l'égard de son métier. Plus encore, il laisse entendre que la meilleure photo est celle qui n'est pas prise, ce qui revient à nier la pertinence de son métier. Philippe Hamon remarque, en outre, que les *activités technologiques*³ sont particulièrement propices aux descriptions qui caractérisent l'écriture réaliste, puisqu'elles motivent la superposition d'un savoir-faire et d'un « savoir-décrire »⁴. L'attitude nonchalante de Jansen désarme ainsi la description et l'empêche de s'élever vers la virtuosité. À nouveau, l'écriture blanche se présente comme une forme capable de coller à cette impression d'indifférence, de la suivre dans le détachement qu'elle suppose à l'égard du monde ; elle représente, à l'instar des gestes qu'elle décrit, un degré moindre

¹ *Ibid.*, p. 92.

² « Mais avant d'être, comme dans *Travail* [Émile Zola, 1901], le lieu euphorique d'une régénérescence globale, la description d'un travail est d'abord le lieu de prolifération d'un lexique technique particulier et, en même temps, le signe d'un travail (de l'auteur) sur le lexique. [...] Le texte, dans de tels passages, se situe au plus près du manuel d'instruction et du mode d'emploi dont il est la réécriture la plus directe. Le personnage est donc, à ce moment précis de son action, homo faber, "porte-travail" ». *Ibid.*, pp. 94-95.

³ « [...] l'activité technologique, au sens restreint, du personnage (un travail, un bricolage, une activité professionnelle ou artistique) est la rencontre, médiatisée par *l'outil*, le mode d'emploi et le tour de main, d'un *sujet* et d'un *objet* [...] ». *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

de l'activité¹. Les propos de Jansen, pour ainsi dire la posture qu'il adopte en tant que photographe, renforce encore cette idée d'un amoindrissement de la relation du sujet à l'activité :

Il pensait qu'un photographe n'est rien, qu'il doit se fondre dans le décor et devenir invisible pour mieux travailler et capter – comme il disait – la lumière naturelle. On n'entendrait même plus le dé clic du Rolleiflex. Il aurait voulu dissimuler son appareil. La mort de son ami Robert Capa s'expliquait justement selon lui par cette volonté, ou ce vertige, de se fondre une fois pour toute dans le décor (*Chien de printemps*, p. 113).

Si Jansen propose bel et bien un commentaire de sa pratique artistique, celle-ci se révèle toutefois ambiguë. Le rapport du personnage à son « outil » prend la forme paradoxale d'une dissimulation. Le savoir-faire se résume ainsi à un escamotage qui prive le « savoir-décrire » de ses ressources. Cette volonté, voire cette nécessité, de s'effacer pour « capter [...] la lumière naturelle » prend le modèle réaliste à contre-pied, puisque le rapport du « sujet » à l'« objet » ne passe plus par le geste mais par l'absence de geste, ce qui conduit même à la disparition concomitante de l'artiste et de son instrument. Si la *naturalité* de la représentation constitue un enjeu commun aux photos prises par Jansen et aux descriptions réalistes, ces deux pratiques adoptent toutefois des méthodes opposées : le photographe de *Chien de printemps* cherche l'effacement le plus complet, à la fois de son corps et de son geste, tandis que, comme le rappelle Philippe Hamon, la description réaliste est « tributaire de l'œil de personnage qui la prend en charge »² et repose souvent sur une intervention lourde du narrateur. L'écriture blanche, par opposition à l'écriture réaliste, épouse la discrétion, par exemple, de Francis Jansen, à la recherche elle aussi d'une certaine légèreté du geste. Les professions, en fin de compte, qu'elles soient louches ou relativement conventionnelles, sont donc fréquemment au cœur des stratégies de dissimulation qui se mettent en place autour des personnages de Modiano, ces derniers préférant l'ombre des coulisses aux feux des projecteurs.

Pourtant signe d'une « individualité »³, le nom sert également, dans les œuvres de Patrick Modiano, à brouiller les pistes. Les personnages, à l'instar de Jacqueline qui devient Thérèse Caisley, délaissent facilement leur prénom (« [Darius] avait abandonné les autres sur le canapé et il était en compagnie de Georges et de Thérèse Caisley. Thérèse.

¹ Cette hypothèse mériterait sans doute d'être mise en relation avec ce que Roland Barthes écrit, en 1952, à propos de la relation entre l'*objet* et l'*homme* dans les romans de Jean Cayrol. BARTHES, Roland, « Jean Cayrol et ses romans » [*Esprit*, mars 1952], dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 141-162.

² HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 69.

³ « Indicateur d'une individualité, le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne ». JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 111.

Pourquoi avait-elle changé de prénom ? », *Du plus loin de l'oubli*, p. 164), ce qui indique qu'une certaine distance s'est instaurée entre l'individu et son nom. Cette distance prend parfois la forme d'un malaise (« J'aurais dû me présenter, mais j'éprouve toujours une gêne à dire mon nom », *Du plus loin de l'oubli*, p. 168), comme si le rapport entre les deux avait perdu de son évidence, voire de sa transparence. Le nom devient ainsi un signe flottant auquel l'individu échappe aisément. De plus, ce n'est pas seulement la nature des noms qui écartent les personnages de Modiano du modèle réaliste (comme cela semble être le cas dans certains ouvrages du Nouveau Roman), mais également leur statut. La substitution de ce qu'Alain Robbe-Grillet appelle le « numéro matricule »¹ au nom propre, qui prend une dimension tragique durant l'Occupation, marque le passage d'un système d'identification à un autre, ce qui trouble évidemment le rapport à l'identité, mais n'empêche pas les personnages de Modiano de lui *échapper* :

La lettre B tombait le 4 octobre. Ce jour-là, Ernest Bruder est allé remplir le formulaire au commissariat du quartier de Clignancourt. Mais il n'a pas déclaré sa fille. [...] Ernest et Cécile Bruder avaient le numéro de dossier juif 49091. Mais Dora n'en avait aucun. [...] Peut-être Ernest Bruder a-t-il jugé qu'elle était hors d'atteinte, dans une zone franche, au pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie et qu'il ne fallait pas attirer l'attention sur elle. Seule Dora échappait encore à tous les classements et au numéro de dossier 49091 (*Dora Bruder*, pp. 47-48).

Dora se trouve ainsi dans une « zone franche » en quelque sorte redoublée par le non-dit du « dossier juif 49091 ». Elle se dérobe, au moins temporairement, aux mécanismes administratifs de la Gestapo. Cette lacune aurait dû être salvatrice : Dora pouvait se dissimuler derrière l'identification de ses parents. Le nom peut donc servir, à l'instar du « matricule », de porte dérobée :

D'après ce que j'avais compris, [Jansen] s'était rendu aux consulats de Belgique et d'Italie pour obtenir un extrait d'acte de naissance et d'autres papiers dont il avait besoin en prévision de son départ. Une confusion s'était produite. D'Anvers, sa ville natale, on avait transmis au consulat d'Italie l'état civil d'un autre Francis Jansen, et celui-ci était mort. [...] [Un] frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous (*Chien de printemps*, pp. 120-121).

Dans le cas de Francis Jansen, le nom qui devait l'identifier, le situer dans un dispositif, permet en réalité sa disparition. Il glisse dans l'« ombre » de son homonyme, libéré sans doute à jamais des contraintes de l'identité. La libération de Jansen prend même une dimension existentielle, puisque sa naissance et sa mort se perdent derrière l'« extrait d'acte de naissance » et les données de « l'état civil » qui concernent son « double ». Il y

¹ « Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule ». ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 33.

a donc une sorte de revers du nom chez Modiano, une zone où l'identité se dissout et échappe au contrôle, quelque part entre la vie et la mort.

Les personnages de Patrick Modiano se caractérisent, de plus, par l'humilité de leurs « biens », pour reprendre le terme employé par Robbe-Grillet. Les Van Bever, par exemple, occupent une « chambre » que leurs modestes possessions ne remplissent pas :

Je n'avais remarqué aucun désordre dans la chambre. Les lits étaient faits. Pas de valise. Pas de vêtements. Rien qu'un gros réveil, sur l'une des tables de nuit. Et, malgré ce réveil, on aurait dit qu'ils habitaient ici de manière clandestine en évitant de laisser des traces de leur présence (*Du plus loin de l'oubli*, p. 11).

La reprise anaphorique d'adverbes de négation marque une nette insistance sur l'absence de « traces » laissées par le couple qui vit « de manière clandestine ». Leur *clandestinité*, déjà évoquée à propos de leurs activités douteuses, transforme par ailleurs leur « chambre » en espace paradoxal, puisqu'ils habitent ce lieu sans l'imprégner de leur présence, sans l'investir, avec un pied déjà sur le seuil de la porte. Leur installation à l'hôtel et l'absence de bagages (les clandestins, à l'inverse des voyageurs, ne s'encombrent pas) suggèrent une fuite imminente. Ces différents aspects se retrouvent, en partie, dans la description de l'« atelier » de Jansen :

L'atelier était au rez-de-chaussée d'un immeuble et l'on y accédait directement par une porte, sur la rue. Une vaste pièce aux murs blancs dans le fond de laquelle un petit escalier montait jusqu'à une mezzanine. Un lit occupait tout l'espace de la mezzanine. La pièce n'était meublée que d'un canapé gris et de deux fauteuils de la même couleur. A côté de la cheminée en brique, trois valises de cuir marron empilées les unes sur les autres. Rien sur les murs. Sauf deux photos. La plus grande, celle d'une femme, une certaine Colette Laurent comme je devais l'apprendre par la suite. Sur l'autre, deux hommes – dont l'un était Jansen, plus jeune – étaient assis côte à côte, dans une baignoire éventrée, parmi des ruines. [...] On aurait pu penser que Jansen n'habitait déjà plus cet endroit. Les trois valises, dont le cuir reflétait les rayons du soleil, suggéraient un départ imminent (*Chien de printemps*, pp. 13-16).

La présence, cette fois, de « valises » indique seulement une proximité moins étroite, en comparaison des Van Bever, entre Francis Jansen et les milieux interlopes. Dans tous les cas, peu de biens ont été accumulés, ce qui établit à nouveau le contact le plus léger entre le personnage et son environnement, comme s'il n'était que de passage. Derechef, l'écriture cherche la légèreté, l'intervention la plus discrète, afin de capter quelque chose de l'évanescence des Van Bever, de Francis Jansen ou encore de la famille Bruder. La taille et la blancheur de l'« atelier », dans l'extrait de *Chien de printemps*, renforcent par ailleurs l'impression de vide qui caractérise la plupart des appartements fréquentés par les personnages de Modiano ; ces derniers sont toujours sur le départ (« Une fois que

l'hiver serait fini, [Jacqueline] espérait quitter Paris », *Du plus loin de l'oubli*, p. 24). Leur habitude de se tenir prêts à évacuer les lieux les rapprochent, d'une certaine façon, de l'existence paradoxale des coupables qui peuplent les fictions policières. Comme le rappelle Uri Eisenzweig, « le meurtrier existera, aura été là, dans la chambre, mais sous une forme négative, présence d'une absence plutôt qu'absence de présence »¹. Si cette *présence de l'absence* motive, dans les romans policiers, une quête et, par conséquent, une résolution, c'est-à-dire une compensation du vide qui caractérise la scène de crime, elle n'est, à l'inverse, la prolepse d'aucun retour dans les œuvres de Modiano, mais plutôt le signe d'une perte, d'une absence en train de se faire (« On aurait pu penser que Jansen n'habitait déjà plus cet endroit ») ; le vide se creuse irrémédiablement.

L'effacement des personnages passe, finalement, par leur présence physique. Il y a dans la majorité des textes de Modiano, comme le rappelle Dominique Meyer-Bolzinger, « une distance par rapport au corps : les relations sexuelles sont à peine suggérées, on ne trouve pas de cadavre »². Le « corps » apparaît généralement dans des effets de clair-obscur :

Ainsi, le souvenir que je garde de Peter Rachman, c'est une silhouette noire et massive, à contre-jour, au bord de la Serpentine. Je ne distingue pas les traits de son visage, tant le contraste est net entre l'ombre et le soleil (*Du plus loin de l'oubli*, p. 118).

Les « traits » disparaissent, les effets de « contre-jour » estompent les contours. La mémoire des narrateurs, à l'instar de celle de leur père³, retient les noms plutôt que les *visages* (« Pierre Roustang avait lu le scénario et s'y intéressait. Pierre Roustang. Encore un nom sans visage qui flotte dans ma mémoire [...] », *Du plus loin de l'oubli*, p. 141). Il ne reste généralement plus que des *silhouettes*, dont le détail des vêtements et des « traits » semble définitivement perdu. Paradoxalement peut-être, l'apparence de Dora Bruder (seul personnage du corpus que les narrateurs ne rencontrent pas « réellement ») fait l'objet de descriptions minutieuses. Certains « détails » *hantent* la mémoire du narrateur :

L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41 boulevard Ornano, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron (*Dora Bruder*, p. 53).

¹ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 66.

² MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », art. cit., p. 266.

³ « Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées [...]. Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements » (*Dora Bruder*, p. 63).

Ces « détails » figurent également sur l’avis de recherche publié par les parents de Dora et sont répétés à de nombreuses reprises dans l’ouvrage, comme un obsessionnel refrain. Ils représentent les contours de l’infranchissable frontière qui sacralise l’objet¹. La plupart des descriptions de l’adolescente semblent motivées, en outre, par un souci documentaire plutôt qu’esthétique. Elles se font par l’intermédiaire d’une photographie, ce qui empêche toute représentation du personnage dans son mouvement, peut-être même, pour reprendre une idée célèbre de Roland Barthes, de son *vivant*². L’image représente un corps qui n’est plus et qui, depuis cette *immobilisation*, a déjà changé, voire (comme c’est tragiquement le cas pour Dora et ses proches) qui a complètement disparu. La photographie est un arrêt et donc, dans le sens que lui donne Barthes, une *mort*, puisque le corps montré ne peut être ni retrouvé ni ranimé. Le narrateur de *Dora Bruder* parvient à rassembler plusieurs photos de la jeune fille et de ses proches ; il en dresse la liste :

Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. [...] Une photo avec leur fille Dora. Ils sont assis, Dora debout entre eux : elle n’a pas plus de deux ans. Une photo de Dora, prise certainement à l’occasion d’une distribution des prix. Elle a douze ans, environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. [...] Une autre photo, prise dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs noirs géométriques sur lequel est assise Cécile Bruder. [...] Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. [...] Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs [...]. Une photo de Cécile Bruder, devant ce qui semble un pavillon de banlieue. [...] Au fond, la silhouette d’un enfant, de dos, les jambes et bras nus, en tricot noir ou en maillot de bain. Dora ? [...] Une photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix

¹ Michel Leiris, dans *Le Sacré dans la vie quotidienne*, suggère que la *sacralité* d’un objet, d’un lieu ou d’un mot, n’est pas liée à la nature de la chose, mais à l’expérience qui lui est associée. Ainsi, au-delà de la dualité bien connue du *désir* et de la *terreur*, Leiris laisse entendre que le sacré prend place dans le quotidien par une certaine découpe, par l’imposition d’une limite matérielle ou abstraite (le « revolver » est rangé dans un « tiroir » ; « la salamandre, la “Radiouse” » tient la main éloignée par la brûlure qu’elle inflige ; le « bois de Boulogne » est, entre bien d’autres choses, un « milieu à part » ; et le narrateur reconnaît « l’attrait de tout ce qui apparaît séparé du monde courant, comme, par exemple, la maison close [...] si éloignée du monde habillé et aéré de la rue, bien qu’elle n’en soit séparée que par un simple seuil, concrétisation du tabou qui frappe le lieu de perte ». Il y a, d’une façon ou d’une autre, une ligne de démarcation autour du sacré. Ainsi, les mots de l’avis de recherche représentent, en un sens, la limite au-delà de laquelle personne ne sait rien de Dora Bruder, sinon qu’elle a été déportée à Auschwitz, le 18 septembre 1942. Ils acquièrent ainsi un caractère sacré, ce qui explique sans doute que le narrateur les répète invariablement, sans enlever de termes ni en changer l’ordre. LEIRIS, Michel, *Le Sacré dans la vie quotidienne* [1938] suivi de *Notes pour Le Sacré dans la vie quotidienne* ou *L’Homme sans honneur* [1994], Paris, Éditions Allia, coll. Petite collection, 2016, p. 14, p. 15, p. 21 et p. 26.

² « On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même *immobilité* amoureuse ou *funèbre*, au sein même du monde en mouvement ». BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l’Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p. 17. Nous soulignons.

ans. On dirait qu'elle est sur un toit, juste dans un rayon de soleil, avec de l'ombre tout autour.

[...] Ces ombres et ces taches de soleil sont celles d'un jour d'été (*Dora Bruder*, pp. 31-33).

L'ordre chronologique qui semble se dessiner à travers le parcours elliptique de photographies prises lors de moments importants pour la famille Bruder (« mariage », « distribution des prix », sans doute emménagements et déménagements), se trouve rompu par la dernière photo et le retour en arrière qu'elle suppose. La trajectoire du discours, comme celle de la famille, se brise. De plus, les indices que véhiculent chaque image ne sont pas véritablement déchiffrés ; ils ne motivent aucune révélation concernant les personnages, mais sont simplement enregistrés en tant que preuves de leur passage. Ces photos laissent seulement entrevoir une fine parcelle de leur vie, des moments arrachés à une durée dont personne ne saura jamais rien. Plutôt qu'une progression ordonnée qui aurait pour but de montrer l'évolution de Dora (elle grandit et change de coiffure entre les photos), l'énumération donne, en outre, une impression de pêle-mêle renforcée par l'emploi de l'article indéfini. Les images s'accumulent, sans qu'aucune articulation logique ne leur donne sens. L'image de la famille s'émiette sans qu'aucune force ne parvienne à faire tenir ensemble les instants épars que montrent les photos, ni à combler les blancs. Aucun témoin ne semble capable de résoudre les mystères que véhiculent les images. La déliaison de l'écriture reproduit la désagrégation des liens qui inscrivaient les Bruder dans une communauté ; le narrateur accepte de ne pas savoir, recueille l'énigme, dessine les contours d'une opacité qu'aucune fiction ne dissipe. La minutie de collectionneur dont font preuve les narrateurs dans leurs descriptions se présente ainsi comme un effort désespéré pour retenir quelque chose du passage de la famille Bruder, tout en respectant les lacunes :

J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix... [...] Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. Les trois femmes sont côte à côte, la grand-mère entre Cécile Bruder et Dora. Cécile Bruder porte une robe noire et les cheveux courts, la grand-mère une robe à fleurs. Les deux femmes ne sourient pas. Dora est vêtue d'une robe noire – ou bleu marine – et d'une blouse à col blanc, mais cela pourrait être aussi un gilet ou une jupe – la photo n'est pas assez nette pour s'en rendre compte. Elle porte des bas et des chaussures à brides. Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenés en arrière par un serre-tête, son bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa grand-mère. Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire (*Dora Bruder*, pp. 90-91).

Chaque trait de Dora est relevé, afin de conserver l'image de la jeune fille la plus intacte possible. Cet effort de collection tend, en outre, vers l'exhaustivité, ce qui prend à contre-pied les codes usuels du portrait. Comme le rappelle Jean-Michel Adam, « tout effet de représentation résulte d'une censure »¹, car le narrateur, habituellement, opère des choix, retient les détails les plus importants et élimine les plus superflus, afin de garantir la « lisibilité du portrait »². À l'inverse, le narrateur de *Dora Bruder* cherche à retenir tous les détails de la photo, tendant ainsi vers une exhaustivité plombée d'incertitudes : il ne parvient pas à catégoriser correctement les vêtements de Dora, « parce que la photo n'est pas assez nette ». La rareté des traces n'offre plus au portraitiste le luxe d'un choix, mais le force au contraire à répertorier tout ce qu'il peut de l'adolescente. Le portrait de Dora résulte donc d'un travail rhétorique minimal qui se présente, dans l'extrait analysé, plutôt comme une conséquence liée au manque de matière qu'un choix strictement esthétique. La sobriété de la description contraste à nouveau avec la dimension tragique de l'objet. Il s'agit, en effet, de « la dernière [photo] qui a été prise d'elle ». La disparition de Dora s'inscrit ainsi entre les lignes de la description, faisant de chaque détail l'ultime trace qu'elle laisse derrière elle, c'est-à-dire le signe proleptique de son effacement : elle est déjà absente, malgré sa présence sur la photo.

La disparition définitive des personnages de Patrick Modiano, que chaque détail semble annoncer, fait ainsi obstacle à l'une des principales caractéristiques du récit, à savoir qu'il (*re*)vient de loin. Walter Benjamin considère, par exemple, que « le narrateur est un homme qui revient de très loin » et que la plupart des histoires, même lorsqu'elles sont racontées par des conteurs sédentaires, se fondent sur un « message venu des pays lointains »³. Or, dans les textes de Modiano, les personnages ne reviennent pas, ou très rarement et presque sans bruit (comme le montre l'aplatissement de la scène de retrouvailles avec Jacqueline dans *Du plus loin de l'oubli*), ce qui prive le récit de l'une de ses plus essentielles ressources. Les narrateurs attendent silencieusement et désespérément le retour des disparus. L'écriture blanche représente, entre autres, cette durée sans sursaut ni surprise.

En somme, les personnages, dans les œuvres de Modiano, apparaissent comme des fantômes, des êtres évanescents toujours à l'aube d'une fugue. Ils passent à travers

¹ ADAM, Jean-Michel, *Le Récit* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1996, p. 52.

² *Ibid.*, p. 55.

³ BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur*, *op. cit.*, p. 147.

les mailles conventionnelles de la narration en se glissant, par une indifférence à l'égard des autres et de l'action, hors de tout « réseau narratif ». En blanchissant les liens qui les unissent aux autres, ils créent une zone d'opacité autour d'eux, protègent leur solitude et leur secret. Dans un mouvement paradoxal de renoncement et d'affirmation de soi, ils échappent au récit tout en se constituant en objets d'énigme et d'enquête, ce qui appelle l'écriture et le roman. Ils basculent dans l'ombre ou dans les zones troubles d'un système d'identification, transformant irrémédiablement leur présence en absence, ne laissant qu'un vide, qu'un blanc derrière eux.

Si leur détachement continu, prive le « *lectant* »¹, en tant que joueur mais aussi en tant qu'interprète, de son principal intérêt, le vide et l'absence qui les caractérisent bousculent, quant à eux, les habitudes du « *lisant* »². Mais alors, d'où vient la nécessité de dire (et donc de lire) la disparition dans toute sa fragilité et sa douleur ? Il y a, en effet, comme l'a remarqué Dominique Rabaté, quelque chose de l'intégrité de l'absence qui mérite d'être *préservé* : « La tâche de l'écrivain est de préserver ce blanc, de laisser à autrui cette capacité volontaire à s'absenter »³, d'où un équilibre fragile entre le « devoir de mémoire » et le « respect de l'oubli »⁴. Souvent lié à des enjeux éthiques, le « respect » qui impose la retenue du geste, semble également motivé par une fascination « pour une forme d'anéantissement, pour ce que Freud appelle le “sentiment océanique” »⁵. Le « désir de disparaître » se rapproche ainsi de la « pulsion de mort »⁶, mais tout en s'arrêtant dans une sorte d'entre-deux. Il s'agit moins d'en finir que de se réfugier dans les marges de la vie, ce qui s'apparente, comme le précise David Le Breton, à un geste salvateur : « Le renoncement à soi est parfois la seule manière de ne pas mourir ou d'échapper à pire que la mort »⁷. Le sociologue considère, en outre, que la fascination pour les « existences sur le fil du rasoir », comparables sans doute à celles que mènent les personnages de Modiano, « montrent la dimension anthropologique de cette figure de l'effacement »⁸. Les fuites et les disparitions qui constituent la majorité des trajectoires suivies par les personnages de Modiano touchent donc à une pulsion proche de thanatos, mais atténuée. Ils deviennent ainsi l'objet de ce que Vincent Jouve appelle un « effet-

¹ « Le *lectant*, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive ». JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 84.

² « Nous avons défini le *lisant* comme la part du lecteur victime de l'illusion romanesque ». *Ibid.*, p. 85.

³ RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, op. cit., p. 66.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*

⁷ LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, op. cit., p. 35.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

prétexte »¹, c'est-à-dire « des supports fantasmatiques permettant de réaliser “par procuration” un certain nombre de désirs ordinairement refoulés »². La force du désir étant généralement proportionnelle à la rigueur de son interdiction, il ne fait aucun doute que la sophistication des moyens d'identification propres aux sociétés contemporaines, « ce monde de la traçabilité généralisée »³, aient rendu la disparition plus nécessaire que jamais. Dominique Rabaté pose le constat suivant :

Si le désir de désertion, de rupture avec les contraintes sociales n'est pas un phénomène nouveau, il prend dans les sociétés où nous vivons un tour inédit, du fait de l'extension prodigieuse des modes de contrôle⁴.

En d'autres termes, plus les « modes de contrôle » pèsent sur l'individu, plus l'envie de *déserrer* se fait pressante. Dès lors, « la lecture romanesque s'offre comme un exutoire : [...] le lecteur a l'opportunité de libérer ses pulsions a-sociales sans danger pour l'ordre dans lequel il vit »⁵. Les personnages de Modiano franchissent un seuil que la majorité des « lecteurs » n'ose pas franchir ; ils entrent dans une zone blanche aussi attrayante qu'effrayante. Le lecteur qui disparaît avec eux n'a, ensuite, plus besoin de se soustraire aux contraintes du monde réel⁶. Dans cette perspective, les textes de Patrick Modiano captent l'attention du « *lu* »⁷. Or, cette hypothèse suggère certes un attachement de la lecture au texte par la création d'un intérêt particulier, mais, à l'inverse des effets de suspense, elle n'inscrit pas la progression du lecteur dans une durée : il fait l'expérience du vide et de l'absence, ce qui ne semble impliquer aucune projection dans le temps, aucun effet d'anticipation, alors que ces effets se présentent souvent comme le propre de la lecture romanesque. Si la blancheur séduit le lecteur par les projections qu'elle motive, il reste à déterminer ce qui tient sa lecture au fil des pages.

¹ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 152.

² *Ibid.*, pp. 151-152.

³ RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, op. cit., p. 22. Ce constat est également valable, à quelques variables historiques près, pour la période de l'Occupation : les individus n'avaient, sans doute, jamais fait l'objet d'une identification aussi rigoureuse que celle mise en place par les services de renseignement.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 161.

⁶ Dominique Rabaté considère même la « littérature » comme l'« exutoire » privilégié de la pulsion qui invite à la disparition : « La littérature est peut-être justement l'un des lieux de cette expérience de déprise de soi, où l'engagement le plus subjectif vise une dépossession ». RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, op. cit., p. 71.

⁷ « En ce sens, le terme de *lu* est particulièrement bien choisi : si ce n'est pas toujours soi-même qu'on lit dans le récit, c'est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer. Ce qui séduit dans le roman, n'est-ce pas d'abord la promesse d'une aventure intérieure ? Il y a bien un niveau de lecture où ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes ». JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 90. Le compliment concernant le terme de « *lu* » est adressé à Michel Picard.

III. LA VOIX DES SPECTRES

III.1. Le versant blanc de la communauté

Les récits circulent d'abord, comme l'a montré Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, à l'intérieur d'une « communauté »¹. Le narrateur appartient ainsi à un groupe social, accepte les « règles pragmatiques » qui lui sont propres, ce qui lui permet de se lier aux autres membres, c'est-à-dire d'être à la fois l'auditeur, l'énonciateur et le protagoniste des récits échangés. Il est « pris » dans un réseau, dans un « circuit de communication » :

Le *soi* est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des “nœuds” de circuits de communication, seraient-ils infimes².

Cette « texture de relations » qui *prend* l'individu, qui le situe dans un espace socio-culturel, définit également les modalités de circulation de l'information. Lyotard souligne, à cet égard, que les « récits populaires » sont *véhiculés* par un phénomène de répétition, puisque « le narrateur ne prétend tirer sa compétence à raconter l'histoire que d'en avoir été l'auditeur »³. Les histoires circulent ainsi entre les individus par le “bouche à oreille”, l'un répétant à l'autre ce qu'un tiers lui a raconté. Les propositions du philosophe trouvent un écho, peut-être même leur origine, dans le célèbre essai de Walter Benjamin, *Le Narrateur*. Ce dernier insiste également sur l'aspect communautaire du récit (« Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte ; qui la lit participe, lui aussi, à cette société »⁴) et sur la nécessité de sa répétition :

Ainsi se perd le don de prêter l'oreille, et de ceux qui prêtent l'oreille la communauté disparaît. On ne raconte jamais d'histoires que pour qu'elles soient répétées, et l'on cesse de narrer dès que les récits ne se conservent plus⁵.

¹ « Le savoir que véhiculent ces narrations, bien loin de s'attacher aux seules fonctions d'énonciation, détermine ainsi d'un seul coup et ce qu'il faut dire pour être entendu, et ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler, et ce qu'il faut jouer (sur la scène de la réalité diégétique) pour pouvoir faire l'objet d'un récit. [...] Il laisse apercevoir clairement comment la tradition des récits est en même temps celles de critères qui définissent une triple compétence, savoir-dire, savoir-entendre, savoir-faire, où se jouent les rapports de la communauté avec elle-même et avec son environnement. Ce qui se transmet avec les récits, c'est le groupe de règles pragmatiques qui constitue le lien social ». LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur*, *op. cit.*, p. 167.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

Le récit « disparaît » dès qu'il n'est plus transmis, dès qu'il n'est plus répété et, pour ainsi dire, répercuté par les « nœuds » qui composent le réseau de la « communauté ». Mais la narration n'est pas le seul enjeu de cette transmission, puisqu'en échangeant des récits, les individus préservent également la mémoire du groupe :

On n'a généralement pas tenu assez compte de ce que la relation naïve de l'auditeur au narrateur est dominée par son intérêt à retenir l'histoire qu'on lui raconte. Pour l'auditeur sans parti pris, l'essentiel est de pouvoir redire fidèlement ce qu'il a entendu¹.

Le récit permet ainsi, selon Walter Benjamin, de « retenir » quelque chose du passé, de sauver une personne ou un événement, c'est-à-dire tout ce qui fait une « histoire », de l'oubli. Finalement, les réflexions de Lyotard et de Benjamin, séparées de quelques décennies, prêtent une double fonction à la narration : raconter assure autant les liens entre les individus (dont la narration dépend par ailleurs) que la mémoire de la communauté. Or, les romans de Patrick Modiano, comme l'ont montré les précédentes analyses, s'accrochent à des personnages qui échappent aux réseaux d'échange ou d'identification, c'est-à-dire à des êtres qui ont basculé, de force ou de leur plein gré, sur le versant obscur de la communauté, sur le terrain blanc de l'exil. Si les narrateurs entendent encore retenir quelque chose de ces êtres fuyants, signaler leur absence sans la trahir, ils doivent à leur tour consentir, comme le suggère Élise Wiener, à la *disparition* : « Disparaître, à la manière dont les êtres ont jadis disparu, devient la condition de la résurgence des ombres »². Les narrateurs ne peuvent, toutefois, « disparaître » complètement, car le texte a besoin d'une voix. Ils s'effacent, se retirent, maintiennent avec le monde le contact le plus léger possible, mais ne s'en vont pas, ou du moins pas définitivement ; ils vivent comme des *spectres*³. Ils ne se dissimulent pas non plus derrière l'impersonnalité d'un narrateur extradiégétique, mais, au contraire, occupent le centre de la scène et assument une narration à la première personne⁴. Comme le rappelle Dominique

¹ *Ibid.*, p. 163.

² WIENER, Élise, « Le palais des ombres. De la ruine architecturale au statut ontologique de la trace », *Sociétés* [En ligne], vol. 2, n° 120, 2013, p. 21, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-2-page-13.htm> (Consulté le 19.12.20). Une remarque du narrateur de *Du plus loin de l'oubli* va dans le sens de la proposition d'Élise Wiener : « Tout à l'heure, à la sortie de la station Corvisart qui ressemble à une gare de province avec sa verrière, ce sera comme si je me glissais par une brèche du temps et je disparaîtrai une bonne fois pour toute. Je descendrai la pente et j'aurai peut-être une chance [de rencontrer Jacqueline]. Elle doit habiter quelque part dans ce quartier » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 147). Les retrouvailles ne se produisent qu'à condition (paradoxalement) de *disparaître*.

³ « Entre présence et absence, le spectre représente un état d'existence amoindrie qui persiste à se manifester de façon intermittente ». RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Au contraire d'autres œuvres publiées à l'extrémité du XX^{ème} siècle (*Autobiographie de personne* d'Esther Orner ou *Le Temps des cerises* de Sylviane Roche, respectivement parues en 1999 et 1997), qui, comme l'écrit Dominique Viart, « [fonctionnent] sur [un] même principe de délégation : un écrivain de seconde génération écrit en première personne les souvenirs d'un survivant de déportation », les trois textes de

Viart, « c'est *justement* parce que la dimension subjective est irrécusable que, *par contraste*, l'effet d'écriture *blanche* est marqué »¹. Le narrateur se trouve ainsi dans une zone blanche, quelque part entre la présence et l'absence, entre la communauté et l'exil, ce qui ébranle les fondements d'un récit qui, selon Lyotard et Benjamin, renforce, d'ordinaire, les liens entre les individus et pérennise la mémoire du groupe.

S'il arrive que les narrateurs de Patrick Modiano se lient à d'autres personnages, ce n'est, en général, que pour mieux *se fondre* dans l'ombre d'une communauté plus vaste :

Ces soirs-là, rien ne nous distinguait des étudiants que nous croisions boulevard Saint-Michel. Le manteau un peu usé de Van Bever et la veste de cuir de Jacqueline se fondaient dans le décor morne du quartier Latin. Moi, je portais un vieil imperméable dont le beige s'était sali et j'avais des livres à la main. Non, vraiment, je ne sais pas ce qui aurait pu attirer l'attention sur nous (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 19-20).

Le trio n'est pas assimilé au groupe qui lui ressemble (« rien ne nous distinguait des étudiants »), mais plutôt dissimulé à l'intérieur de celui-ci (« je ne sais pas ce qui aurait pu attirer l'attention sur nous »). Le groupuscule que composent le narrateur et les Van Bever se glisse dans les marges de la société ; il passe en secret à travers les groupes d'« étudiants »². La clandestinité, précédemment décrite, qui caractérise surtout Jacqueline et Gérard, semble gagner le narrateur, comme si ce dernier les rejoignait dans une zone trouble de la société. Cette façon de vivre perdure lorsque le narrateur et Jacqueline abandonnent Gérard et prennent la fuite en direction de Londres :

Le doute nous visitait à une heure régulière, la nuit sur le chemin de l'hôtel, avec la perspective de nous retrouver dans la chambre où *nous vivions comme des clandestins*, tant que le patron nous le permettait (*Du plus loin de l'oubli*, p. 95, nous soulignons).

Les différentes qualités du groupe caractérisent également, par une sorte d'effet de contamination, le narrateur. Il passe inaperçu et s'en réjouit : « Dans le métro, c'était encore l'heure de pointe. Je me sentais bien, là, serré parmi les autres voyageurs. Je ne

Modiano qui servent la présente réflexion, sont portés, quant à eux, par un "je" qui assume sa position dans le présent et qui affronte l'impossibilité d'établir de véritables liens avec les personnes disparues, avec le passé. VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 205.

¹ VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », art. cit., p. 11.

² Cette attitude du couple des Van Bever et du narrateur trouve un écho dans le titre d'un ouvrage de Pierre Zaoui, *La Discrétion, ou l'art de disparaître*, paru en 2013. Dominique Rabaté résume ainsi les réflexions de ce philosophe, en relation avec d'autres modes de résistance aux exigences modernes de visibilité, tels qu'ils sont notamment proposés par le Comité invisible ou étudiés par Yves Citton : « On voit, à travers ces prises de position de natures très différentes, le même constat d'une nécessité de répondre par la ruse et le retrait, par des formes de discrétion et d'anonymat aux pressions d'une société médiatique qui exige de chaque individu qu'il manifeste une singularité dont il doit être le promoteur publicitaire ». RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, op. cit., p. 26.

risquais pas d'attirer l'attention sur moi » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 71). Le couple des Van Bever et le narrateur partagent ainsi le plaisir, voire le besoin, de se fondre dans la masse, de passer inaperçus ; ils forment une communauté clandestine. Mais leur complicité a des limites :

Cette phrase [avait échappé à Jacqueline], comme si elle se parlait à elle-même et qu'elle avait oublié ma présence. J'étais de trop, brusquement (*Du plus loin de l'oubli*, p. 28). [...] Van Bever et Jacqueline étaient toujours sur la réserve. En quoi ma présence pouvait-elle bien les embarrasser ? (*Du plus loin de l'oubli*, p. 43). [...] Cartaud ne [ramènerait pas tout de suite les Van Bever] à leur hôtel et ils finiraient certainement la nuit ensemble, quelque part, sur la rive droite. Ou même, ils boiraient un dernier verre dans le quartier. Mais d'abord, ils préféreraient se débarrasser de moi. [...] Décidément, j'étais de trop (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 48-49).

Le narrateur, surtout dans les premiers temps de sa relation avec Gérard et Jacqueline, se sent « de trop », comme un excédant, un bagage *embarrassant*, une gêne dont il vaut mieux « se débarrasser ». Ses liens avec les Van Bever apparaissent ainsi plus fragiles que leur petite communauté de l'ombre le laissait supposer. Par ailleurs, l'aventure que Jacqueline et le narrateur vivent ensemble à Londres ne résout pas vraiment leurs problèmes d'appartenance : « Michael Savoundra a tenu à nous accompagner un bout de chemin. Nous avons laissé Linda, Edgerose et leurs amis qui finissaient par nous ignorer, comme si nous étions des intrus » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 124). Les deux jeunes gens n'auront donc maintenu avec leurs amis londoniens qu'une relation fragile, sans construire de liens durables. À nouveau, cette déliaison gagne l'intérieur de leur couple ; Jacqueline délaisse peu à peu le narrateur, lui préférant la compagnie de Linda et de Rachman :

À minuit, [Jacqueline] quittait l'appartement avec Linda. Elles allaient aux soirées de Rachman ou dans des endroits perdus, vers Notting Hill. [...] À mon retour Chepstow Villas, j'écrivais, allongé sur le lit. Ensuite, j'éteignais la lumière et j'attendais dans le noir (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 142-143).

La jeune femme abandonne ainsi son ami pour fréquenter d'autres personnes. Même l'amitié, voire l'amour, qui unit les deux personnages ne se présente pas comme un lien stable et continu. Il y a dans le couple que Jacqueline forme avec Gérard autant que dans celui qu'elle forme avec le narrateur, une sorte de flottement, une mollesse à l'opposé de l'idée (peut-être utopique) d'une union pleinement consentie et forte. Le couple, symbole, en un sens, du contact le plus intime à l'altérité, lieu des joies et des déchirements les plus violents, semble exsangue dans les textes de Modiano, comme un amour sans fougue. Là encore, l'écriture se veut reflet de cette passion sans agitation. Finalement, lorsque le

narrateur la retrouve (elle est devenue Thérèse Caisley), il reste encore en marge, comme un excédant : « J’avançais derrière Caisley et sa femme [Jacqueline, ou plutôt Thérèse] qui semblaient avoir oublié ma présence » (*Du plus loin de l’oubli*, p. 165). Sans doute est-ce, en outre, cette absence de liens stables et nécessaires entre les individus qui provoque l’impression d’angoisse qui tient généralement en alerte un narrateur inquiet de ne pouvoir « justifier » sa « présence » auprès d’autres personnes :

Si l’on m’avait posé des questions sur Van Bever et Jacqueline, j’aurais été très embarrassé pour répondre et pour justifier ma présence ici (*Du plus loin de l’oubli*, p. 18). [...] C’était comme si nous [n’avions jamais rencontré Rachman, Linda et Savoundra]. Ils s’étaient évanouis dans la nature et nous, nous finissions par ne plus très bien nous expliquer notre présence dans cette chambre. Nous avons même le sentiment de nous y être introduits par effraction (*Du plus loin de l’oubli*, p. 130).

Le narrateur, qu’il soit seul ou accompagné, craint en permanence de devoir « justifier » ou « expliquer » sa « présence », car elle n’a rien d’évident, de sûr ni d’établi. Cette inquiétude n’est pas liée à la nature du groupe qu’il fréquente, mais davantage à la position marginale qu’il semble constamment occuper à l’intérieur de celui-ci, comme un intrus. Cette angoisse trouble évidemment les liens qui auraient pu unir les personnages et nuit, par conséquent, à la communication. Les ersatz de communauté qu’intègre le narrateur, dans *Du plus loin de l’oubli*, se construisent donc autour d’un noyau paradoxal : les valeurs centrales ne sont plus l’échange, le partage ou la mémoire, mais la discrétion, l’effacement et le silence¹. La sorte de transfert de qualité qui s’opère du groupe à l’individu déstabilise, en outre, l’identité du narrateur. Les protagonistes qui l’entourent représentent un contact avec l’étranger : les Van Bever (dont le patronyme aux résonances belges invite à une liaison avec un espace francophone qui n’est pas celui du narrateur) rêvent de partir à Majorque pour y retrouver un romancier américain ; à Londres, Jacqueline et le narrateur fréquentent un groupe cosmopolite, composé notamment de Peter Rachman « né à Lvov, en Pologne² » (*Du plus loin de l’oubli*, p. 137), de Michael Savoundra (dont le « nom » évoque, pour le narrateur, « une silhouette exotique », *Du plus loin de l’oubli*, p. 106), et passent beaucoup de temps dans un bar jamaïcain où Linda

¹ « Un jour, j’avais confié à Van Bever que j’aurais aimé changer de quartier car je me sentais mal à l’aise au milieu de tous ces étudiants. Il m’avait dit :

– Ce serait une erreur. Avec eux, on ne se fait pas repérer. [...]

Mais je n’avais pas besoin d’explications. Moi aussi, j’avais toujours peur d’être repéré (*Du plus loin de l’oubli*, p. 36).

² Les origines de Rachman n’évoquent pas seulement un autre espace géographique, mais également une profondeur historique : le ghetto juif de Lvov était un des plus grands ghettos de Pologne durant l’occupation nazie.

retrouve Edgerose ; Jacqueline devient Thérèse Caisley, se dissimulant ainsi sous un nom anglophone. Les relations que le narrateur entretient avec ces personnes représentent un premier frémissement, un début, certes léger, de déracinement et de perturbation de ses origines françaises, de son identité nationale. Plus encore, l'étranger devient symboliquement le lieu d'un égarement identitaire :

[Jacqueline] m'a expliqué que Van Bever était parti pour Athis-Mons chercher leurs extraits d'acte de naissance, afin d'obtenir de nouveaux passeports. Ils avaient perdu les anciens au cours d'un voyage en Belgique, il y a trois mois (*Du plus loin de l'oubli*, pp. 51-52).

De même, à son retour de Londres, le narrateur se rend « à la mairie de Boulogne-Billancourt »¹ pour demander « un extrait d'acte de naissance » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 147). Le passage par un autre pays précède donc, par deux fois dans le roman, la demande d'un « extrait d'acte de naissance », document qui situe l'individu, qui l'attache à ses origines. Le contact avec l'étranger (qui passe aussi bien par le voyage que par la fréquentation d'individus dont les noms se réfèrent à d'autres espaces que Paris ou la France) instaure un doute, un tremblement peut-être, dans la représentation de l'identité du narrateur. Ce dernier vit dans le quartier Latin, mais sans intégrer les groupes d'étudiants, en maintenant même à leur égard une certaine distance :

Il faudrait encore errer dans la grisaille du boulevard Saint-Michel, parmi tous ces gens qui marchaient vers leurs écoles ou leurs facultés. Ils avaient mon âge, mais ils étaient pour moi des étrangers. C'est à peine si je comprenais leur langue (*Du plus loin de l'oubli*, p. 36). [...] Je remontais le boulevard Saint-Michel et j'avais l'impression de piétiner depuis longtemps sur les mêmes trottoirs, prisonnier de ce quartier sans raisons précises. Sauf une : j'avais dans ma poche une fausse carte d'étudiant pour être en règle, et par conséquent il valait mieux fréquenter un quartier d'étudiants (*Du plus loin de l'oubli*, p. 38).

La fréquentation d'autres « étudiants » permet donc au narrateur de passer inaperçu, de trouver dans le groupe qui lui ressemble un masque protecteur. Or, l'impression d'étrangeté qu'il ressent se révèle particulièrement ambivalente, puisque, si elle est en partie due à son imposture et donc au refuge qu'il trouve dans l'ombre de cette communauté, elle est également à l'origine d'une certaine souffrance, d'un manque d'emprise : le narrateur se sent « prisonnier » de ce lieu (dont la « grisaille » invite, par ailleurs, à la mélancolie), condamné à « errer » dans les interstices d'un groupe qu'il n'intègre pas. La crainte permanente d'être repéré, l'angoisse liée au sentiment d'étrangeté qui tient constamment le narrateur à l'écart des groupes qu'il fréquente,

¹ Sans exagérer l'importance de cette différence, le narrateur se rend dans une mairie (celle de Boulogne-Billancourt) bien plus proche du centre de Paris que les Van Bever (Gérard doit se rendre à Athis-Mons). Les origines de ces derniers sont plus éloignées du centre de la capitale que celles du narrateur.

rappellent, à certains égards, le trouble profond qui frappait sans doute, durant l'Occupation, les personnes juives. Le narrateur de *Dora Bruder* se permet ainsi de généraliser, comme en témoigne dans l'extrait ci-dessous l'emploi des pronoms « on » et « vous », l'inquiétude de la jeune fille :

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 (*Dora Bruder*, pp. 37-38).

Cet extrait témoigne d'abord de la violence froide qu'orchestre mécaniquement (la simplicité des phrases signifiant la *convocation* et l'*internement*, ainsi que l'identité de leur construction syntaxique, soulignent le déroulement machinal d'une action des plus funèbres) une administration anonyme, désignée ici par le pronom sujet « on », et que subissent des victimes, représentées le pronom « vous », – désignant les patients des actions –, qui se remplit de l'humanité du narrateur et, avec lui, du lecteur. Les deux phrases ayant la deuxième personne pour sujet soulignent, ensuite, la distance qui sépare l'individu et la catégorie dans laquelle il est *classé*¹. L'étrangeté qui caractérise, dans *Du plus loin de l'oubli*, le rapport du narrateur au groupe prend, lorsqu'elle est ainsi mise en relation avec l'expérience sensible qui a probablement été celle de Dora, une signification historique : le narrateur de *Du plus loin de l'oubli* fait directement une expérience que le narrateur de *Dora Bruder* ne peut qu'imaginer ou supposer. L'errance malheureuse du narrateur de *Du plus loin de l'oubli* à travers le quartier Latin rappelle, en outre, celle d'un autre personnage de Modiano :

À Vienne, en 1919, ses vingt ans ont été plus durs que les miens. Depuis les premières défaites des armées autrichiennes, des dizaines de milliers de réfugiés fuyant la Galicie, la Bukovine ou l'Ukraine étaient arrivés par vagues successives, et s'entassaient dans les taudis autour de la gare

¹ Georges Perec, dans *Penser/Classer*, a sans doute donné, dans un détournement de numéros qui rappellent ceux attribués aux personnes internées dans les camps, la représentation la plus malicieuse et la plus déchirante de l'absurdité inhérente à toute tentative de *classement* de l'être dans une catégorie : « Il y a un vertige de la taxonomique. Je l'éprouve chaque fois que mes yeux tombent sur un indice de la Classification Décimale Universelle (C.D.U.). Par quelles successions de miracles en est-on venu, pratiquement dans le monde entier, à convenir que :

668.184.2.099

Désignerait la finition du savon de toilette et

629.1.018-465

Les avertisseurs pour véhicules sanitaires, cependant que :

621.3.027.23

621.436 : 382

616.24-002.5-084

796.54

913.15

Désignaient respectivement : les tensions ne dépassant 50 volts, le commerce extérieur des moteurs Diesel, la prophylaxie de la tuberculose, le camping et la géographie de la Chine et du Japon ! ». PEREC, Georges, *Penser/Classer* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 2003, pp. 159-160.

du Nord. Une ville à la dérive, coupée de son empire qui n'existait plus. Ernest Bruder ne devait pas se distinguer de ces groupes de chômeurs errant à travers les rues aux magasins fermés (*Dora Bruder*, p. 22).

La mélancolie semble plus forte encore dans cet extrait, comme le signalent la connotation d'une certaine récurrence (« par vagues successives »), le désordre (« s'entassaient dans les taudis autour de la gare »), la nostalgie de ce qui n'est plus (« son empire n'existait plus ») ou encore la perte de force généralisée (« ville à la dérive » ; « groupes de chômeurs errant à travers les rues aux magasins fermés »). À l'instar du narrateur de *Du plus loin de l'oubli*, Ernest Bruder ne semble pas se lier aux autres « chômeurs », mais simplement leur ressembler. L'emploi du verbe pronominal « se distinguer » implique davantage une séparation entre le jeune homme et les « groupes de chômeurs », comme s'il s'agissait plutôt de deux objets aux qualités (dis)semblables, qu'une émancipation de l'individu au-delà du collectif. Ernest Bruder et le narrateur de *Du plus loin de l'oubli*, se rejoignent donc dans l'ombre des groupes. La fiction, et plus particulièrement les relations intertextuelles qui se tissent à travers les œuvres de Patrick Modiano, permettent ainsi de sortir les personnages de leur solitude, de les inscrire, après coup, dans une communauté d'expérience. Ce lien implicite fait de *Du plus loin de l'oubli* un roman qui donne à sentir le traumatisme de l'Occupation et des modes de ségrégation imposés à cette époque, sans qu'ils ne soient thématiques directement. Modiano utilise donc la fiction pour dire, de l'intérieur, l'errance douloureuse de ceux qui se fondent dans les groupes sans les intégrer, qui suivent dans l'ombre le mouvement d'une communauté, tout en lui restant étrangers. Cette absence de reconnaissance de l'individu dans (et par) le groupe trouble, en outre, le rapport des narrateurs à la langue qu'ils emploient pour dire (plutôt que raconter) leur histoire. Deux phrases extraites de la séquence précédemment citée de *Du plus loin de l'oubli* signalent cette difficulté : « [Les étudiants] avaient mon âge, mais ils étaient pour moi des étrangers. C'est à peine si je comprenais leur langue » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 36). L'appartenance à une communauté linguistique perd de son évidence, comme le souligne encore le narrateur de *Chien de printemps* qui « [tâche] de parler et d'écrire une langue le mieux possible afin d'être bien sûr de [sa] nationalité » (*Chien de printemps*, p. 117). La « langue » devient ainsi une difficulté que la voix narrative s'efforce de résoudre ; le rapport du sujet à sa langue maternelle perd toute sa transparence. Cette problématisation de la « langue » rappelle évidemment l'ambivalence des langues françaises, allemandes et même yiddish, après la Shoah, puisque chacune se trouve, comme l'écrit Dominique Viart, « vouée à porter en elle et la

vie qui continue et la mort qui l'habite »¹. Si la voix narrative entend dire quelque chose des êtres emportés par les camps, elle doit, à son tour, faire sienne cette ambivalence, se glisser sur un terrain linguistique qui est à la fois celui des victimes et des bourreaux, des innocents et des coupables ; elle doit, pour ainsi dire, blanchir le langage. Ce n'est qu'à ce prix qu'elle pourra recueillir la fine empreinte que les disparus ont laissée sur les mots : « À notre sortie du café, nous marchions sous le soleil, et j'ai entendu [Jansen] dire avec son accent léger : – Chien de printemps » (*Chien de printemps*, p. 12). Ainsi, le titre de l'ouvrage et, par un phénomène d'écho, toute l'œuvre avec lui, porte une trace infime du passage de Jansen : « son accent léger »². Il y a là une poussée presque imperceptible vers une marge du langage, vers une zone de contact entre ceux qui appartiennent évidemment à une communauté linguistique et ceux qui s'y rattachent tant bien que mal³. Cette empreinte des disparus sur le langage permet à la voix narrative de se situer dans une zone d'entre-deux, de s'exprimer au moyen d'une langue dont les attaches culturelles et nationales ont été bousculées, une langue partagée et déstabilisée, où bourreaux et victimes se rencontrent. La voix doit donc se maintenir dans une zone trouble, entre la communauté qu'elle forme au présent avec le lecteur et celle qu'elle tente, dans un effort impossible, de rejoindre, c'est-à-dire la communauté paradoxale et silencieuse des exilés et des disparus. Cette position particulièrement délicate du narrateur fait obstacle à la mise en récit, puisqu'elle n'est ni tout à fait du côté des vivants, ni tout à fait du côté des morts ; partout, il est un intrus.

Les narrateurs de Modiano sont donc là sans l'être vraiment, libérés de ce qui, d'ordinaire, les situe au sein d'un espace socio-culturel, mais sans fuir pour autant.

¹ VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent.*, op. cit., p. 189.

² Il paraît, de même, saugrenu de prononcer *Dora Bruder* sans respecter les règles germanophones de prononciation. Les origines autrichiennes de la famille résonnent ainsi à travers l'ouvrage, ce qui permet à la voix narrative de se rapprocher d'eux et de mettre en avant une part irréductible de leur identité, un fragment que l'effroyable machinerie nazie n'aura pas pu leur voler.

³ L'origine pédagogique que Jean-Gérard Lapacherie prête à l'écriture blanche trouve ici tout son sens, puisqu'elle représente, dans cette perspective, un état « fondamental » de la langue qui favorise le contact entre locuteurs francophones et non-francophones : « [Barthes] fait référence à l'établissement de ce que les spécialistes de l'enseignement du français à l'étranger nomment le “français fondamental” et auquel, à la fin des années 1940, Barthes a participé modestement. *Basique* étant un calque de l'anglais *basic*, ce français a été qualifié de *fondamental*, afin d'éviter un néologisme sémantique. En effet, les auteurs du français fondamental ont pris pour modèle ce que les Américains ont nommé *basic english*, à savoir une langue en grande partie artificielle, faite d'un vocabulaire minimal (mots fréquents et “disponibles”) ou “basique” et d'une syntaxe simple, sans la maîtrise desquels il n'est pas possible de parler anglais ou français. Cette langue est donc distincte aussi des “langages vivants” (du français ou de l'anglais, tels qu'ils se parlent) que du “langage littéraire”, celui des écrivains ». L'écriture blanche apparaît ainsi comme une langue idéale, vidée de tout présupposé idéologique, comme blanchie et neuve. LAPACHERIE, Jean-Gérard, « Changement de paradigme dans les études littéraires », dans *Écritures blanches*, op. cit., p. 46.

Atteindre l'entre-deux de la présence et de l'absence passe parfois, comme le narrateur de *Chien de printemps* en fait l'expérience, par un douloureux vertige :

Il me semblait être moi aussi un touriste égaré dans une ville que je ne connaissais pas. Je regardais fixement le ticket rose comme s'il était le dernier objet susceptible de témoigner et de me rassurer sur mon identité, mais ce ticket augmentait encore mon malaise. Il évoquait une époque si lointaine de ma vie que j'avais du mal à la relier au présent. Je finissais par me demander si c'était bien moi l'enfant qui venait ici avec son père. Un engourdissement, une amnésie me gagnaient peu à peu, comme le sommeil le jour où j'avais été renversé par une camionnette et où l'on m'avait appliqué un tampon d'éther sur le visage. D'ici un moment, je ne saurais même plus qui j'étais et aucun de ses étrangers autour de moi ne pourrait me renseigner. J'essayais de lutter contre cet engourdissement, les yeux fixés sur le ticket rose où il était écrit que je pesais soixante-seize kilos (*Chien de printemps*, pp. 96-97).

Une distance ronge une à une les attaches du narrateur dans le monde : il se sent comme un « touriste égaré » dans sa ville natale, ne se reconnaît pas dans la communauté qui l'entoure, sombre doucement vers une sorte de brouillard temporel, finit par douter de ses origines biologiques. Il est, pour reprendre les termes employés par Vincent Debaene dans un contexte a priori différent, « un étranger de l'intérieur, étranger à la fois à lui-même et à son monde »¹, empruntant ainsi, par un phénomène d'identification progressive qui se concrétise dans le nom (« Une pensée m'accompagnait, d'abord vague et de plus en plus précise : je m'appelais Francis Jansen », *Chien de printemps*, p. 92), la qualité d'« étranger » de Jansen, tout en continuant d'entrevoir ses origines locales. Le narrateur de *Chien de printemps* ne parvient donc plus à se reconnaître dans sa communauté d'origine, ce qui trouble la transparence supposée du rapport entre l'individu et son lieu de naissance, ce qui le force surtout à une errance entre l'ici et l'ailleurs, entre l'étrangeté qui a conquis son identité et la filiation lointaine qu'il continue de sentir, dans une oscillation infinie entre deux appartenances impossibles. Seuls les chiffres écrits sur le « ticket rose » l'assurent encore de son existence ; tous les repères identitaires s'effacent et le narrateur n'a plus conscience de sa présence au monde que par l'expérience sensible minimale du poids qu'il pèse. Le narrateur de *Chien de printemps* s'oublie un instant, se défait temporairement des liens abstraits de l'identité pour s'anéantir dans la plus basique perception de son corps. Toute idée de société disparaît et seule reste l'impression fondamentale d'être là, dépourvu de repères. Les narrateurs de Modiano se glissent ainsi, à leur tour, dans un contre-jour ambigu, ni délateurs ni

¹ DEBAENE, Vincent, « “Un quartier de Paris aussi inconnu que l'Amazone”. Surréalisme et récit ethnographique », *Les Temps modernes* [En ligne], vol. 3, n° 628, 2004, p. 141, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2004-3-page-133.htm> (Consulté le 09.01.21.).

complices, ni tout à fait étrangers ni tout à fait français, présents par leur voix au centre du texte mais invisibles au sein de la communauté et comme absents à eux-mêmes. Par ailleurs, l'impression d'« engourdissement » que le narrateur ressent dans cet extrait de *Chien de printemps*, accompagne fréquemment la recherche de « blancheur » que décrit David Le Breton. Selon le sociologue, « [l]a blancheur est un engourdissement, [...] une passion de l'absence »¹. Le vide propre à la déprise de soi peut ainsi être conçu comme une émotion et non simplement comme le résultat d'un effort ou comme une ataraxie idéale. Cette remarque rejoint une réflexion de Roland Barthes :

L'abîme n'est-il qu'un anéantissement opportun ? Il ne me serait pas difficile de lire en lui non un repos, mais une *émotion*. Je masque mon deuil sous une fuite ; je me dilue, je m'évanouis pour échapper à cette compacité, à cet engorgement, qui fait de moi un sujet *responsable* : je sors : c'est l'extase².

L'« anéantissement » ne conduit donc pas à l'annihilation de tout ressenti, mais au contraire à un temps fort du vécu qui prend la forme paradoxale d'une absence, ou plutôt d'un silence. Cette émotion est elle-même ambivalente : elle peut être douloureuse, vécue comme un arrachement ou un déracinement forcé (c'est le cas dans l'exemple précédemment cité de *Chien de printemps*), ou au contraire, délicieuse lorsqu'elle représente une libération, une fuite hors des contraintes de la présence³. La disparition devient ainsi *désirable* ; et sans doute est-ce là ce qui explique, au moins en partie, que les narrateurs de Modiano se laissent emporter par leur recherche jusqu'à s'absenter eux-mêmes⁴. Le narrateur de *Chien de printemps* fantasme ainsi sa disparition prochaine :

¹ LE BRETON, David, *Disparaître de soi*, *op. cit.*, p. 19.

² BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 39. La note de l'auteur renvoie à l'*Esquisse d'une théorie des émotions* (1939) de Jean-Paul Sartre. Barthes mentionne, par ailleurs, un ami dont il protège l'anonymat, et relève que ce dernier « souhaitait parfois s'évanouir ; il regrettait de ne pouvoir jamais disparaître à volonté ». *Ibid.*

³ Le livre de Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître*, illustre très bien cette ambivalence de la disparition. Il y a, d'une part, un *désir* (parfois romanesque) de s'effacer qui « [exprime] la force encore vitale d'une sécession individuelle » et, d'autre part, le « négatif terrifiant » de cette envie, représenté par les « éliminations violentes, [les] meurtres à grande échelle, [les] massacres systématiques, [les] génocides ». RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître*, *op. cit.*, p. 20 et p. 26.

⁴ Léo Bersani a très bien décrit le danger que représentent, pour le cadre romanesque, les *désirs* du héros : « En termes formels, le désir est une sorte de gonflement structural ; c'est une maladie de la disjonction se développant dans une partie de la structure qui refuse d'être définie par rapport aux autres parties et revendique, en quelque sorte, une scandaleuse affinité avec des éléments étrangers à la structure ». Chez Patrick Modiano, le « désir », à l'inverse de ce qui se produit habituellement dans un roman réaliste, ne prend pas la forme d'un « gonflement », mais d'un évidement. La « partie de la structure » qui attire les narrateurs ne motive pas de véritables développements, mais fonctionne plutôt comme une sorte de tourbière où le narrateur disparaît de la surface, c'est-à-dire du texte. Les *désirs* du narrateur, en d'autres termes, n'étirent pas la structure romanesque, mais l'aplatissent ou la blanchissent, en font un espace désert où la voix dessine son propre effacement. BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », dans *Littérature et Réalité*, *op. cit.*, p. 66.

Je ne pouvais présager de l'avenir, mais d'ici une trentaine d'années, quand j'aurais atteint l'âge de Jansen, je ne répondrais plus au téléphone et je disparaîtrais, comme lui, un soir de juin, en compagnie d'un chien fantôme (*Chien de printemps*, pp. 106-107).

Si le narrateur rêve, dans ce court extrait, d'une disparition définitive, il arrive également que les narrateurs de Modiano fassent l'expérience d'une libération provisoire, d'une déprise qui ne conduise pas à l'effacement total. Il leur arrive, en d'autres termes, de goûter au plaisir de la blancheur sans y succomber complètement. Si le retrait des personnages permet la création d'une certaine opacité autour d'eux, l'évasion des narrateurs est, quant à elle, décrite à la première personne et donc, pour ainsi dire, vécue de l'intérieur. Le narrateur de *Du plus loin de l'oubli* ressent, par exemple, une puissante « ivresse », lorsqu'il fuit Paris en direction de Londres :

Nous ne connaissions Londres ni l'un ni l'autre. Au moment où le taxi s'engageait dans le Mall et que s'ouvrait devant moi cette avenue ombragée d'arbres, les vingt premières années de ma vie sont tombées en poussière, comme un poids, comme des menottes ou un harnais, dont je n'avais pas cru que je pourrais me débarrasser. Eh bien voilà, il ne restait plus rien de toutes ces années. Et si le bonheur c'était l'ivresse passagère que j'éprouvais ce soir-là, alors, pour la première fois de mon existence, j'étais heureux (*Du plus loin de l'oubli*, p. 158).

D'une manière peut-être anecdotique, le plaisir de la découverte est complètement éclipsé, dans cet extrait, par le « bonheur », par l'« ivresse passagère » de la fuite, c'est-à-dire par la résonance affective de la déprise. Il y a même quelque chose de paroxystique dans la sensation ressentie, puisque « pour la première fois de [son] existence », le narrateur est « heureux ». Il se libère, comme le soulignent les termes « menottes » ou « harnais », *se débarrasse* de tout ce qui l'*attachait* à Paris, de tous les repères qui le situaient quelque part. Le sentiment de libération engendré par la fugue acquiert même une sorte d'autonomie, puisque s'il dépend encore de ce qui se perd (« les vingt premières années de ma vie sont tombées en poussière »), il se vit toutefois au présent, comme si rien ne venait après cela, comme s'il n'était la condition d'aucun changement de trajectoire, mais un simple instant de jouissance. Le narrateur ne l'inscrit dans aucune continuité, dans aucune trajectoire existentielle, mais cherche seulement à retenir l'intensité de cette sensation (l'épanorthose : « comme un poids, comme des menottes ou un harnais », souligne cet effort)¹. La disparition, dans les textes de Modiano, se vit plus

¹ Les motifs de la *libération*, de la *sensation paroxystique*, ou encore de l'*ivresse*, se retrouvent dans les nombreuses descriptions de fugues qui jalonnent les textes de Modiano. Dans *Dora Bruder*, le narrateur évoque, à propos de la fugue qu'il a faite en janvier 1960, « l'ivresse de trancher tous les liens », le « sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur », considérant ainsi sa fuite comme « l'une de ses rares occasions où [il a marché] à [son] pas » (*Dora Bruder*, pp. 77-78).

qu'elle ne se raconte ; elle est un état plutôt qu'un drame¹. Une phrase, tirée de *Dora Bruder*, en fait presque une essence : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (*Dora Bruder*, p. 98). La « naissance » du narrateur est, en quelque sorte, rattrapée par la perte de ses « amis » (en l'occurrence, des écrivains français et allemands), ce qui crée un étrange mélange d'apparition et de disparition, renforcé par la possibilité d'un lien affectif entretenu avec des personnes absentes et inconnues ; la présence au monde du narrateur est immédiatement placée sous le signe de l'ambiguïté.

La narration se trouve, en fin de compte, entre le marteau et l'enclume. La voix narrative, en raison du retrait auquel elle doit consentir, ne peut établir une véritable communauté avec de potentiels lecteurs, mais elle ne peut pas non plus rejoindre complètement les personnages qu'elle poursuit, au risque de disparaître définitivement. Il y a donc une sorte d'impossibilité de la communication qui fait obstacle à la mise en récit. Or, ne plus raconter revient à ne plus « retenir » les hommes et les événements, à tout oublier du passé. Les narrateurs de Modiano sont donc contraints d'innover, de se tourner vers d'autres modes d'écriture : « Au souvenir de cette soirée, j'éprouve le besoin de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les *fixer* comme sur une photographie » (*Chien de printemps*, p. 70). La photographie, en tant que trace matérielle, semble ainsi prendre le relais du récit :

Jansen avait attiré ce jour-là mon attention sur la façade de l'École des mines dont toute une partie, à hauteur d'homme, portait des traces de balles. Une plaque fendue et légèrement effritée sur ses bords indiquait qu'un certain Jean Monvallier Boulogne, âgé de vingt ans, avait été tué à cet emplacement le jour de la libération de Paris. [...] Or, ce lundi, à ma grande surprise, la plaque avait disparu, et je regrettais que Jansen, l'après-midi où nous étions ensemble au même endroit, n'ait pas pris une photo du mur criblé de balles et de cette plaque. Je l'aurais inscrit sur le répertoire. Mais là, brusquement, je n'étais plus sûr que ce Jean Monvallier Boulogne eût existé, et, d'ailleurs, je n'étais plus sûr de rien (*Chien de printemps*, pp. 114-115).

Il y a là une double disparition : celle, d'abord, de la « plaque » commémorative qui rappelait le destin tragique de Jean Monvallier Boulogne ; celle, ensuite, de Jansen qui n'est plus là pour se souvenir avec le narrateur du « mur criblé de balles », pour raconter

¹ Il n'y a pas, dans les romans Modiano, de dramatisation de la disparition, ce qui distingue ses textes aussi bien de productions contemporaines (« La disparition est en train de devenir un véritable cliché fictionnel [...]. Il peut servir à tous les scénarios mais, le plus généralement, c'est très classiquement que l'élucidation du mystère initial produit un récit qui comble ses propres trous et restaure l'ordre perturbé par cet accident initial ». RABATE, Dominique, *Désirs de disparaître*, op. cit., p. 35) que de romans plus « classiques » qui se servent de la disparition comme d'un ressort dramatique (elle n'est alors que la prolepse d'une reconnaissance) ou comme manière d'interroger la société.

ou écouter l'histoire du jeune homme qui avait été fusillé. Il n'y a plus de trace ni de témoin, donc plus d'histoire ni de récit. Jean Monvallier Boulogne disparaît avec la « plaque » qui n'est plus, au revers de la photo qui n'a pas été prise, dans le blanc du « répertoire » qui ne portera pas son nom. La disparition (sauf peut-être lorsqu'elle est de masse) est une affaire de solitude : elle laisse l'individu présent dans une attente infinie de l'absent, dans un appel qui reste inexorablement sans réponse, c'est-à-dire face à une communication qui n'aura pas lieu. Cette impossibilité de l'échange condamne toute possibilité de mise en récit et enferme la narration dans des pratiques qui ne relèvent plus de l'interlocution, mais de la notation. Cette solitude particulière des narrateurs de Modiano, perdus quelque part entre la communauté et l'exil, représente, en fin de compte, autant la cause d'un empêchement du récit (la narration disparaît lorsque les liens entre les individus se défont) qu'un prétexte à une retenue éthique ou politique face à ce qui ne peut ou ne doit pas être ranimé.

III.II. Gaucherie et timidité

La figure idéalisée du narrateur que propose Walter Benjamin, ainsi que celle de l'inspecteur décrite par Luc Boltanski¹, trouvent, dans la figure de l'idiot, leur plus radical contraire. Alors que le narrateur joue un rôle central au sein de la communauté, l'*idiotie* représente plutôt une *fuite*, comme le souligne Nathalie Piégay : « L'idiotie est un être qui fuit ou se cache, une errante, une passante »². L'*idiot* file ainsi entre les mailles du tissu social, incapable de jouer le moindre rôle au sein de la communauté. L'*errance* (motif récurrent dans les textes de Modiano) signale, par ailleurs, un manque d'emprise, quelque chose comme une perte de force et de repères. Elle est le symptôme d'une faiblesse ou d'une difficulté, à l'opposé donc des qualités *individuelles* et *personnelles* qui donnent de l'assise aux fonctions assumées par l'« inspecteur »³, ainsi que de l'aisance qui caractérise, selon Benjamin, le rapport du narrateur à l'« expérience » : « l'élément

¹ Par souci de clarté, nous ferons malheureusement fi, dans les analyses proposées ci-dessous, des subtiles distinctions que Boltanski établit entre le « policier », le « détective » et le « commissaire » ; ces trois figures étant simplement tenues pour des agents de l'enquête.

² PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Une histoire racontée par un idiot. Idiotie et folie dans la littérature contemporaine », *Esprit* [En ligne], n° 3, 2015, p. 134, URL : https://www.cairn.info/revue-esprit-2015-3-page-127.htm?try_download=1 (Consulté le 26 décembre 2020).

³ « L'inspecteur, cette espèce de policier de terrain (ou, comme on dirait aujourd'hui, « de proximité »), qui mène les enquêtes policières, doit donc, au contraire de l'administrateur, être capable de donner sens à une constellation particulière d'événements et d'identifier un individu particulier parmi une multitude. Cette capacité ne découle pas de la compétence administrative. Elle doit avoir un caractère individuel et reposer sur une compétence personnelle ». BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots*, op. cit., p. 137.

commun à tous les grands conteurs est la facilité avec laquelle ils montent et descendent les degrés de leur expérience comme ceux d'une échelle »¹. Le *conteur*, en raison de cette capacité à configurer l'« expérience », se fait ainsi le passeur de la *sagesse* : « [...] le narrateur est un maître et un sage. [...] Son talent naturel est de pouvoir narrer sa vie ; sa dignité est de la pouvoir conter tout entière »². En tant que « sage », le « narrateur » puise dans sa propre expérience les ressources qui lui permettent de comprendre et d'expliquer les phénomènes de la « vie » ; en tant que « maître », il excelle dans la mise en récit de ses leçons. Là encore, une opposition radicale se crée avec la figure de l'idiot : « L'idiot est celui qui ne tire aucune leçon de l'expérience, qui ne retient rien de ce qui a précédé »³ ; rien ne lui est donc plus étranger que la faculté de raconter. Les événements le traversent sans qu'il ne parvienne à les *retenir*. Cette difficulté face à l'expérience s'accompagne d'une résistance généralisée à l'expression : « Il est tout aussi difficile de parler de l'idiotie que de la faire parler. [...] Écrire comme un idiot, c'est accepter la fécondité du ratage, c'est en finir avec une norme et une maîtrise reconnues »⁴. L'écriture tend vers l'« idiotie » comme elle tend vers le silence : elle s'arrête sur le seuil de ces deux pôles de l'impossibilité, attirée par un ensemble *fécond* d'effets et d'enjeux. Le narrateur ne peut donc qu'emprunter à l'idiot ses difficultés d'expression, trouvant dans cette figure le motif d'un manque de « maîtrise » qui prend à revers l'idée d'un narrateur omnipotent face au monde, ou d'un enquêteur doté d'un « caractère supérieur »⁵. L'idiotie représente donc le pôle opposé de la virtuosité du conteur et des facultés extraordinaires de l'enquêteur.

Sujets s'exprimant d'une voix blanche (image peut-être d'un vide intérieur), incapables d'agencer le contenu de l'expérience dans une narration rationnelle, les narrateurs de Modiano ne peuvent être toutefois tenus pour de véritables idiots : ils ne souffrent que métaphoriquement d'un « défaut d'évolution »⁶ et leurs pensées ne sont pas

¹ BENJAMIN, Walter *Le Narrateur*, *op.cit.*, p. 169.

² *Ibid.*, pp. 177-178.

³ PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Une histoire racontée par un idiot. Idiotie et folie dans la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 130 et p. 135.

⁵ Comme le rappelle Luc Boltanski, le détective se caractérise par un ensemble de « qualités morales telles que le courage, l'audace, l'esprit, la générosité, la galanterie, etc., qui sont la signature de leur caractère supérieur ». BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots*, *op. cit.*, p. 128.

⁶ « L'idiotie demeure donc pour la psychiatrie actuelle une forme particulièrement sévère d'arriération mentale. Comme la démence, qui relève d'une involution, l'idiotie, qui procède d'un défaut d'évolution, est perçue comme une forme d'*infirmité* ». Les trous et les secrets qui composent le passé d'un narrateur jamais certain de son identité représentent métaphoriquement le « défaut d'évolution » qui fait de l'« idiotie » une pathologie. Ce détour métaphorique renforce l'idée que les narrateurs de Modiano ne sont pas de véritables idiots, mais qu'ils souffrent de certaines lacunes qui les éloignent de la virtuosité du

*inaccessibles*¹. Ils affrontent néanmoins des difficultés qui les éloignent de la virtuosité que Walter Benjamin prête au « conteur » ; ils sont timides et gauches, n'osent pas poser les questions qui feraient pourtant avancer leur enquête, font preuve d'une maladresse qui frôle le burlesque, se montrent impuissants face au tragique. Ils mènent des enquêtes, mais n'ont rien des qualités qui font, selon Luc Boltanski, les grands détectives : ils ne sont ni *savants* ni *hommes d'action*². En fin de compte, les narrateurs de Modiano font preuve d'une maladresse pratique et verbale qui ralentit, voire empêche, la progression de leurs investigations et, par conséquent, la mise en place du récit. Ils restent toutefois à l'écart de l'idiotie, dans une forme de gaucherie aussi comique que tragique, quelque part entre la maestria du conteur et le silence de l'idiot.

La maladresse des narrateurs de Modiano joue, d'abord, un rôle important dans l'entremêlement tragi-comique qui caractérise ses textes. Elle prend parfois des allures burlesques :

– J'ai loué cette voiture... Et je sais à peine la conduire...

– Ça ne m'étonne pas...

[Jacqueline] m'avait pris le bras. Elle s'est arrêtée et m'a lancé un sourire :

– Tu dois confondre le frein avec l'accélérateur, tel que je te connais... (*Du plus loin de l'oubli*, p. 174).

Le narrateur ne tarde pas à lui donner raison : « J'ai démarré, mais j'ai fait une trop brutale marche arrière. La voiture a embouti le tronc de l'un des platanes. Darius a écarté les bras d'un geste navré » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 178)³. La platitude du dialogue (Jacqueline ne s'étonne pas des difficultés du narrateur, ce qui fait de sa maladresse un trait caractéristique de sa personnalité), ainsi que l'impassibilité dont font preuve Darius et le narrateur, lorsque ce dernier *emboutit le platane*, crée à nouveau un décalage entre l'aspect burlesque de l'histoire et la neutralité du récit qui ne porte aucune trace de l'accident. L'indifférence de la voix, du « je » narrant, reproduit celle du « je » narré qui poursuit sa route malgré les dégâts : « J'ai pris la direction de la porte d'Auteuil. [...] La

conteur et les rapprochent de son contraire. PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Une histoire racontée par un idiot. Idiotie et folie dans la littérature contemporaine », art. cit., p. 128.

¹ « Comme le réel, l'idiot est inaccessible ». *Ibid.*, p. 137.

² « Passé maître dans le savoir de l'enquête, le détective est bien le savant par excellence. Mais ses facultés proprement intellectuelles ne lui seraient d'aucune utilité si elles n'étaient pas associées à d'autres capacités, relevant cette fois de l'ordre de la décision et de la stratégie et, finalement, du simple bon sens, qualités qui font l'homme d'action ». BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots*, op. cit. p. 92.

³ Les difficultés du narrateur à manier sa voiture renvoient sans doute à un ressort comique (la maladresse de l'homme qui ne sait pas se servir des machines ou des engins de la modernité) dont les origines remontent, en tous cas, au film extrêmement célèbre de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, réalisé en 1936.

carrosserie, à l'arrière, devait être assez endommagée, et l'un des pneus frottait sur elle. J'allais le plus lentement possible » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 178). Cette indifférence renforce le comique de la scène tout en signalant quelque chose comme un manque d'emprise du narrateur : il ne déplore pas plus l'accident qu'il ne rit de sa maladresse. La gaucherie du narrateur qui donne, dans cet exemple, un aspect burlesque à la scène prend, dans d'autres circonstances, dont nous différons légèrement l'analyse, une signification plus grave.

L'apparent sérieux avec lequel les narrateurs de Modiano se glissent dans la peau du détective contraste a priori avec leur gaucherie. Luc Boltanski décrit ainsi les qualités ambivalentes de l'« enquêteur » :

L'enquêteur est celui qui se confronte à [l'intelligence perverse du criminel]. Il doit donc posséder, lui aussi, une intelligence hors du commun et surtout de même type, à cette différence, toutefois, que le criminel la met au service de la subversion de l'ordre et l'enquêteur au service du retour à l'ordre¹.

L'« enquêteur » et le « criminel » se distinguent tous deux par leur « intelligence hors du commun », mais différent quant à l'emploi qu'ils font de cette faculté, l'un veillant à l'« ordre » lorsque l'autre le menace. Or, le narrateur de *Du plus loin de l'oubli* ne semble jamais aussi à l'aise dans la position de l'inspecteur que lorsqu'il commet un crime. Il fouille ainsi, après s'y être introduit par effraction, l'appartement de Pierre Cartaud (individu que le narrateur soupçonne, par ailleurs, de masquer sa véritable identité) :

J'ai ouvert machinalement le tiroir de la table de nuit où étaient entassés des boîtes de somnifères et d'aspirine et des cartes de visite au nom de Pierre Robbes, chirurgien-dentiste, 160 boulevard Haussmann, Wagram 1318. La valise était fermée à clé et j'hésitais à forcer la serrure. Elle ne pesait pas lourd. Elle contenait sans doute de l'argent en billets de banque. J'ai fouillé dans les poches des costumes et j'ai fini par trouver un portefeuille noir et dans celui-ci une carte d'identité, délivrée il y a un an, au nom de Pierre Cartaud, né le 15 juin 1923, à Bordeaux (Gironde), domicile : 160 boulevard Haussmann à Paris.

Cartaud habitait donc là depuis au moins un an... Et c'était aussi le domicile du dénommé Pierre Robbes, chirurgien-dentiste. Il était trop tard pour poser des questions au concierge et je ne pouvais pas me présenter à lui avec cette valise de fer-blanc à la main (*Du plus loin de l'oubli*, p. 73).

En plein cambriolage, le narrateur s'attarde dans l'appartement, afin d'essayer de dissiper le flou qui entoure l'identité de Pierre Cartaud. Il entreprend une véritable démarche d'investigation, émettant des hypothèses (« sans doute »), cherchant des indices (« J'ai fouillé dans les poches des costumes »), relevant des traces (« j'ai fini par trouver un

¹ BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots*, op. cit., p. 58.

portefeuille noir ») et parvenant à des conclusions (« Cartaud habitait donc là depuis au moins un an »). Or, le mystère reste entier, puisque le narrateur ne parvient pas à reconnaître clairement Pierre Cartaud derrière Pierre Robbes, l’adverbe « aussi » laissant ouvertes les deux possibilités : il s’agit soit de deux individus différents, soit de la double identité du même individu ; le narrateur préfère ne pas se prononcer. Il souhaite, ensuite, interroger un témoin, mais cette idée lui vient « trop tard » : il est déjà engagé dans un larcin et n’inspirera qu’une certaine « méfiance » (« Il me regardait avec méfiance. [...] Il paraissait de plus en plus méfiant et ses yeux s’attardaient sur la valise de fer-blanc que je tenais à la main », *Du plus loin de l’oubli*, p. 74) au « concierge », ce qui le privera de réponse. Comme souvent, la narration reste “sur le seuil” de l’information : le narrateur, lors de son échange avec le concierge, est sur le point de quitter l’immeuble comme il est sur le point de résoudre une énigme. Il y a finalement, dans cette brève séquence, un brouillage complet des valeurs (le narrateur joue, avec un talent presque inédit, les inspecteurs en plein cambriolage) qui empêche l’enquête d’aboutir (l’incertitude concernant le contenu de la « valise » thématise à nouveau le secret). Jouer les *inspecteurs de police* ne permet donc pas aux narrateurs de résoudre les mystères, comme en témoigne encore cette scène tirée de *Chien de printemps* :

J’ai fouillé les placards de la mezzanine mais ils ne contenaient plus rien, pas un seul vêtement, pas une seule chaussure. On avait enlevé les draps et les couvertures du lit et le matelas était nu. Pas le moindre mégot dans les cendriers. Plus de verres ni de bouteilles de whisky. Je me faisais l’effet d’un inspecteur de police qui visitait l’atelier d’un homme recherché depuis longtemps, et je me disais que c’était bien inutile puisqu’il n’y avait aucune preuve que cet homme ait habité ici, pas même une empreinte digitale (*Chien de printemps*, pp. 103-104).

L’investigation menée ici par le narrateur ne conduit à aucune reconstitution, puisqu’il n’y a plus « aucune preuve » à collecter. L’insistance sur les adverbes de négation « plus » et « pas », marquée notamment par de fréquentes antépositions qui créent de brèves anaphores, concrétise la disparition de Jansen, le vide qu’il laisse derrière lui. Le narrateur arrive “trop tard”, lorsque même les traces les plus infimes (« pas même une empreinte digitale ») ont été effacées. Ce défaut de timing rappelle sa gaucherie, puisqu’il ne parvient à jouer les enquêteurs qu’au moment où l’enquête ne peut plus aboutir. Il ne reste plus, dès lors, qu’à constater la disparition.

Les narrateurs de Patrick Modiano sont, en outre, peu à l’aise dans leur relation à autrui. Leur timidité motive quelques échanges comiques :

[Nicole] a sorti une cigarette de son étui et me l'a tendue. Je n'ai pas osé lui dire que je ne fumais pas. Elle en a pris une, elle aussi. Puis elle a allumé la mienne avec un briquet. J'ai aspiré une bouffée et j'ai toussé (*Chien de printemps*, pp. 48-49).

La réserve dont fait preuve le narrateur le met dans une situation inconfortable, le pousse à faire quelque chose qui sort de ses habitudes et qui ne semble pas lui convenir. La conséquence de cette retenue est présentée comme logique et inévitable (« J'ai aspiré une bouffée et j'ai toussé »), ce qui accentue l'ironie de cette brève séquence. Mais cette même timidité empêche également les narrateurs de résoudre certains mystères :

Et puis, sur le moment, on ne pense jamais à poser les questions qui auraient provoqué des confidences. Ainsi, par discrétion, j'évitais de lui [Francis Jansen] parler de Colette Laurent. Cela aussi, je le regrette (*Chien de printemps*, p. 42).

Si la situation rappelle celle de la cigarette que le narrateur *n'ose pas* refuser, la tonalité est cependant différente : la curiosité insatisfaite du narrateur prend la forme mélancolique d'un *regret*, ce qui contraste nettement avec le potentiel effet comique du précédent extrait. Justifiée par une surprenante généralisation (« on ne pense jamais à poser les questions qui auraient provoqué des confidences ») qui se veut peut-être parodie du travail de l'enquêteur, la « discrétion » dont fait preuve le narrateur protège, paradoxalement, l'énigme autour de laquelle il tourne : Colette Laurent garde ses secrets. Incertains quant à ce qu'ils peuvent dire ou demander, les narrateurs de Modiano peinent également à comprendre les codes qui déterminent le comportement des autres. Lorsque le narrateur de *Chien de printemps* reconnaît Michel L. (un homme que Jansen a photographié de nombreuses années auparavant), il assiste à la fin d'une partie de pétanque : « Les autres s'exclamaient. Ils [entouraient Michel L.]. Je ne comprenais pas les règles de ce jeu mais je crois qu'il avait gagné la partie » (*Chien de printemps*, p. 41). L'*incompréhension* du narrateur (à l'inverse de l'idiot, il est conscient que quelque chose lui échappe) semble ridicule (la pétanque, malgré ses subtilités, n'est pas un « jeu » difficile à comprendre) et invite à rire. Cette tendre moquerie, dans la mesure où elle n'est pas dirigée vers un personnage tiers, mais vers le narrateur lui-même, sans qu'aucune marque explicite d'autodérision ne vienne la motiver, crée une gêne, peut-être même une impression d'étrangeté, chez le lecteur : rire, sans y être ouvertement invité, de celui qui raconte n'est pas chose courante. Cette singularité de la narration dans les œuvres de Modiano trouble donc les fondements habituels du récit, puisque le narrateur ne recherche plus à renforcer son autorité ou sa crédibilité, mais avoue sans détour ses faiblesses (aucun indice textuel n'indique que l'incompréhension du narrateur, dans le précédent exemple, relève d'un quelconque topos de modestie). Les règles du monde – représentées, pour

ainsi dire, par celles de la pétanque –, lui sont étrangères. Dans *Dora Bruder*, par exemple, le narrateur *ne comprend rien* de ce qui est attendu de lui lorsqu'il passe un contrôle de sécurité, en vue de consulter quelques documents d'archive :

Au bout d'un vestibule, le règlement exigeait que l'on sorte tous les objets en métal qui étaient dans vos poches. Je n'avais sur moi qu'un trousseau de clés. Je devais le poser sur une sorte de tapis roulant et le récupérer de l'autre côté d'une vitre, mais sur le moment je n'ai rien compris à cette manœuvre. À cause de mon hésitation, je me suis fait un peu rabrouer par un autre planton. Était-ce un gendarme ? Un policier ? Fallait-il aussi que je lui donne, comme à l'entrée d'une prison, mes lacets, ma ceinture, mon portefeuille ? (*Dora Bruder*, pp. 16-17).

La « manœuvre » que le narrateur *doit* accomplir n'a, a priori, rien d'insurmontable. Toutefois, il *hésite*, semble mal à l'aise, peine à nommer correctement les objets qui permettent l'opération (« une sorte de tapis roulant »). Il se fait « un peu rabrouer », ce qui le met en position de victime, à tel point qu'il assimile son expérience à celle vécue par les détenus qui arrivent en « prison ». Cette assimilation semble évidemment exagérée, ce qui crée, d'une part, un effet comique (le narrateur assume une grandiloquence ridicule), mais souligne, d'autre part, l'impossibilité de former une véritable communauté d'expérience avec les victimes du système carcéral (qui rappellent sans doute celles des rafles), sinon par le truchement d'analogies douteuses et maladroitement. La voix narrative se caractérise donc par une incertitude, par une « hésitation » contraire au mouvement d'intellection du récit, porté généralement par un conteur sûr de lui. Elle semble aussi mal à l'aise face au contenu de l'histoire (comment partager le sort de ceux qui ont enduré une souffrance dont le narrateur ignore tout, sans tomber dans l'artificialité, dans l'exagération ridicule ?) que les protagonistes semblent empruntés dans leurs relations sociales. Mais paradoxalement, cette gaucherie, si elle empêche le narrateur d'entrer dans l'expérience des disparus (dont les victimes de la Shoah représentent l'aspect le plus tragique), prend elle-même la forme d'un « symptôme » lié au traumatisme des « camps » :

Le sujet de l'énonciation lui-même est toujours frappé d'un sentiment d'étrangeté au monde. Les narrateurs de Modiano demeurent en retrait. Ils sont effacés, incertains, timides, réservés, mal à l'aise. Or ce sentiment est un symptôme bien connu parmi les rescapés des camps¹.

La « timidité », le « retrait » ou encore la gaucherie des narrateurs de Modiano se présentent ainsi comme des qualités particulièrement ambivalentes, puisqu'elles représentent à la fois ce qui les empêche d'établir une véritable relation avec les disparus

¹ VIART, Dominique, « L'impossible narration de l'Histoire », art. cit., p. 52.

et l'expérience la plus en adéquation avec ce que les « rescapés des camps » (ou, par extension, les victimes des rafles) ont ressenti.

Par ailleurs, si les narrateurs de Modiano « [refusent] que les choses disparaissent sans laisser de traces » (*Chien de printemps*, p. 35), ils acceptent toutefois, avec une certaine résignation, de ne pas pouvoir les faire *revenir* :

Jansen avait assisté pendant quelques mois aux séances de spiritisme qu'organisait Mme de Meyendorff. Il s'agissait de faire parler les morts. J'éprouve une méfiance instinctive et beaucoup de scepticisme vis-à-vis de ce genre de manifestations. Mais je comprends que Jansen, dans une période de grand désarroi, ait eu recours à cela. On voudrait faire parler les morts, on voudrait surtout qu'ils reviennent pour de vrai et non pas simplement dans nos rêves où ils sont à côté de nous, mais si lointains et si absents... (*Chien de printemps*, p. 77).

Même les méthodes les plus étranges ne parviennent à faire *revenir* les « morts » et ces derniers se maintiennent constamment dans un espace *lointain*. Cette impossibilité du retour devrait être vaincue par le récit (c'est, du moins, ce qu'implique le modèle cynégétique décrit par Carlo Ginzburg), mais les narrateurs de Modiano restent impuissants, incapables de combler les absences. Les traces sont simplement répertoriées, figées en tant que « fait singulier »¹, au lieu d'être inscrites dans l'herméneutique d'un récit. Si les narrateurs de Modiano semblent gauches face aux mystères qu'ils rencontrent, ne parvenant pas à résoudre les énigmes, cette maladresse représente également une retenue salvatrice, une manière de ne pas trahir le « blanc » qui sert de refuge à de nombreux personnages :

Il n'y a aucune trace [de Dora Bruder] entre le 14 décembre 1941, jour de sa fugue, et le 17 avril 1942 où, selon la main courante, elle réintègre le domicile maternel, c'est-à-dire la chambre d'hôtel du 41 boulevard Ornano. Pendant ces quatre mois, on ignore où Dora Bruder était, ce qu'elle a fait, avec qui elle se trouvait. [...] Jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé aucun indice, aucun témoin qui aurait pu m'éclairer sur ses quatre mois d'absence qui restent pour nous un blanc dans sa vie (*Dora Bruder*, pp. 88-89).

Là encore, malgré son enquête, le narrateur ne rencontre que l'échec : « aucune trace », « aucun indice », « aucun témoin » ne parviennent à faire revenir la jeune fille. Cet échec est salvateur, puisqu'il permet à Dora d'emporter avec elle une courte période de sa vie. Il y a là un étrange mélange de maladresse et de délicatesse, puisque le narrateur ne peut et ne doit pas retrouver Dora, puisqu'il doit écrire sans reproduire son arrestation, en laissant intact le « blanc » qui la protège ; le respect du principal enjeu éthique concernant les œuvres sur la Shoah – dire sans trahir la vie des victimes –, passe ainsi par la gaucherie

¹ ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1977, p. 7.

des narrateurs. Leur apathie fonctionne comme une sorte de prétexte au refus éthique de ramener à la vie les victimes de la seconde guerre mondiale. L'écriture blanche, dans cette perspective, s'arrête au seuil de la lacune, représente la retenue du sujet qui accepte de ne pas comprendre, ou plutôt se résigne à ne pas savoir. Elle incarne ainsi un mouvement qui se heurte à l'opacité (dans le précédent extrait, il s'agit d'un « blanc dans [la] vie » de Dora) comme au blanc de la page. Si elle reste un outil d'exploration du monde, elle ne facilite toutefois pas la résolution des mystères, mais tire au contraire sa force de sa capacité à les révéler tout en laissant rayonner l'énigme à travers les pages du livre. En fin de compte, elle permet moins la découverte de nouvelles *parcelles de réalité*¹ que de points de résistance dans le champ du réel. Reconstituer, même rétrospectivement, la présence de ceux qui ont fui reviendrait, par ailleurs, à les trahir, à percer les murs de leur refuge. La disparition de Dora Bruder doit être irrémédiable :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler (*Dora Bruder*, pp. 144-145).

L'écriture blanche (en tant que silence du récit) apparaît ainsi comme le seul mode d'écriture capable de représenter le pied-de-nez que certains personnages de Modiano, à l'instar de Dora Bruder, adressent au monde. Ne pas retenir les personnages dans un récit représente sans doute le seul moyen de laisser filer ceux qui fuient une menace obscure, aux contours parfois mal définis. Le narrateur assiste, impuissant, à la disparition progressive et définitive de ceux qu'il côtoie : « Et puis, au bout d'un certain nombre de jours, je veillais jusqu'à l'aube, mais je n'ai plus jamais entendu [le pas de Jacqueline] dans l'escalier » (*Du plus loin de l'oubli*, p. 144) ; « Jansen était de moins en moins souvent dans l'atelier » (*Chien de printemps*, p. 44) ; « Je savais bien que désormais ce n'était plus la peine de l'attendre » (*Chien de printemps*, p. 103) ; « Je n'ai jamais eu de nouvelles de [Jansen] et j'ignore s'il est mort ou vivant » (*Chien de printemps*, p. 17). Il ne reste plus de leur rencontre que des traces, parfois imaginaires, qui font durer l'absence :

¹ « Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse), n'est pour [le nouvel écrivain réaliste, donc le nouveau romancier] qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour ». SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 139.

Je lui avais demandé ce qu'il comptait faire de ces trois valises et [Jansen] m'avait dit qu'elles l'encombraient [...]. Mais il ne m'a pas proposé de les garder avec moi à Paris. Au mieux, elles achèvent de pourrir maintenant dans quelque faubourg de Mexico (*Chien de printemps*, pp. 33-34).

Le *pourrissement* figuré des « valises » représente parfaitement la langueur qui accompagne la désagrégation des traces et l'affaiblissement du souvenir que le narrateur garde de Jansen. Il ne reste presque plus rien de son passage, sinon quelques bribes trop minces pour le faire véritablement “revivre” dans un récit. Le narrateur se retrouve désespéré face à cette absence. Il continue de fixer le vide, d'*attendre en vain*¹ :

D'ailleurs cette soirée d'il y a presque trente ans revient souvent dans mes rêves. Je suis assis sur le canapé à côté de [Nicole], si distante que j'ai l'impression d'être en compagnie d'une statue. A force d'attendre, elle s'est sans doute pétrifiée. Une lumière estivale de fin de jour baigne l'atelier. Les photos de Robert Capa et de Colette Laurent ont été enlevées du mur. Plus personne n'habite ici. Jansen est parti au Mexique. Et nous, nous continuons à attendre pour rien (*Chien de printemps*, p. 59).

Une puissante mélancolie émane de cette scène onirique, comme en témoigne la *pétrification* progressive de Nicole. Si toutes les traces de Jansen ont été effacées, quelque chose toutefois demeure, puisque le narrateur et son amie continuent de l'« attendre pour rien ». La disparition et l'absence du photographe, comme celle par ailleurs de Dora Bruder ou de Jacqueline, sont ainsi vécues dans la durée, comme une expérience continue de la perte. Cette expérience se rapproche de ce que Roland Barthes appelle le *fading* :

Rien de plus déchirant qu'une voix aimée et fatiguée : voix exténuée, raréfiée, exsangue, pourrait-on dire, voix tout au bout du monde, qui va s'engloutir très loin dans les eaux froides : elle est *sur le point* de disparaître, comme l'être fatigué est *sur le point* de mourir : la fatigue, c'est l'infini même : ce qui n'en finit pas de finir. Cette voix brève, courte, presque malgracieuse à force de rareté, ce *presque rien* de la voix aimée et distante, devient en moi un bouchon monstrueux, comme si un chirurgien m'enfonçait un gros tampon de ouate dans la tête².

Les personnages, à travers les œuvres de Modiano, n'*en finissent pas*³ de « disparaître », inéluctablement. Cette *déchirure* n'invite ni le cri ni la révolte, mais plutôt, comme le suggère le « gros tampon de ouate », un engourdissement (sensation souvent évoquée par la couleur blanche) qui étourdit le sujet, qui le prive des forces de la présence sans pour autant l'effacer complètement ; il souffre tout en étant incapable d'agir sur cette souffrance. Les narrateurs de Patrick Modiano restent neutres (leur maladresse et leur

¹ « [Jansen] me disait souvent : “Quand j'arriverai là-bas, je vous enverrai une carte postale pour vous indiquer mon adresse”. *Je l'ai attendue vainement* » (*Chien de printemps*, p. 20. Nous soulignons).

² BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 147.

³ « L'être aimé, ainsi, n'en finit pas de s'évanouir, de s'affadir : sentiment de folie, plus pur que si cette folie était violente ». *Ibid.*, p. 145.

gaucherie font de cette impassibilité une conséquence liée à un état d'impuissance plutôt qu'un choix), enregistrent simplement les faits sans prendre position. Ils souffrent avec les victimes de l'Histoire tout en étant conscients de ne pouvoir remédier à leur souffrance, assumant d'être en retrait, incapables d'agir sur le cours des choses, ni de retenir ceux que le destin emporte. Il ne reste plus de leur voix qu'une parole atone, réduite à « l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme »¹, qui laisse filer les êtres hors de la vie. La blancheur, telle qu'elle envahit l'écriture et le sujet, représente, en somme, l'impuissance la plus humaine face au tragique, faisant ainsi de l'écriture blanche la seule forme capable d'exprimer la douloureuse durée du *fading*.

En somme, les nombreuses ambivalences relevées précédemment prennent, autour des narrateurs de Modiano, une signification plus précise. Ils doivent se glisser dans un étrange entre-deux, s'effaçant de la communauté présente pour rejoindre, ou du moins pour s'approcher, de celle des exilés, des absents. Cette situation paradoxale prive leur voix de force, trouble les liens qui permettent d'ordinaire la circulation des récits et la conservation de la mémoire. Ils consentent, en outre, à une profonde perturbation identitaire, en intégrant une part de l'étrangeté des personnages qu'ils côtoient (grâce à un transfert de qualité qui passe généralement par le nom), ce qui leur permet de faire à leur tour l'expérience du déracinement, de la reconnaissance difficile avec ceux qui les entourent, de l'errance entre un ici que leurs proches ont déjà déserté et un ailleurs qu'ils ne peuvent pas véritablement rejoindre. Cette qualité d'étranger permet, par ailleurs, aux narrateurs de prendre leur distance à l'égard de la langue française, qui est aussi la langue de Vichy. Ils l'abordent comme s'ils devaient apprendre à la parler et à l'écrire, comme s'ils ne savaient rien des présupposés idéologiques qui aliènent les formes (Alain Robbe-Grillet considère, dans le prolongement des réflexions de Roland Barthes, que le « récit [...] représente un ordre [...] lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise de pouvoir par la classe bourgeoise »²) et que leur effort était orienté vers la production de phrases basiques et élémentaires, propres, comme l'origine pédagogique que Jean-Gérard Lapacherie prête à l'écriture blanche le voudrait, au « français fondamental » qui était enseigné aux élèves non-francophones. Au-delà de la fraîcheur que suppose ce rapport innocent à la langue, une telle posture justifie, d'une

¹ Id., *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 218.

² ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 36-37.

part, le recours à une forme a priori moins artistique, moins *précieuse* (pour reprendre le terme autour duquel tourne la critique du réalisme que propose Barthes), sans être toutefois chargée d'intentions polémiques (le refus des formes littéraires se présente davantage comme l'effet d'une incapacité qu'un choix esthétique) et, d'autre part, le retour à un usage instrumental du langage, c'est-à-dire la possibilité de désigner le monde. Ce dernier aspect trouve un puissant écho historique, puisqu'il aura justement fallu attendre les travaux de Robert Paxton pour que la participation de l'État français aux crimes commis durant l'Occupation se retrouve sur les scènes médiatiques, intellectuelles et judiciaires. L'écriture blanche représente ainsi un rapport délicat et ambigu à la langue qui permet à Modiano d'exprimer la gêne qu'inspire cette période, entre nécessité de mettre au jour et honte de ce qui se révèle, entre volonté de renouer avec les victimes et impossibilité de ne pas charrier avec elles des coupables que rien ne distinguait, entre espoir de ranimer quelque chose des êtres disparus et refus de se faire délateur.

Les narrateurs de Modiano s'écartent également, par leur gaucherie, de l'image idéalisée du conteur que propose Walter Benjamin. Leur maladresse donne lieu à des scènes comiques et perturbe profondément le sérieux de leur énoncé. Si leur apathie représente, paradoxalement, la possibilité d'une communauté d'expérience avec les victimes de la Shoah, elle peut également être considérée comme une sorte de prétexte à la position ambiguë que Patrick Modiano adopte à l'égard du passé : il assume douloureusement, mais sans retentissement, par une écriture qui fait de la neutralité une valeur désarmante, de ne pouvoir agir sur le passé, d'être incapable de ramener véritablement ce qui a été effacé, incapable de faire revenir des êtres pour lesquels il éprouve pourtant une puissante sympathie. La dimension politique, voire éthique, de la retenue dont les narrateurs de ses œuvres font preuve se double ainsi d'une dimension affective. La perte de force de l'écriture, cette forme en quelque sorte exsangue qui fait la singularité de ses textes, représente également l'impuissance de l'homme face à ce qui s'efface, lentement. Cette fracture entre deux temporalités, l'une qui dure dans la vie, l'autre qui se perd peu à peu dans la mort¹, qu'illustre magnifiquement l'idée de *fading*, est au cœur du plus puissant effet esthétique des œuvres de Modiano, et sans doute est-ce cette déchirante durée qui tient le lecteur d'un bout à l'autre de l'ouvrage.

¹ Marguerite Duras prête la réplique suivante à la protagoniste de *Hiroshima mon amour* : « Je vois ma vie. Ta mort. / Ma vie qui continue. Ta mort qui continue ». DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour* [Gallimard, 1960], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2011, t. II, p. 59.

CONCLUSION

Synthèse

L'ensemble de ce travail repose, en somme, sur le croisement de plusieurs hypothèses. La première relève de l'histoire des formes. Comme Roland Barthes l'a remarqué à propos des journaux et des romans de Stendhal, la passion représente, au moins depuis le développement du romantisme, un danger à l'encontre du récit et de la stabilité qui le caractérise. Mais cette menace, au moins jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, était aisément vaincue par la confiance que l'écrivain accordait encore à l'écriture, voire à la forme romanesque (fût-elle, comme le voudrait Barthes, *mensongère*). Or, le traumatisme des deux guerres qui marquent l'entrée dans le XX^{ème} siècle, symbolisé par le motif d'une blancheur qui exprime autant la souffrance que le silence, l'absence ou le vide, ébranle profondément l'art littéraire et laisse aux écrivains de la modernité une forme réduite à l'impuissance, au soupçon permanent, à la lutte perpétuelle contre le silence. Cette nouvelle situation bouleverse les fondements du roman et annonce le déclin du récit, la perte progressive de ce que Walter Benjamin considère pourtant comme une faculté ancestrale. C'est dans ce contexte qu'intervient la seconde hypothèse, d'ordre théorique cette fois. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes propose l'idée d'une écriture blanche capable de soutenir toutes les contradictions qui, au sortir de la seconde guerre mondiale, déchirent l'écriture. L'article qui traite le plus directement de cette idée, intitulé « L'écriture et le silence », laisse toutefois ouvertes deux interprétations possibles de cette idée : l'une la considère comme le terme d'un projet esthétique, comme le point de fuite hors des conventions que poursuivraient la plupart des ouvrages modernes ; l'autre suggère une intégration du silence dans l'écriture, faisant ainsi de la forme le produit de deux désirs contraires, le résultat d'un croisement entre un « *scripturire* » et un « *taciturire* », c'est-à-dire entre un « Vouloir-Écrire » et une « envie de se taire »¹. La notion d'écriture blanche a connu, par ailleurs, un large succès, malgré l'emploi parcimonieux qu'en fait Barthes, et se trouve aujourd'hui dispersée à travers des

¹ L'idée d'un « *scripturire* » apparaît sous la plume de Barthes, mais le « *taciturire* » se trouve dans une précision apportée par les éditeurs. Ils rappellent que « Pascal Quignard nous apprend que, concurrentement à « *scripturire* », Sidoine Apollinaire est aussi le créateur du néologisme « *taciturire* » (avoir envie de se taire) [...] ». BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 34.

productions aux enjeux divergents, et parfois même de nature différente¹. Aux approches thématiques et stylistiques souvent proposées de l'écriture blanche, nous avons souhaité suppléer une approche narrative, voire narratologique, en émettant l'hypothèse d'une corrélation entre les effets de blancheur et l'affaiblissement de la mise en récit. L'œuvre de Patrick Modiano, – et il s'agit là de la troisième hypothèse –, se singularise justement par une omniprésence de la blancheur et une difficulté, voire une impossibilité, de la narration. Nous avons pris pour hypothèse de lecture cette coïncidence du blanc et de l'empêchement du récit dans les textes de Modiano. S'il ne fait, par ailleurs, qu'évoquer les camps, il construit toutefois la majorité de ses œuvres autour des années de l'Occupation, période peu glorieuse de l'histoire française. Le trouble propre à cette époque qui efface les limites entre coupables et innocents, l'angoisse liée au retournement du gouvernement contre une partie de la population, la nécessité qu'il en découle de se dégager d'un espace national et culturel honteux, ou encore le silence jeté sur l'extermination de masse à laquelle le régime de Vichy participe, donnent une signification supplémentaire au bouleversement des modes conventionnels de mise en récit, ainsi qu'aux différents aspects attachés à la notion d'écriture blanche, comme l'idée d'une forme neutre ou innocente, voire d'une langue basique. Les analyses proposées ici de trois œuvres, *Chien de printemps*, *Du plus loin de l'oubli* et *Dora Bruder*, poursuivent ainsi un double objectif : il s'agit, d'une part, de s'interroger sur les enjeux éthiques liés à une déflation du récit, tout en réfléchissant, d'autre part, aux effets esthétiques liés à l'invasion de l'écriture par la blancheur.

Le parcours ainsi balisé a montré, dans un premier temps, que l'écriture blanche, en tant qu'elle représente une phrase simplifiée, dont la syntaxe n'oriente pas vers une progression, mais maintient les faits dans leur singularité, implique une interruption du dynamisme propre à la mise en intrigue, c'est-à-dire à un aplatissement de l'événement. Ceci bouleverse, en outre, l'idée d'une *phrase herméneutique* que Barthes considère pourtant, dans *S/Z*, comme caractéristique d'un certain modèle romanesque et narratif qui structure les romans réalistes autant que, comme l'a montré Raphaël Baroni, les romans policiers. Cette double perturbation engendrée par l'écriture blanche a permis d'approcher une thématique centrale dans l'œuvre de Modiano, celle du secret. La panne herméneutique du récit (que ses romans portent au-delà du simple effet de suspense)

¹ Le colloque organisé par Dominique Rabaté et Dominique Viart, dont les actes sont réunis sous le titre *Écritures blanches*, propose justement une approche critique de cette dispersion, en interrogeant les avantages et les inconvénients de cet éparpillement.

provoquée par la blancheur permet, en effet, à la narration de désigner tout ce qui ne peut être exprimé, tout ce qui forme une énigme, c'est-à-dire une anomalie, ou qui signale un trauma. L'analyse s'est arrêtée, dans un deuxième temps, sur les bouleversements engendrés par l'écriture blanche quant au rôle et à la représentation du personnage dans le roman. La blancheur représente ainsi un affaiblissement radical des relations qu'entretiennent les personnages, bousculant tous les schémas de communication proposés par Philippe Hamon. Cet amoindrissement du lien engendre un amortissement du drame (en vidant notamment les scènes de reconnaissance de toute portée dramatique) et permet aux personnages de glisser hors des structures narratives, vers un horizon blanc qui se révèle aussi attrayant qu'effrayant. La disparition des personnages dans une blancheur étourdissante crée autour d'eux une zone d'opacité. Le personnage, dans les textes de Modiano, se mue ainsi en appel à l'enquête (et donc au roman), tout en condamnant, par sa disparition inéluctable et salvatrice, la mise en place du récit. La voix narrative, – et il s'agit là du dernier temps de l'analyse –, se trouve donc dans une position particulièrement ambivalente. Elle souhaite établir un lien avec ceux qui ont échappé au regard de la communauté et doit ainsi consentir, à son tour, à la disparition. Cet effacement, à l'inverse de celui des personnages, ne peut être complet, puisque le narrateur doit porter le texte. Il se retrouve donc dans une zone trouble, entre la communauté et l'exil, entre la présence et l'absence. Cette ambiguïté de la voix trouve, dans le motif de la gaucherie, une sorte de prétexte à l'impossibilité du récit, à son incapacité à faire revenir (comme le voudrait pourtant le modèle cynégétique du récit proposé par Carlo Ginzburg) les disparus. Incapable de retenir les événements et les êtres dans un récit, le narrateur les laisse filer, les regarde, bras ballants, se perdre dans la blancheur. Le but de ces analyses était donc de faire jouer, à partir de l'hypothèse développée en introduction, le motif de la blancheur avec les textes de Patrick Modiano. Finalement, cette réflexion était guidée par un fil rouge qui avait pour but d'ouvrir l'observation particulière des textes de Modiano vers quelques hypothèses concernant les effets sur l'écriture, mais surtout sur la lecture, de la blancheur. En affaiblissant l'emprise de la narration sur le monde (fictionnel ou factuel), l'écriture blanche invite à une expérience de déprise, sort l'émotion liée à l'anéantissement de toute dramatisation et permet d'en faire l'expérience. Cet effet touche à un désir que Dominique Rabaté a remarquablement décrit sur le plan littéraire et qui représente, comme le signale le travail de David Le Breton, un véritable enjeu sociologique, qui peut être conçu comme le désir de s'oublier, mais renvoie ensuite à une sensation plus profonde d'impuissance face au

tragique, qui est celle du témoin sans voix face au drame, celle du sujet face à l'inéluctable effacement d'un être cher, magnifiquement décrite par Barthes derrière l'idée du *fading*.

En somme, la présente réflexion se fonde sur une articulation entre une hypothèse théorique et des analyses rapprochées, afin de dire quelque chose, à la fois, des effets et des enjeux propres aux œuvres de Patrick Modiano, tout en ouvrant des pistes vers ce que pourrait être un roman sans récit ou une écriture envahie par la blancheur. Il est ainsi apparu que l'écriture blanche représente moins la possibilité d'une forme transparente que l'intégration des opacités du réel dans l'écriture.

Lisibilité et littérature

Les concepts de *lisibilité* et de *littérarité* permettent certainement de généraliser quelque peu l'hypothèse centrale de la réflexion. L'invasion de l'écriture par la blancheur conduit, comme les précédentes analyses l'ont montré, à une déflation du récit vers une écriture proche de la notation, ce qui implique une simplification, presque un effacement, des structures syntaxiques.

S'interroger sur la lisibilité des textes de Patrick Modiano a donc de quoi surprendre¹. Ses phrases ne requièrent qu'un effort minimal pour être "décryptées"². Or, si cette simplicité suppose une communication optimale, l'effacement des personnages et l'affaiblissement de la mise en intrigue font, en revanche, comme le soulignent Philippe Hamon et Raphaël Baroni dans les perspectives qui leur sont propres, obstacle à la transmission de l'information. Maxime Decout considère justement la « langue » de Modiano comme une « langue absolument claire, presque transparente, qui nous offre pourtant un univers trouble et irrésolu »³. Il y a donc une sorte de déplacement de l'opacité, du texte vers la diégèse, qui *trouble* sans doute la lisibilité des textes de Modiano. Ce glissement, et peut-être s'agit-il de l'une des plus importantes particularités de son œuvre, concerne autant les récits factuels que les récits fictionnels. La fiction ne

¹ La question sera posée, ici, de manière concrète et pragmatique, réduite à un premier degré de lecture, afin seulement de suggérer un prolongement, qui mériterait évidemment davantage de nuance et de précision, à la présente réflexion.

² Cette simplicité ne doit pas être confondue, comme le rappelle Gérard Genette, avec une quelconque *absence de style* : « Mais la phrase moyenne, le mot standard, la description banale ne sont pas moins "stylistiques" que les autres ; *moyen, standard, banal* ne sont pas moins que d'autres des prédicats stylistiques ; et le style neutre ou fade, l'"écriture blanche" chère au Barthes du *Degré zéro*, est un style comme un autre. Le fade est une saveur, comme le blanc est une couleur ». GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 206.

³ DECOUT, Maxime, « Les intermittences du monde selon Patrick Modiano », *Europe* [En ligne], n° 1038, 2015, p. 4, URL : <https://www.europe-revue.net/wp-content/uploads/2016/06/Livret-Modiano-revu-R.pdf> (consulté le 28.09.2020).

représente plus un moyen de contourner ce qui résiste “dans le monde réel” à la compréhension ou à l’appréhension, mais un lieu de répercussion, certes feinte, de cette opacité. La lisibilité paradoxale des romans de Patrick Modiano représente ainsi les difficultés qu’éprouve un sujet en manque de repères, comme à bout de forces, et mériterait d’être mise en perspective avec les enjeux qui structurent un grand nombre de textes modernes et contemporains.

L’effacement du récit et la simplification grammaticale qui l’accompagne, bousculent, en outre, les principaux indices de littéarité. Ce bouleversement passe, entre autres, par le rapport ambigu que les textes de Modiano entretiennent avec la fiction¹, mais également par le rapprochement de l’écriture avec des pratiques dont la littéarité ne peut être perçue que « de manière conditionnelle »², en l’occurrence le répertoire, l’annuaire, la fiche ou, entre autres, l’avis de recherche. La présente réflexion est partie du principe que ces modes courants d’écriture (qui n’ont donc a priori rien d’artistique) représentaient ce que Genette appelle un « *degré zéro* », soit « un signe défini par l’absence de signe, et dont la valeur est parfaitement reconnue »³. Cette « absence de signe » a été considérée, toujours dans le cadre de ce travail, comme une absence de mise en récit qui avait pour principal enjeu éthique de respecter la mémoire des disparus en se retenant de les faire revenir par la narration et en ne résolvant rien du trouble et des mystères qui scellent les secrets du passé. Bien que Genette considère cette « absence » comme une « valeur reconnue », il semble toutefois qu’elle mériterait une discussion plus approfondie. En somme, ces quelques considérations proposées à partir des concepts de *lisibilité* et de *littéarité* soulignent, comme la plupart des précédentes analyses, l’ambivalence qui structure la majorité des romans de Patrick Modiano. Elles permettent toutefois de rattacher l’hypothèse centrale de ce travail à une problématique plus vaste, qui concerne les grands courants artistiques du XX^{ème} siècle autant que certaines productions contemporaines.

¹ « Le critère thématique le plus fréquemment et le plus légitimement invoqué depuis Aristote, la *fictionnalité*, fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l’attitude de lecture qu’elle postule (la fameuse “suspension volontaire de l’incrédulité”) est une attitude esthétique, au sens kantien, de “désintéressement” relatif à l’égard du monde réel. [...] Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d’art, ce moyen est sans doute bien la fiction ». GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 88 et p. 99.

² « L’autre mode de diction (la prose non fictionnelle) ne peut être perçu comme littéraire que de manière conditionnelle, c’est-à-dire en vertu d’une attitude individuelle, comme celle de Stendhal devant le style du Code civil ». *Ibid.*, p. 88.

³ *Id.*, *Figures I* [1966], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1976, p. 208.

Ouvertures du corpus

Les hypothèses et les analyses proposées dans le cadre de ce travail pourraient, en outre, s'appliquer à un corpus plus large. Cet élargissement pourrait, dans un premier temps, se faire à l'intérieur de la production de Modiano. Réduire le champ à trois textes publiés à intervalles rapprochés masque évidemment la richesse de son œuvre. Le narrateur de son premier roman, *La Place de l'étoile*, paru en 1968, ne partage pas tout à fait l'impuissance des narrateurs de *Dora Bruder*, de *Du plus loin de l'oubli* ou de *Chien de printemps*. Au même titre que la polyphonie d'un texte comme *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) semble en porte-à-faux (malgré la disparition de Louki, la protagoniste) avec l'idée d'une blancheur créant autour des personnages une couche d'opacité. La thématique de l'enfance, au centre, par exemple, de *Remise de peine* (1988) entre également en contradiction avec la sympathie dont les narrateurs des ouvrages analysés dans la présente réflexion font preuve à l'égard des victimes de la Shoah. Finalement, il pourrait être intéressant de mettre l'hypothèse de lecture qui a dirigé les précédentes analyses en relation avec une composition proche de l'autofiction, *Livret de famille* (1977), ou avec un texte dont la dimension autobiographique est explicitement affirmée, *Un Pedigree* (2005)¹. L'hétérogénéité et la diversité qui caractérisent le travail de Modiano provoquent des décrochements qui pourraient faire dérailler les lignes de force de la présente démonstration. Cette sortie de piste serait évidemment la bienvenue et permettrait certainement de mieux saisir les effets et les enjeux qui structurent cette œuvre majeure de la littérature des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

Les hypothèses présentées dans ce travail méritent, en outre, d'être mises en relation avec les productions d'autres auteurs. Rapidement mentionné dans le déroulement de la réflexion, le travail de Georges Perec est souvent rapproché de celui de Patrick Modiano. Les œuvres de ces deux écrivains partagent de nombreux enjeux et interrogent la possibilité de représenter les ravages de la Shoah. Certains aspects de l'œuvre de Modiano, interrogés dans le cadre de la présente réflexion, trouvent ainsi un écho dans les textes de Perec. Dans *Un Homme qui dort*, ouvrage paru en 1967, le protagoniste se trouve dans un sommeil à la fois profond et lucide, quelque part entre la

¹ L'autobiographie est un genre propice à la narration, dont le principe essentiel est de rassembler, dans un « récit rétrospectif », un ensemble de traces permettant de faire « l'histoire de sa personnalité ». Le « je » narrateur remonte, à l'image du chasseur en quête de sa proie, la piste qui devrait, au fil des aventures du « je » narré, le mener à lui-même. LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1975, p. 14.

présence et l'absence, dans un état intermédiaire dont l'ambiguïté est renforcée par l'emploi de la deuxième personne. Le style de cet ouvrage reproduit, d'une manière certes différente, l'impression de monotonie, d'apathie, voire de retrait, qui se dégage des textes de Modiano. La voix, dans l'œuvre de Perec, ne semble pas non plus capable de retenir les êtres et les choses, forcée, en un sens, de laisser filer tout ce qu'elle aperçoit, de suivre « la trace blanchâtre et ondulante que tu creuses devant toi en glissant sur l'eau noire »¹. Le mouvement de la conscience, voire de l'écriture, symbolisé dans l'extrait dont est issu ce morceau de phrase par une analogie entre le visage du rêveur et un « navire »², n'est plus orienté vers le remplissage de la page, mais vers le blanc, vers l'absence de signe, de « trace », vers une lacune plutôt que vers une information. Il y a donc quelque chose comme une écriture blanche dans cet ouvrage, dont les effets semblent cette fois plutôt du côté du style que de la narration.

Également mentionnée à plusieurs reprises, l'œuvre de Marguerite Duras représente un champ (déjà largement balisé) d'étude pertinent à l'égard des hypothèses qui soutiennent la présente réflexion. À l'instar de Modiano, elle assiste indirectement (lui en raison de sa naissance au sortir de la guerre, elle en raison de sa situation de femme, certes engagée dans la Résistance, mais jamais déportée et comme maintenue à l'arrière) au désastre de la Shoah : « Je n'ai de place nulle part ici, je ne suis pas ici, mais là-bas avec lui, dans cette zone inaccessible aux autres, inconnaissable aux autres, là où ça brûle et où on tue »³. Elle aussi a vécu le traumatisme par sympathie avec les victimes, happée dans l'horreur par les liens affectifs qu'elle entretient, par exemple dans *La Douleur*, avec Robert Antelme, son époux. Cette souffrance la gagne au point de vouloir disparaître (elle ne mange plus et semble gravement « malade » tant que dure l'attente de son mari), de vouloir, comme le lui reproche un de ses amis, « s'abolir »⁴. Cette invitation à la disparition de soi, ainsi que cette empathie avec une douleur qui n'a pas été directement ressentie, rappellent les grandes lignes de plusieurs analyses proposées à partir des romans de Patrick Modiano. D'autres valeurs affectives, dans l'œuvre de Duras, viennent

¹ PEREC, Georges, *Un Homme qui dort* [Éditions Denoël, 1967], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p. 79.

² « Il ne fait pas nuit, pas sombre, c'est le monde tout entier qui est noir, naturellement noir, comme le négatif d'une photographie, et seules sont blanches, ou peut-être grises, les lames que ton passage soulève de chaque côté de ton nez, le long de tes yeux qui sont peut-être les flancs du navire [...] ». *Ibid.* Le renversement chromatique que propose cet extrait invite à ne plus considérer l'écriture comme un ensemble de signes noirs posés sur une page blanche, mais comme une force blanche qui procède par effacement, qui gomme ce qu'il faut de la page noire pour ne laisser que le contour des signes.

³ DURAS, Marguerite, *La Douleur*, *op. cit.*, p. 62.

⁴ « Ma lâcheté est telle qu'on ne la qualifie plus, sauf D. Mes camarades du Service des Recherches me considèrent comme une malade. D. me dit : "En aucun cas on a le droit de s'abolir à ce point" ». *Ibid.*, p. 33.

menacer la narration. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, par exemple, l'impression générale de fatigue semble, en quelque sorte, saper le récit¹. Les structures narratives sont également ébranlées par la recherche d'une certaine vitesse de l'écriture, comme en témoigne cette déclaration bien connue de l'auteure : « Il y aurait une grammaire du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt »². Comme nous l'avons supposé au départ de la réflexion, une rupture des liens syntaxiques au niveau de la phrase engendre (presque inévitablement) une perturbation du développement syntagmatique propre à la mise en intrigue. La vitesse (qui empêche, dans la proposition empruntée à Marguerite Duras, les mots de se lier entre eux, de former une chaîne capable de soutenir le poids des événements) représente justement, selon Walter Benjamin, un obstacle à la narration. Le critique allemand considère « les progrès de la presse » comme une menace à l'encontre du récit, puisque « dorénavant ce qui trouve le plus d'audience n'est point la nouvelle venue de loin, mais l'information sur les réalités les plus proches. [...] L'information n'a de valeur qu'au temps de sa nouveauté »³. Cette accélération de la transmission de « l'information » bouscule évidemment l'idée d'un récit qui arrête l'événement, qui lui donne forme et consistance, qui l'inscrit dans une herméneutique contraire à sa valeur singulière. Par ailleurs, l'idée d'« une grammaire du non-écrit », évoquée par Duras, représente une forme d'écriture plus proche encore de l'idiotie que la gaucherie des narrateurs de Modiano. Il y aurait, dans cette « grammaire » (qui n'en serait plus une) uniquement composée de mots, une sorte d'absolu de la blancheur. Si la blancheur est le motif d'un manque d'emprise, d'une incapacité à retenir ou à ranimer ce qui disparaît, un signe exsangue qui laisse filer ce qu'il aime, c'est le texte lui-même qui glisse, dans la proposition de Duras, jusque dans le blanc de la page, au point de disparaître complètement. À cet égard, mais cet aspect mériterait sans doute d'être examiné plus en détails, l'écriture du « non-écrit » représente une limite de l'écriture blanche.

Ces questions trouvent également un écho dans les œuvres d'Annie Ernaux. Cette dernière écrit, dans *La Place*, un ouvrage charnière paru en 1983 :

¹ Id., *Dix heures et demie du soir en été* [1960], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2014.

² Id., *La Mort du jeune aviateur anglais*, dans *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2015, p. 71.

³ BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur*, op. cit., pp. 152-154.

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles¹.

Il y a donc derrière ce qu'Ernaux appelle « l'écriture plate » (le motif du *plat* a été évoqué à plusieurs reprises dans les analyses des textes de Modiano), une volonté de transmettre vite quelques « nouvelles », sans leur donner la densité de l'écrit, ni la portée de l'« art »². Le lien avec les personnes disparues se trouve, par ailleurs, placé sous le sceau d'une communication impossible³. Comme le rappelle Dominique Rabaté, « [l]e livre se veut, c'est là son pathétique, espace de rencontre du père et de son enfant, gage d'amour dont la fatalité veut qu'il ne [puisse] se donner que trop tard »⁴. Le récit, comme chez Modiano, arrive « trop tard », à un moment où les traces ne peuvent plus qu'être recueillies, mais jamais ranimées. Il n'y a plus d'« espace de rencontre ». Le même déchirement, la même séparation inéluctable entre deux temporalités (celle de la vie, celle de la mort), est au cœur d'*Une Femme*, un ouvrage publié en 1988, dans lequel Ernaux raconte la maladie d'Alzheimer de sa mère. Son écriture sobre mais plus violente que celle de Patrick Modiano, rapide et directe mais moins radicale que le voudrait la proposition de Duras, représente un des styles les plus représentatifs, dans le champ contemporain, de l'écriture blanche.

Si les textes de ces quatre auteurs (Duras – Perec – Modiano – Ernaux) sont très fréquemment associés à l'idée d'écriture blanche (au point d'en représenter les modèles ?), ce qualificatif est également employé à propos d'autres œuvres contemporaines qui, bien qu'elles fassent l'objet d'une attention de plus en plus soutenue de la part du discours critique, restent moins commentées. La parataxe qui caractérise les œuvres, par exemple, de François Bon ou de Leslie Kaplan, entretient des rapports évidents avec les effets de déliaison propres à l'écriture blanche. Leurs travaux ont pour but de dire, comme le rappelle Dominique Viart, la brutalité du « réel » :

Le réel ne se dit que par touches, par morceaux, comme délité même avant de parvenir à s'organiser dans un récit, un discours. Sans doute est-ce la vie même qui manque d'unité, de

¹ ERNAUX, Annie, *La Place* [1983], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 24.

² « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant" ou d'"émouvant" ». *Ibid.*

³ Cette impossibilité, comme chez Modiano, motive l'écriture, dans une recherche désespérée de compensation amoureuse : « J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire ». Id., *La Place*, *op. cit.*, p. 84.

⁴ RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 35.

continuité signifiante et se dissout ainsi dans les seules sensations que les phrases isolées captent parfois¹.

Les écritures de ces deux auteurs (réduites ici à leurs similitudes) se fondent ainsi sur la même impossibilité d'agencer l'expérience par le « récit », de donner une signification cohérente à l'hétérogénéité du monde. Elles semblent ainsi motivées par la « recherche d'une langue non mimétique [qui permette] de toucher au plus intime du réel »². Ces préoccupations trouvent un écho dans les différents aspects, interrogés tout au long de ce travail, de l'écriture blanche. Les textes de Bon et de Kaplan, toutefois, ne rejoignent qu'un des prédicats de l'hypothèse. L'empêchement du récit ne résulte pas, en effet, d'un manque d'emprise du sujet sur le monde, d'un silence qui laisse rayonner l'opacité, mais plutôt d'une conscience aiguë des violences sociales et psychologiques dont sont victimes, dans les sociétés dites postindustrielles, des milliers de personnes. Autrement dit, les œuvres de François Bon et de Leslie Kaplan brisent moins les lignes du récit par la représentation d'une impuissance que sous l'effet d'une lucidité particulière quant aux rouages socio-économiques qui écrasent les individus.

Certaines œuvres, comme *Un Livre blanc* (2007) de Philippe Vasset, se construisent néanmoins autour d'une tension, pour reprendre le titre qu'Émilie Charbonnier-Massonnat donne à ses « notes de lecture » concernant le récent ouvrage de Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, entre « désir de savoir » et « esthétique de l'opacité »³, qui semble davantage dans le prolongement des hypothèses examinées, au cours de la présente réflexion, à propos des textes de Patrick Modiano⁴.

La problématique centrale de la présente réflexion trouve, finalement, un écho dans un article de Wolfgang Asholt, consacré aux romans d'Yves Ravey. Le critique

¹ VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 215.

² *Ibid.*, p. 219.

³ CHARBONNIER-MASSONNAT, Émilie, « L'écrivain contemporain, entre désir de savoir & esthétique de l'opacité », *Acta fabula* [En ligne], vol. 21, n° 10, Notes de lecture, Novembre 2020, URL : <https://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=13206> (Consulté le 11.01.21). Le livre de Demanze est également commenté par Nathalie Piégay dans un article déjà cité, « Nouveaux usages de l'enquête ».

⁴ D'un point de vue thématique, le très récent livre de Régis Jauffret, *Papa*, croise de nombreux aspects relevés, dans le cadre de la présente réflexion, à propos des œuvres de Modiano. L'auteur, après qu'il a reconnu son père, menotté et emmené par deux agents de la Gestapo, sur les images d'un documentaire à propos de la police de Vichy, cherche à en savoir plus sur cette arrestation dont il n'avait jamais entendu parler. Il se heurte à la fois au silence des témoins (une méningite avait rendu son père sourd, ce qui crée un effet de miroir avec la surdité métaphorique d'un écrivain incapable de retrouver les échos de l'événement) et au mythe du « résistancialisme » (notion inventée par Henry Rousso), c'est-à-dire à une tension entre désir de lever le voile et crainte de ce qui pourrait se révéler. Le « désir de savoir », dans le livre de Jauffret, semble toutefois l'emporter sur le maintien nécessaire d'une certaine « opacité », ce qui n'est sans doute qu'une autre manière de répondre à la tension décrite, dans le prolongement du livre de Laurent Demanze, par Charbonnier-Massonnat. JAUFFRET, Régis, *Papa*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2020.

cherche à articuler les notions de « minimalisme » et d'« écriture blanche » avec l'œuvre de Ravey, tout en mettant au jour la dialectique conflictuelle qui se profile entre l'écrivain et le *paysage*¹, c'est-à-dire entre le présent et le passé (personnel et culturel) de l'auteur. L'interprétation qu'Asholt donne de l'écriture blanche, à partir des textes d'Yves Ravey, croise, par ailleurs, deux hypothèses que nous avons précédemment soutenues : l'écriture blanche ne se réduit pas, comme son voisinage avec la pratique de la notation le laisserait supposer, à une écriture du quotidien ou de la banalité, et permet moins une représentation transparente du monde qu'une révélation des opacités du réel.

¹ Wolfgang Asholt fait plusieurs fois référence à un article d'Yves Ravey, publié dans *Le Monde* en avril 2018, intitulé « L'Écrivain expulsé du paysage ». Cette problématique, mais surtout les termes employés, rappellent l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement*, paru en 2011. ASHOLT, Wolfgang, « Minimalisme ou écriture blanche ? L'œuvre d'Yves Ravey », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)* [En ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, coll. Fiction/Non fiction XXI, 2013, mis en ligne le 7 mars 2017, p. 251-263, URL : <https://books.openedition.org/psn/460?lang=fr> (Consulté le 11.01.21).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres principales :

- MODIANO, Patrick, *Chien de printemps* [1993], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1995.
- MODIANO, Patrick, *Du plus loin de l'oubli* [1996], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder* [1997], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.

Corpus secondaire :

- ADAM, Jean-Michel, *Le Récit* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1996.
- ASHOLT, Wolfgang, « Minimalisme ou écriture blanche ? L'œuvre d'Yves Ravey », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)* [En ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, coll. Fiction/Non fiction XXI, 2013, mis en ligne le 7 mars 2017, p. 251-263, URL : <https://books.openedition.org/psn/460?lang=fr> (Consulté le 11.01.21).
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2007.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980.
- Id., *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. I, II, III, V.
- Id., *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2015.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Éditions de Minuit, 1957.
- BEM, Jeanne, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [En ligne], n° 52, 2000, p. 221-232, URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1388 (consulté le 16.11.20).

- BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur* [1936], trad. Maurice De Gandillac [1971], dans *Rastelli raconte...et autres récits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1987.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1943.
- Id., *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'Histoire », dans Pierre Bazantay et Jean Cleder (dir.), *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle* [En ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, mis en ligne le 19 septembre 2016, p. 135-142, URL : <https://books.openedition.org/pur/39923?lang=fr> (Consulté le 31.12.20).
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2012.
- Id., « Les conditions d'apparition du roman policier. Énigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XX^{ème} siècle », *Communications* [En ligne], vol. 2, n° 99, 2016, p. 19-32, URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2016-2-page-19.htm> (consulté le 16.11.20).
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications* [En ligne], n° 8, 1996, p. 60-76, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115 (consulté le 16.11.20).
- BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », dans *Répertoires III*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1968, p. 7-20.
- CHAMBERS, Ross, *Loiterature*, Lincoln & London, Nebraska Press, 1999.
- CHARBONNIER-MASSONNAT, Émilie, « L'écrivain contemporain, entre désir de savoir & esthétique de l'opacité », *Acta fabula* [En ligne], vol. 21, n° 10, Notes de lecture, Novembre 2020, URL : <https://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=13206> (Consulté le 11.01.21).
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1998.
- DEBAENE, Vincent, « “Un quartier de Paris aussi inconnu que l'Amazone”. Surréalisme et récit ethnographique », *Les Temps modernes* [En ligne], vol. 3, n° 628,

2004, p. 133-153, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2004-3-page-133.htm> (Consulté le 09.01.21).

– DECOUT, Maxime, « Les intermittences du monde selon Patrick Modiano », *Europe* [En ligne]¹, n° 1038, 2015, p. 3-8, URL : <https://www.europe-revue.net/wp-content/uploads/2016/06/Livret-Modiano-revu-R.pdf> (consulté le 28.09.20).

– Id., « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature* [En ligne], n° 190, 2018, p. 21-34, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-21.htm?contenu=resume> (Consulté le 4.12.20).

– DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000.

– DURAS, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été* [1960], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2014.

– Id., *La Douleur* [P.O.L., 1985], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.

– Id., *Hiroshima mon amour* [Gallimard, 1960], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2011.

– Id., *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2015.

– EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.

– ERNAUX, Annie, *La Place* [1983], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986.

– Id., *Les Années* [2008], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009.

– GENETTE, Gérard, *Figures I* [1966], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1976.

– Id., *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1979.

– Id., *Discours du récit : essai de méthode* [1972], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2007.

– Id., *Fiction et Diction* [1991], précédé de *Introduction à l'architexte* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2004.

¹ Parmi les différents articles qui composent le numéro de la revue *Europe* consacré à Patrick Modiano, seul celui-ci est disponible en ligne, car il s'agit de la préface au volume.

- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat* [En ligne], vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6.htm>, (consulté le 28.09.2020).
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, coll. Langue et langage, 1966.
- GUYOT-BENDER, Martine, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano de Villa triste à Chien de printemps*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* [En ligne], n° 6, 1972, p. 86-110, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957 (consulté le 28.09.2020).
- Id., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- JAUFFRET, Régis, *Papa*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2020.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écriture, 1992.
- JULIEN, Anne-Yvonne (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, coll. "Savoirs lettres", 2010.
- LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, coll. Traversées, 2015.
- LEIRIS, Michel, *Le Sacré dans la vie quotidienne* [1938] suivi de *Notes pour Le Sacré dans la vie quotidienne* ou *L'Homme sans honneur* [1994], Paris, Éditions Allia, coll. Petite collection, 2016.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1975.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1979.

- MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], n° 6, 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, p. 1-9, URL : <https://journals.openedition.org/rief/1195?lang=en> (Consulté le 8.12.20).
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Investigation et remémoration : l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 231-239.
- Id., « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », dans Gilles Menegado et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La Fiction policière contemporaine* [En ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 265-277, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/SCD-UHA/hal-01092897v1> (Consulté le 28.11.20).
- Id., « Castel clos, flaque claire : les silences de Modiano », *Sigila* [En ligne], n° 27, 2011, p. 95-104, URL : <https://www.cairn.info/revue-sigila-2011-1-page-95.htm> (Consulté le 7.12.20).
- MODIANO, Patrick, *La Place de l'étoile* [1968], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975.
- Id., *Livret de famille* [1977], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981.
- Id., *Remise de peine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- Id., *Voyages de nocce* [1990], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991.
- Id., *Un Pedigree* [2005], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006.
- Id., *Dans le café de la jeunesse perdue* [2007], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008.
- Id., *Encre sympathique*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2019.
- PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée* [En ligne], vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 113-125, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n2-3-pr1451/014270ar/> (Consulté le 28.12.20).
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy, 1940-1944* [1972], trad. Claude Bertrand, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973.
- PEREC, Georges, *Un Homme qui dort* [Éditions Denoël, 1967], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

- Id., *Penser/Classer* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, 2005.
- Id., « Une histoire racontée par un idiot. Idiotie et folie dans la littérature contemporaine », *Esprit* [En ligne], n° 3, 2015, p. 127-139, URL : https://www.cairn.info/revue-esprit-2015-3-page-127.htm?try_download=1 (Consulté le 26.12.20).
- PIÉGAY, Nathalie, « Nouveaux usages de l'enquête », *Critique* [En ligne], vol. 11, n° 870, 2019, p. 981-995, URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2019-11-page-981.htm> (consulté le 16.11.20).
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- Id., « Abandon d'enquête. Une lecture de *Dans le café de la jeunesse perdue* », *Europe*, n° 1038, octobre 2015, p. 53-60.
- Id., *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski (Québec), Tangence, coll. Confluences, 2015.
- RABATÉ, Dominique et VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1991.
- Id., *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction* [1984], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1991.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Éditions de Minuit, coll. Double, 2013.
- ROBIN, Régine, « Avis de recherche : Patrick Modiano », *Europe*, n° 1038, octobre 2015, p. 41-52.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1984.

- Id., *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1977, p. 7.
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1987.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, « Explication de “L'Étranger” » [février 1943], dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 99-121.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1971.
- Id., « Les deux principes du récit », dans *La Notion de littérature* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points. 2016, p. 47-65.
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* [2005], Paris, Éditions Bordas, 2008.
- WIENER, Élise, « Le palais des ombres. De la ruine architecturale au statut ontologique de la trace », *Sociétés* [En ligne], vol. 2, n° 120, 2013, p. 13-23, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-2-page-13.htm> (Consulté le 19.12.20).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	2
LA NOTION D'« ÉCRITURE BLANCHE » DANS LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE DE ROLAND BARTHES	7
LE RÉCIT ET LE SILENCE	10
DANS LE CREUX DES ROMANS RÉALISTE ET POLICIER.....	16
QUE RESTE-T-IL ?.....	19
LA QUESTION DU CORPUS : UN CHOIX DÉLICAT	20
I. ABSENCE DE SAILLIE ET SAILLIE DE L'ABSENCE	25
I.I. LA MONOTONIE DES FAITS	25
I.II. LES BÉANCES DU RÉEL.....	34
II. LA COMPAGNIE DES OMBRES	47
II.I. LA FRAGILITÉ DES LIENS.....	47
II.II. EMPORTÉS PAR LA FUGUE	57
III. LA VOIX DES SPECTRES	71
III.I. LE VERSANT BLANC DE LA COMMUNAUTÉ	71
III.II. GAUCHERIE ET TIMIDITÉ.....	84
CONCLUSION	96
SYNTHÈSE.....	96
LISIBILITÉ ET LITTÉRARITÉ	99
OUVERTURES DU CORPUS	101
BIBLIOGRAPHIE.....	107
TABLE DES MATIÈRES.....	114
REMERCIEMENTS	115

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les membres de ma famille et les amis qui m'ont soutenu tout au long de la rédaction de ce mémoire. J'adresse une pensée particulière à Tamara Lopez, qui a eu la gentillesse de m'encourager et de relire attentivement mon travail. Merci également à Lancelot Stücklin pour ses relectures, ses commentaires et les précieuses discussions que nous avons eues.

Je remercie enfin Nathalie Piégay, qui a eu l'amabilité de diriger ce mémoire. Sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils m'ont grandement aidé à mener à bien cette recherche. Merci finalement à Vincent Debaene pour avoir accepté d'en être le juré.