

Le rôle de la femme disparue dans deux œuvres de Patrick Modiano : *Voyage de noces et Dora Bruder*

by

Christo Lombard

A dissertation submitted in the fulfilment of the requirements for the degree

Master of Arts (French)

In the department of Modern European Languages at the
UNIVERSITY OF PRETORIA

FACULTY OF HUMANITIES

SUPERVISOR: Dr. Anna-Marie de Beer (UP)

2017

Remerciements

J'aimerais remercier mes collègues Anna-Marie de Beer, Hélène du Preez, Kaitlyn Cooper et Carina Steenekamp, ainsi que ma famille. Merci également à Rilla Schutte pour son travail en tant que correctrice.

Abstract

The aim of this project is to investigate the importance accorded to the personage of the missing woman in two texts by Patrick Modiano: *Voyage de nocés* (1990) and *Dora Bruder* (1997). Where necessary, allusions to other works will be included in order to showcase contrasting or complimentary depictions of the feminine.

As has often been noted by readers and academics, Modiano's publications contain a strong element of auto-fiction or autobiography. Above all else, it is the memory of his father, Albert Modiano that is invariably revisited. It is possible to argue that the entire body of work, spanning more than four decades is an attempt by Patrick, the son, to come to terms with the influence his father had on his life and the subsequent burden that has been imposed upon him. Curiously, the role and representation of Modiano's female characters has been largely neglected in critical discourses.

I therefore hope to prove that the various depictions of the female figure should not be overlooked in favour of the more obviously visible portrait of the father. Modiano's heroines are largely inspired by the presence of his mother, or by women who frequented a similar social milieu. In each account, the tragic heroine exerts an implacable hold on the narrator's existential welfare. However, though some heroines may qualify as "maternal archetypes" this is not always the case. *Dora Bruder*, especially, reveals the enduring presence of a fraternal theme.

In spite of larger, seemingly more universal or transparent motifs that might present themselves, the emotional core of each narrative involves the narrator's inability to process the inexplicable loss of the heroine. I will argue that the male narrator's predicament is determined almost entirely by the memory he preserves of the missing woman. This same loss is closely connected to the narrator's adolescence and to what one might call the end of innocence or youth. Perhaps even more than the protagonist himself, it is the latent presence of a maternal or fraternal "substitute" that must claim responsibility for the haunted quality of Modiano's literary voice. This project will propose a comprehensive exploration of the different representations of female characters, proving that the importance accorded to the feminine should not be neglected, but rather welcomed as one of the most important aspects of the Nobel laureate's canon.

Key words

- *Archétype maternel*
- *Autobiographie*
- *Autofiction*
- *Dora Bruder*
- *Féminin*
- *Femme disparue*
- *Modiano, Patrick*
- *l'Occupation*
- *Ontologie*
- *Phénoménologie*
- *Post-mémoire*
- *Substitut fraternel*
- *Substitut maternel*
- *Voyage de nocés*

Table des matières

Introduction générale

page 1

Problématique.....	1
La place des œuvres en question.....	2
Le contexte historique.....	4
Méthode et structure.....	6
Résumé de <i>Voyage de noces</i>	7
Résumé de <i>Dora Bruder</i>	10

Chapitre 1 : Analyse documentaire

page 14

Introduction.....	14
Style et genre.....	15
La tradition existentialiste.....	19
Nietzsche et l'éternel retour.....	22
La <i>post-mémoire</i>	26
Une perspective féministe.....	28
L'adolescence et le féminin.....	31
Initiation critique aux œuvres.....	35
<i>Voyage de noces</i>	35
<i>Dora Bruder</i>	38
Le dispositif <i>Voyage de noces</i> - <i>Dora Bruder</i>	40
Conclusion.....	42

Chapitre 2 : Origines de la femme disparue

page 44

Introduction.....	44
Naissance d'un archétype.....	45
Louisa Colpeyn : une introduction.....	47
La mère de Modiano sous l'apparence d'un personnage.....	49
Les mères disparues.....	51
Une fin tragique.....	53
Phénoménologie de la perte : l'histoire de deux frères.....	54
Rudy Modiano : une introduction.....	55
La perte d'un frère unique.....	56
Rudy Modiano en tant que substitut.....	58
Un jeune homme aux ambitions fugitives.....	60
Conclusion.....	62

Chapitre 3 : La femme disparue dans *Voyage de noces* : une thématique maternelle

	page 64
Introduction.....	64
La hiérarchie familiale.....	65
Le fils abandonné : Jean.....	66
Le fils abandonné : Rigaud.....	69
La fugueuse : Ingrid.....	71
Le substitut maternel.....	75
Deux femmes disparues : Ingrid et Annette.....	79
Un dernier rapprochement : la vie ou la mort ?.....	81
Conclusion.....	83

Chapitre 4 : La femme disparue dans *Dora Bruder* : une thématique fraternelle

	page 85
Introduction.....	85
Une obsession récurrente.....	86
Genèse d'une enquête personnelle : la correspondance entre Patrick Modiano et Serge Klarsfeld.....	88
Les sujets périphériques.....	92
Les premiers disparus.....	93
Le lien paternel.....	94
Dora Bruder : une identification appropriative.....	98
Dora Bruder : une identification empathique.....	101
Les frères et les sœurs disparus.....	103
Conclusion.....	105

Conclusion générale

	page 108
Une question de représentation.....	108
Le parcours thématique.....	111
Une fin provisoire.....	115

Bibliographie

	page 117
--	----------

Introduction générale

Problématique

Comme en témoigne le titre du document, le sujet que nous visons à élucider dans ce mémoire de recherche est celui du rôle alloué à la figure de la femme disparue dans deux œuvres de Patrick Modiano : *Voyage de noces* (1990) et *Dora Bruder* (1997)¹. Quoique l'argumentation principale porte sur ces ouvrages-là, le deuxième chapitre² comportera plusieurs allusions à d'autres livres dans le but d'approfondir notre regard critique sur cette problématique. En se référant aux aveux enfouis dans les textes tels que *Livret de famille* (1977), *Remise de peine* (1978), ainsi qu'*Un pedigree* (2005), nous en apprendrons davantage sur le contexte biographique qui engendra chez l'auteur la préoccupation particulière des femmes errantes ou disparues. En définitive, toute expression romanesque signée par Modiano relève de « cet espace ambigu » qui, pour Philippe Lejeune, est symptomatique d'un assemblage entre la fiction et la réalité : le domaine de l'autofiction³ (Lejeune 1991 : 58).

De ce fait, la signification des personnages que l'on peut qualifier de femmes disparues renvoie inéluctablement à la vie du romancier, et plus précisément à son adolescence. Il est question ici d'un motif récurrent : nombreux sont les romans dont l'héroïne subit une fin absconse ou même tragique. Pourtant, comme le signalent Dervila Cooke et Colin Nettelbeck (2006 : 39), le manque d'apport universitaire axé sur cet aspect de l'œuvre modianienne paraît surprenant. Pour cette raison, l'importance et la complexité de cette thématique doivent être mises en exergue. En tant que chercheur, j'estime primordial de contribuer au redressement d'une telle faille, et de colmater cette brèche dans les commentaires sur les fictions de Patrick Modiano. Une analyse circonstanciée de la représentation des personnages féminins nous conduira vers une meilleure compréhension de l'architecture du projet littéraire propre à l'écrivain qui se vit décerner le prix Nobel de littérature en 2014.

Les composantes d'une telle architecture sont, comme je viens de le suggérer, intimement liées au vécu de l'auteur et à son expérience de la mémoire et de l'oubli. Si l'on souhaite éclaircir « le rôle » attribué à la femme disparue, il est nécessaire de tenir compte des qualités autoréférentielles qui caractérisent la voix narrative. La phénoménologie modianienne nous est transmise par le biais d'un narrateur homodiégétique dont la ressemblance à l'auteur ne peut être niée : « [...] ses narrateurs ont la même taille que lui, portent le même prénom, habitent aux mêmes adresses, témoignent des mêmes tics et partagent une même date de naissance » (Grenaudier-Klijn 2014 : 98). Souvent, ils sont

¹ Ces textes seront dorénavant indiqués par *VN* et *DB* respectivement.

² « Origines de la femme disparue ».

³ Un terme conçu par Serge Doubrovsky. Pour en savoir plus, veuillez consulter l'analyse documentaire.

simplement appelés Jean⁴ ou Patrick, comme les héros des deux œuvres que nous allons traiter.

Nous sommes donc obligés de considérer la représentation des héroïnes telles qu'Ingrid Teyrsen et Dora Bruder à travers l'optique d'une sorte d'alter ego du romancier lui-même. Que peuvent-elles révéler sur le rapport de l'écrivain non seulement avec son passé familial, mais aussi avec sa conception de certaines notions ontologiques, notamment l'oubli et le néant ? La manière dont ces femmes fuyantes sont remémorées pourrait en dire long sur les obsessions qui poussèrent un jeune homme désœuvré à s'atteler à l'écriture et, ce faisant, se livrer à la recherche de ses hantises personnelles. Lors d'une conférence de presse, Modiano a fait le constat suivant : « On a une vision confuse des livres qu'on écrit. D'autant plus que j'ai toujours l'impression que j'écris le même livre depuis 45 ans [...] » (Modiano 2014). Ainsi, admet-il toujours vouloir revenir aux mêmes thèmes, aux mêmes énigmes humaines.

Le phénomène de la femme disparue s'insère nettement dans cette trame de mystères dont chaque ouvrage semble constituer un volume intégral. Je soutiens qu'une appréciation approfondie du parcours littéraire de Patrick Modiano n'est point possible sans l'acceptation d'une thématique féminine. Avant d'expliquer les raisons pour lesquelles je m'appuierai sur les deux textes déjà identifiés, il convient de proposer un commentaire sur le titre de ma dissertation, qui à première vue, pourrait sembler réducteur. En effet, il n'y a pas qu'un seul rôle associé à la femme disparue, ni une seule identité que l'on puisse lui décerner. Je disséquerais plutôt la nature hétérogène de la symbolique évoquée par une telle description archétypique.

La place des œuvres en question

Il convient de préciser qu'il sera difficile de cerner l'ampleur du champ thématique auquel nous nous intéressons en nous appuyant uniquement sur les ouvrages mentionnés ci-dessus. L'idéal aurait été de réaliser un compte rendu minutieux de l'évolution de notre problématique à travers l'œuvre modianienne : de *La Place de l'Étoile* (1968) jusqu'au dernier livre publié à ce jour, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). De toute évidence, depuis presque cinquante ans Modiano sollicite la compagnie de ses fantômes, y compris celui qui est identifié dans le titre de ce projet. En conséquence, j'explique la raison pour laquelle je fonde mon analyse sur *Voyage de noces* et sur *Dora Bruder*. Ce sont deux récits qui occupent une place singulière par rapport aux autres dans le sens où ils nous permettent d'apercevoir les menus détails tapis au fond de ce grand mystère récidivant : des héroïnes que le sort ultime rapproche de l'anonymat complet.

⁴ Jean Patrick Modiano, le nom et prénom de l'auteur.

Grenaudier-Klijn (2014 : 96) fait allusion à « une identification particulière » établie entre Modiano et ses personnages féminins. Selon cet écrivain, ceux-ci sont « proches de ce que je suis » (*in* Grenaudier-Klijn 2014 : 96). Alors, qui est Patrick Modiano ? Ce n'est pas le genre de question qui provoquera des réponses concrètes. Toutefois, étant donné la qualité autoréférentielle de ses écrits, il faut savoir que des liens incontestables peuvent apparaître entre la vie du romancier et ce qu'il se hasarde à révéler au moyen de l'écriture. Outre mettre en avant un leitmotiv féminin, *Voyage de noces* et *Dora Bruder* comptent également parmi les textes comportant maintes références – souvent implicites – aux membres de la famille de l'auteur. De surcroît, leur rédaction fut suscitée par la même découverte, un moment qui marque un tournant dans le trajet professionnel de Patrick Modiano.

En décembre 1988, Modiano dénicha une annonce parue dans un ancien exemplaire du journal *Paris Soir* daté du 31 décembre 1941. Il s'agissait d'un avis de recherche⁵ qui, au premier abord, paraissait avoir été rédigé par les parents d'une jeune fille de quinze ans appelée Dora Bruder. Toute personne en mesure de fournir des renseignements sur la disparition de Dora était priée de prendre contact avec les parents de la jeune fugueuse. Lors d'un entretien, Modiano s'avoue « profondément troublé » par tous les détails hypothétiques que lui suggérait cet appel à l'aide (Modiano 1997). Suite à cette trouvaille, la seule information qu'il put dépister sur le sort ultime de la famille Bruder, était la présence de leurs noms dans le *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, un registre compilé et publié par Serge Klarsfeld en 1978. Ils finirent tous trois par être déportés à Auschwitz, le père et la fille en 1942, la mère en 1943 (*ibid.*).

Confronté au caractère hermétique de cette tragédie, démoralisé face aux anomalies allumées par les errances fugitives de l'adolescente, le littérateur se sentait accablé par une espèce d'absence, tant semblable au néant qui s'empare de ses narrateurs quand ils doivent se faire à la disparition définitive de l'héroïne. À en croire Modiano, cet état de manque aurait occasionné la genèse de *Voyage de noces*, car il voulait modérer l'impuissance que lui imposait le parcours de Dora Bruder. Finalement, la parution de ce roman ne lui a apporté aucune consolation. Il n'envisageait qu'une manière de se réconcilier avec l'histoire de la disparue : se dessaisir de la forme romanesque. Cependant, nous n'y trouvons pas de reniement total du mode fictif ; la rédaction de *Dora Bruder* ne se serait pas réalisée sans l'appui d'un regard créateur.

Certes, ce qu'il faut retenir de la dissemblance générique entre les œuvres, c'est qu'elles sont néanmoins reliées par leurs approches différentes au niveau de l'évocation de l'héroïne et, bien sûr, le traitement des questions familiales toujours si présentes dans la narration

⁵ « PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris. » (DB : 7).

modianesque⁶. Nous avons affaire à deux ébauches littéraires dont le dispositif déterminant se construit à partir d'une enquête entamée par le narrateur, dans un effort éperdu de recomposer l'itinéraire du protagoniste féminin. Étant donné que l'ambition du héros ressemble à celle de l'auteur, et que l'état d'esprit de l'un paraît correspondre si fidèlement à celui de l'autre, la représentation de la femme disparue dans *Voyage de noces* et dans *Dora Bruder* est dotée d'une perspicacité personnelle sans doute absente dans la plupart des autres romans.

Ce n'est qu'en examinant ces livres que l'on parviendra à rendre manifeste l'influence exercée par deux membres de la famille Modiano sur la composition de la figure féminine : Louisa Colpeyn et Rudy Modiano. L'empire symbolique assigné à la mère et au frère du romancier est d'une sophistication notable, un fait qui m'amène à confirmer les concepts principaux que je souhaite aborder : la maternité et la fraternité. Le chapitre sur *Voyage de noces* sera organisé autour d'une perspective maternelle tandis que celui sur *Dora Bruder* visera à mettre au jour les facettes du thème fraternel.

Le contexte historique

En mettant l'accent sur la portée d'une thématique féminine, on n'instaure pas forcément une opposition aux personnages dont les traits se rapportent au caractère du prototype paternel, c'est-à-dire au père de Patrick, Albert Modiano. Cela dit, compte tenu du nombre d'articles et de dissertations universitaires consacrés à la dissection du problème paternel, j'éviterai d'apporter des aperçus probants sur un débat déjà alimenté par tout un éventail de voix critiques. Dans les chapitres à venir, tout commentaire portant sur la notion de paternité ne sera qu'un appui pour faciliter l'examen d'un ou plusieurs aspects de notre questionnement à un moment précis.

Parmi le triumvirat familial, si l'on se permet de l'appeler ainsi, je viens justement d'identifier les deux figures dont l'autorité mnémonique s'implante au cœur de l'énigme de la femme disparue : Louisa Colpeyn et Rudy Modiano. Pour les besoins de ce projet, Albert Modiano doit résider à l'arrière-plan et il suffit de survoler la place qu'occupe cet homme dans l'entreprise créative de son fils. On ne peut introduire le contexte historique de l'univers modianien sans reconnaître le rôle équivoque que jouait Albert pendant l'Occupation. Lorsque Denis Cosnard (2010 : 8) et d'autres chercheurs parlent de la « nuit originelle » dont les échos se font ressentir à travers l'œuvre de Modiano, ils font allusion au Paris des années quarante, une ville opprimée où opéraient toute une gamme d'individus aux mœurs répréhensibles : des gestapistes, des trafiquants, des gangsters, ainsi que ceux qui étaient pris entre deux feux, comme Albert Modiano.

⁶ Même si les termes « modianien » et « modianesques » peuvent être employés de façon interchangeable, le premier désigne une appartenance directe à l'œuvre de Modiano (l'œuvre modianienne), tandis que « modianesque » se réfère plutôt à l'atmosphère ou à la poésie évoquées par le style narratif de l'écrivain.

Le sentiment évoqué par l'expression « nuit originelle » est celui d'une ambiguïté oppressante qui favorisait le succès des affaires menées par les vauriens mentionnés ci-dessus. Baptiste Roux (1999 : 35) s'exprime sur ce sujet : « La Seconde Guerre mondiale n'intéresse pas l'écrivain pour ce qu'elle fut, mais pour l'éclosion spontanée d'êtres – et de comportements – qui, sans elle, ne se seraient jamais révélés ». Modiano lui-même renchérit ce commentaire : « Je suis attiré par l'Occupation, par ce genre d'époque, ces atmosphères troubles et équivoques » (*in* Roux 1999 : 35). Ce type de climat s'applique surtout aux enjeux éthiques et identitaires ; cette ambivalence morale qui, dans notre cas, se distingue chez ceux qui portent atteinte à la sécurité de l'héroïne. Par ailleurs, le tempérament de celle-ci risque également d'être mis en doute par le narrateur.

Comment alors percevoir le lien qu'entretient Albert Modiano avec un tel milieu ? L'auteur n'a jamais réussi à découvrir jusqu'à quel point son père, un Juif d'origine italienne, était impliqué dans les affaires des marchands noirs et des collaborateurs ; il ignore encore l'identité de la plupart des malfaiteurs qu'Albert côtoyait durant l'Occupation. En revanche, il conserve depuis longtemps certains indices, des pistes qu'il lui reste à suivre jusqu'au bout. Cosnard (2010 : 67) parle notamment d'un incident devenu notoire dans le *mythos* modianien, le fameux « épisode douloureux du Dépôt ». Albert Modiano se serait fait arrêter à Paris pendant l'hiver de 1943⁷. À ce moment-là, il était devenu une figure périphérique, doué pour l'évasion. Après être passé par la préfecture de police, il a fini par être déporté à un ancien entrepôt qui avait été converti en annexe du camp de Drancy (*ibid.* : 67). Sa libération du dépôt aurait été assurée grâce à « l'intervention d'un ami » (*ibid.* : 67).

Les rumeurs sur l'identité du libérateur d'Albert se concentraient sur une personne en particulier : Eddy Pagnon⁸, chauffeur d'Henri Lafont. Ce dernier dirigeait la Gestapo française, communément appelée *la Carlingue*, ou dans les livres de Modiano, « la bande de la Rue Lauriston⁹ ». Cosnard se demande : « Pourquoi un homme comme Eddy Pagnon a-t-il pu intervenir en sa faveur ? Est-ce le fruit d'une amitié ancienne, de trafics effectués en commun ? Quelle fut la monnaie d'échange ? » (*ibid.* : 73). Ces questions résistent à tout effort d'exorcisme et leurs traces obscures seront reconnaissables aux lecteurs fidèles. Il sera fort possible de dresser une liste des personnages (chauffeurs, garagistes, etc.), lieux et dates qui nous ramènent tacitement à la pègre parisienne des années noires et aux excursions surnoises d'Albert Modiano.

Au sens figuré, la symbolique paternelle devient révélatrice d'une occultation vague : les frontières entre héros et bourreau, victime et maître-chanteur s'embrouillent. Il y a des

⁷ Albert et une amie avaient également été arrêtés l'année précédente, en 1942. Il avait pu s'évader grâce à « une minuterie éteinte » (*ibid.* : 67).

⁸ Une description de Pagnon : « L'ancien vendeur de voitures se retrouve *Untersturmführer*, sous-lieutenant de réserve des SS, le corps d'élite du Reich » (*ibid.* : 70).

⁹ Une référence à leur officine : 93 Rue Lauriston, 16^e arrondissement.

chercheurs qui soutiennent que le dessein romanesque de Patrick Modiano n'est, en réalité, qu'une tentative alambiquée de pardonner à son père. Une telle hypothèse, quoique sagace, réduit l'impact intellectuel et émotionnel de son œuvre ; un héritage qui amena l'Académie suédoise à lui décerner le prix Nobel pour la raison suivante : « l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation ». Il n'en demeure pas moins que c'était le père qui indiqua à son fils le chemin vers ce monde révolu : une nuit de transmission atavique, un berceau de revenants.

Méthode et structure

Notre introduction tirant à sa fin, il nous reste à délimiter les principes méthodologiques et structurels qui servent à déterminer la teneur générale du mémoire. S'agissant d'une étude littéraire, les sources primaires et secondaires sont composées d'une variété de textes qui s'intègrent, soit dans un cadre romanesque ou autofictionnel, soit dans l'un des nombreux courants théoriques qui aideront à édifier notre argumentation. Pour ce qui est des documents relevant du groupe susmentionné, on peut discerner deux catégories distinctes : d'une part, les articles universitaires traitant spécifiquement des œuvres de Modiano, et d'autre part, les articles tâchant de relativiser les principes psychologiques et philosophiques ayant trait à notre approche analytique.

En bref, notre méthode d'analyse s'appuie sur une base textuelle. En commentant les ouvrages nommés au début de l'introduction, je me pencherai sur les données que j'ai pu rassembler en vue de me préparer à la rédaction de ce projet. La recherche effectuée à partir des romans eux-mêmes sera affinée par l'incorporation sélective des sources extérieures. Mes aperçus et conclusions personnels seront ainsi étayés par le corpus universitaire dédié au romancier français.

Au lieu de structurer la dissertation de manière à élaborer une démarche comparative entre *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, les chapitres seront ordonnés en fonction des thèmes majeurs auxquels on s'intéresse. Afin de mieux adapter l'argumentaire aux nécessités de notre objectif – la représentation de la femme disparue – j'estime indispensable de consacrer un chapitre entier à chacun des deux volumes. Somme toute, ce mémoire de recherche comporte six parties. Après l'introduction, une analyse documentaire servira d'initiation aux débats théoriques les plus pertinents. Je me pencherai ensuite sur l'enfance de Modiano dans le but de convoquer les personnages réels dont le récit biographique continue à trouver un écho chez l'écrivain, et dont l'essence est prêtée à leurs homologues fictifs. De cette façon, on se familiarisera avec les origines de la femme disparue. Cette exposition préparatrice ouvrira la voie aux deux essais qui constituent le noyau analytique de ce travail : les chapitres portant sur *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, respectivement. Il s'agira d'un dépouillement des thématiques maternelles et fraternelles. Enfin, notre

mémoire s'achèvera par une conclusion qui aidera à boucler toutes les sections précédentes en offrant une dernière perspective unificatrice.

Avant de passer à l'analyse documentaire, je vous invite à consulter les résumés de *Voyage de noces* et de *Dora Bruder* présentés ci-dessous.

Résumé de Voyage de Noces

Le narrateur nous ramène à un certain jour d'août qu'il avait passé à Milan, il y a longtemps. La chaleur étouffante ainsi que les rues abandonnées lui reviennent à l'esprit. Il attendait le train pour Paris qui était censé partir quatre heures plus tard. Il se réfugie à l'intérieur d'un hôtel tandis que le barman discute avec un client. En écoutant leur conversation, Jean apprend qu'une Française s'est donné la mort dans une chambre de l'hôtel il y a deux jours. Elle était arrivée de Paris trois jours auparavant.

Des années plus tard, Jean effectue sa propre fugue. Sa femme Annette et quelques-uns de ses collègues l'accompagnent à l'aéroport, mais au lieu d'aller à Rio de Janeiro, il fait un détour à Milan avant de s'installer de nouveau à Paris, mais cette fois-ci dans un quartier périphérique. Il se procure une chambre dans l'hôtel Dodds, porte Dorée. Il souhaite cacher sa présence à ses proches et surtout à Annette : « Personne ne devinera jamais que j'ai échoué aux portes de Paris, et que c'était là le but de mon voyage » (VN : 21). Il erre dans les rues du quartier. Est-ce que Rigaud, l'ancien compagnon d'Ingrid s'abrite dans l'un de ces immeubles anonymes ? Parfois il se rend au zoo pour profiter de la compagnie des animaux enfermés. Il ne cesse de penser à l'époque de sa jeunesse ; cet été où il avait rencontré Ingrid et Rigaud pour la première fois : « Il y avait encore de la légèreté dans l'air » (*ibid.* : 26).

Le narrateur se fait emporter par une rêverie. En 1965, à l'âge de vingt ans, Jean descend à la gare de Saint-Raphaël suite à un séjour viennois. Avant de prendre un car pour Saint-Tropez, il se rend compte qu'on lui avait volé « tout l'argent » qui lui restait (*ibid.* : 27). À ce moment-là, il décide de ne plus se poser de questions sur son avenir. Il se poste à l'extérieur de la ville pour faire de l'auto-stop. Une demi-heure plus tard, une voiture noire s'arrête. C'est ainsi que Jean se fait prendre sous l'aile d'Ingrid et son compagnon, Rigaud. Ils lui proposent de visiter leur petite maison près de la plage de Pampelonne. En fait, il s'agit d'un bungalow qu'ils louent au propriétaire de la villa principale. Rigaud dit à Jean : « Vous pouvez vous reposer ici... ». Ingrid ajoute : « Vous devriez faire une sieste » (*ibid.* : 33).

Au moment d'écrire, le narrateur s'avoue que cette rencontre avec Ingrid et Rigaud fut l'un des seuls moments de sa vie où il éprouva une sorte de bonheur sincère. Bien qu'il ne passe qu'une seule nuit chez eux, ses souvenirs de l'excursion étaient d'une clarté étonnante. Il se rappelait les estivants sur la plage, les voix confuses venant de la villa, le soleil et le silence.

Surtout, il y avait la figure d'Ingrid qui refusait de se retirer de son imaginaire. Quelle est la raison de sa bonté envers Jean ? Son bonheur, n'est-il pas un genre de tristesse masquée ? Le soir, après un jeu de cartes, Ingrid lui dit qu'il vaut mieux parler à voix basse. Si les fêtards viennent les réveiller, il va falloir faire semblant d'être morts.

Revenons au présent. Jean profite d'une fête du 14 juillet pour entrer discrètement dans l'appartement qu'il partageait avec sa femme avant sa fugue. « J'ai voulu entrer dans notre chambre afin de choisir quelques vêtements d'été et une paire de mocassins » (*ibid.* : 47). Il soupçonne Annette d'avoir entamé une liaison avec l'un de ses meilleurs amis, Cavanaugh. En revanche, lorsqu'il entend la voix de sa femme dans une pièce voisine, ce n'est pas avec Cavanaugh qu'elle parle. Il reconnaît la voix d'un jeune collègue, Ben Smidane. Malgré l'intimité de leur conversation, le narrateur se sent « si détaché de tout » (*ibid.* : 49). Jean s'aperçoit qu'il doit avoir le même âge qu'Ingrid et Rigaud à l'époque de leur première rencontre.

Ensuite, Jean traverse une période de « doute et de cafard » (*ibid.* : 51). Il n'arrive pas à se libérer du souvenir d'Ingrid. Il ne lui reste que quelques détails de la vie de celle-ci et de son compagnon après la guerre. À un certain moment, Ingrid est partie aux États-Unis sans Rigaud. Un producteur de cinéma lui avait offert quelques rôles insignifiants, mais le domaine du cinéma ne lui plaisait pas. Rigaud était venu la rejoindre aux États-Unis, mais peu de temps après, le couple s'était de nouveau séparé. Selon Jean, Ingrid « était restée encore de longues années en Amérique [...]. Puis elle avait retrouvé la France et Paris » (*ibid.* : 51). Elle avait également renoué sa relation avec Rigaud. On arrive maintenant à l'époque de cette première rencontre fatidique. Il semble que Jean est en train de rédiger une espèce de biographie d'Ingrid. Au fil des années, il a rassemblé des florilèges de notes sur la vie d'Ingrid.

Une fois de plus, on change d'époque. Jean commence à raconter le parcours d'Ingrid et de Rigaud à partir de 1942, l'année où ils avaient fui Paris afin de trouver refuge sur la Côte d'Azur. Ingrid avait seize ans, et Rigaud cinq de plus qu'elle. Ils avaient franchi la zone de démarcation grâce à de faux papiers. Selon ces documents, ils étaient mariés. Après être arrivés à Juan-les-Pins, Rigaud explique qu'il faut faire croire aux gens qu'ils sont en voyage de noces. Ils profitent des journées ensoleillées pour laisser l'atmosphère estivale de la région les gagner. Au début, c'était « comme si la guerre n'existait pas » (*ibid.* : 57). Cependant, au fur à mesure que le temps s'écoule, ils commencent à s'inquiéter. Un homme patibulaire se met à surveiller les parages. De temps en temps cette « tache sombre » les interroge sur leur itinéraire et les circonstances exactes de leur mariage (*ibid.* : 63).

Rigaud s'adresse au concierge de leur hôtel, un ancien ami de sa mère. Celle-ci était bien connue dans la région des années auparavant. Rigaud lui-même y avait passé une partie de son enfance. Le concierge propose de leur trouver un refuge alternatif en raison des

« descentes de police » prévues pour la semaine suivante (*ibid.* : 73). Il trouve une villa qui appartient à une Américaine, une autre ancienne connaissance de Mme Paul Rigaud. Pour renforcer sa sécurité, le couple s'apprête à réaliser un mariage religieux. Ils assurent également le rôle de gardiens de la villa en l'absence de la propriétaire. Ils s'efforcent d'être discrets, de rester en vie jusqu'à la fin de la guerre : « Il fallait éteindre les lumières et faire semblant d'être morts » (*ibid.* : 85).

À ce moment-là, Jean revient à sa propre histoire. Il observe qu'il avait prévu de changer d'hôtel tous les huit jours, toujours dans les quartiers périphériques qu'il fréquentait autrefois. Toutefois, il se sent ancré dans sa chambre de l'hôtel Dodds. Une meilleure idée surgit : « faire, chaque jour, un voyage dans un quartier différent de la périphérie. Puis rentrer ici » (*ibid.* : 89). Un jour, au musée des Colonies, Jean reconnaît Ben Smidane, celui qui était en compagnie d'Annette lors de la fête du 14 juillet, et qui l'informe que sa femme est au courant de ses déambulations nomadiques. Smidane lui tend une lettre rédigée par Annette, qui souhaite reprendre contact avec son mari. Jean est d'avis qu'une telle rencontre risquerait de lui attirer des ennuis. « Ma vie n'était qu'une fuite. Annette savait qu'elle ne devait pas brusquer les choses : à la moindre alerte, je risquais de disparaître – et cette fois-ci pour de bon » (*ibid.* : 95-96). Il attend pourtant toujours des messages d'Annette, qui n'arrivent jamais.

Grâce à des recherches supplémentaires, Jean réussit à localiser l'ancien domicile du couple fantomatique. Quand il arrive au 20 boulevard Soult, il parle au concierge qui admet avoir connu Rigaud (et une jeune fille) en 1942. Ils étaient là lors des premiers bombardements de la ville. Ainsi, Jean décide de louer l'appartement lui-même. Il se remémore sa dernière rencontre avec Ingrid. Un soir, après avoir accompagné Cavanaugh à la gare, il se promenait seul dans un quartier inconnu. Il repéra la silhouette d'Ingrid quelques mètres devant lui. Au début, elle eut du mal à le reconnaître, mais après un moment elle se souvint de leur séjour ensemble, trois ans plus tôt. « Je vous inviterais bien à dîner chez moi, mais je n'ai rien à manger » (*ibid.* : 115). Ils finirent par trouver un restaurant ouvert à cette heure tardive. Il ne sut pas répondre à la question qu'elle lui posa : « Racontez-moi ce que vous faites de beau dans la vie » (*ibid.* : 118).

Pendant le dîner, Ingrid lui glissa une vieille coupure de journal qui datait de l'époque de sa fugue. Parmi de nombreuses annonces, Jean aperçut un avis de recherche : « On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis, boulevard Ornano. Paris » (*ibid.* : 153). Ingrid se mit à parler des circonstances qui occasionnèrent sa rencontre avec Rigaud et leur fugue vers la Côte d'Azur.

Un soir, au lieu de rentrer chez elle, Ingrid quitta le métro à la station Barbès-Rochechouart. Elle prit soin d'éviter la zone du couvre-feu. Elle ne savait pas où elle devait aller, mais l'idée de revoir son père l'inquiétait. Finalement, elle se trouva dans un salon de thé, Place de l'étoile. C'est là qu'elle fit la connaissance de Rigaud. Depuis lors, ils ne se quittèrent pas. Avant de partir, Rigaud vendit les meubles et les toiles de son ancien appartement à des clients sournois, dont un certain Philippe de Pacheco. Il se pouvait que cet homme fût un agent double, mêlé avec la Gestapo. Pour cette raison, le couple ne tarda pas à s'enfuir vers le sud.

Jean ne parvient pas à revoir Annette avant l'achèvement de son récit. Il téléphone chez elle mais raccroche dès qu'elle répond. Il reste hanté par le parcours tragique d'Ingrid, comme un sortilège qu'il n'arrive pas à briser. Ingrid a pu échapper à la guerre, mais pas aux ombres de l'été milanais. Le narrateur termine le roman ainsi : « Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus » (*ibid.* : 158).

Résumé de *Dora Bruder*

En 1996, Patrick Modiano se consacre à la rédaction de *Dora Bruder*. Il commence par citer l'avis de recherche qu'il a repéré dans une vieille édition du journal *Paris Soir*, huit ans auparavant :

«Paris

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » (DB : 7).

Ainsi se déroule une vraie enquête sur la fille qui a inspiré le personnage d'Ingrid Teyrsen dans *Voyage de Noces*.

Modiano avoue qu'il connaît le quartier du boulevard Ornano depuis longtemps. Il se souvient d'avoir accompagné sa mère au marché aux puces de Saint-Ouen dans son enfance : « C'était toujours le samedi ou le dimanche après-midi » (*ibid.* : 8). Il se demande ce qu'est devenu le gros photographe qui proposait aux passants de se faire photographier. Quand Modiano avait vingt ans (en 1965) une de ses amies habitait le quartier. Il se souvient des soirs hivernaux de janvier : « Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues » (*ibid.* : 8). Il passait de longues heures nocturnes à attendre dans les cafés du quartier. À cette époque-là, il ignorait encore l'existence de Dora Bruder. Pourtant, l'auteur a l'impression que ce n'est pas par hasard qu'il a passé autant de temps dans le quartier. Il gardait ses propres ambitions fugitives. Il dit à propos de Dora et de ses parents : « Ils étaient là, déjà, en filigrane » (*ibid.* : 11).

Modiano commence ensuite à présenter les résultats de sa recherche. Il lui faut de la patience pour recueillir les traces de l'histoire. C'est comme si les vieux documents et les registres surannés étaient protégés par des gardiens autoritaires. Dora et ses parents habitaient l'hôtel du 41 boulevard Ornano depuis les années 1937/8. L'auteur a dû attendre quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Encore deux ans plus tard, il a déniché son lieu de naissance, le 12^e arrondissement.

Modiano se rend au 2 boulevard du Palais avec l'espoir de consulter l'acte de naissance de Dora, mais il éprouve de grandes difficultés à naviguer les couloirs du bâtiment. Il a l'impression d'être dans un mauvais rêve. Cette sensation d'angoisse lui rappelle une scène qui s'est produite vingt ans auparavant. Son père était hospitalisé et lui, le fils, ne l'avait pas croisé depuis la fin de son adolescence. Il avait parcouru l'hôpital entier, mais aucune trace de son père. Malgré ses errances et ses questions aux infirmières, Modiano avait fini par douter de la présence de son père dans l'hôpital. Il ne le revit plus jamais.

Cependant, Modiano a bien pu consulter l'acte de naissance de Dora, après avoir écrit à M. le procureur de la République. La réponse est arrivée au bout de trois semaines. Outre la naissance de Dora, Modiano apprend que le père, Ernest Bruder, est né à Vienne, le 21 mai 1899. Il était manœuvre. La mère, Cécile Burdej, est née à Budapest, le 17 avril 1907. Elle était sans profession. En 1965, Modiano avait fait un séjour à Vienne. Un jour, il décide d'y retourner, car il n'avait pas vu la ville depuis vingt ans. Peut-être qu'il retrouverait l'acte de naissance d'Ernest Bruder ainsi que son domicile. Modiano imagine qu'en 1919, les vingt ans d'Ernest Bruder auraient été plus difficiles que les siens. L'auteur découvre un autre détail à son sujet : « 2^e classe légionnaire français [...] mutilé de guerre 100 % » (*ibid.* : 25). En 1924, Ernest Bruder se marie avec Cécile Burdej, place Jules-Joffrin. La famille de Cécile s'est installée à Paris, l'année précédente : « Une famille juive originaire de Russie ».

Le narrateur essaie d'imaginer comment Dora avait passé ses journées ; il tente de lui façonner une personnalité. Est-ce qu'elle se rendait au cinéma Ornano 43 ? Il fallait juste traverser la rue. Était-elle déjà rebelle ? « Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village » (*ibid.* : 34). Une fois de plus, Modiano crée un lien entre son enfance et celle de Dora. À quatorze ans, pour la première fois, il avait ressenti une sensation de vide en contemplant ce qui avait été détruit. Aujourd'hui, il sait que Dora a traversé cette même zone, révélatrice de rêves errants.

Le 9 mai 1940, Dora est inscrite dans un internat religieux, le Saint-Cœur-de-Marie, 62 et 64 rue du Picpus, dans le 12^e arrondissement. Selon les registres du pensionnat, elle sort le 14 décembre 1941 : « suite de fugue » (*ibid.* : 36). Modiano ignore la raison précise à l'origine de son inscription dans cette institution. Selon toute probabilité, les parents de Dora voulaient la soumettre à l'attention de toutes les autorités d'internement. « 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 » (*ibid.* : 37-38).

Ernest Bruder a évité de faire recenser Dora comme juive, alors qu'il est allé se déclarer lui-même ainsi que sa femme. Ernest et Cécile avaient tous les deux un numéro de dossier juif, mais pas leur fille. Elle était en sécurité derrière les murs du pensionnat. Si elle était restée à l'internat, aurait-elle échappé aux camps ?

L'auteur témoigne du fait qu'il a écrit *Voyage de Noces* pour combler le manque qu'il ressentait après être tombé sur l'avis de recherche de Dora en 1988 : « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder » (*ibid.* : 53). En écrivant le roman, Modiano s'est inspiré de quelques femmes qu'il avait connues dans les années soixante. Plusieurs d'entre elles s'étaient trouvées dans la même situation que Dora pendant l'Occupation. Il dit au sujet de *Voyage de Noces* : « Il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (*ibid.* : 54).

Le 13 août 1942, Dora est internée au camp de Drancy, huit mois après sa fugue de décembre. (En avril 1942, elle rejoint sa mère avant de s'enfuir à nouveau). Elle vient d'être transférée du camp des Tourelles. Quelles sont les circonstances exactes de son arrestation ? Elle avait probablement été arrêtée dans la rue. Les Allemands avaient interdit aux Juifs parisiens de quitter leur domicile après vingt heures. De plus, ils n'avaient pas le droit de changer d'adresse. Le niveau de sécurité ne faisait qu'empirer. Modiano se souvient d'une anecdote que son père lui avait racontée en 1963 concernant son arrestation de 1942, où il s'était retrouvé dans un panier à salade avec une fille anonyme. Patrick ne pouvait pas renoncer à l'idée que c'était peut-être Dora elle-même : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942 » (*ibid.* : 63). Son père non plus, n'était pas recensé comme juif. Il ne devait pas porter l'étoile jaune. Albert avait seize ans de plus que Dora.

Le narrateur raconte une autre histoire liée à son père. Il avait dix-huit ans et ses parents étaient séparés. Ils habitaient toujours le même immeuble, mais dans des appartements différents. La nouvelle compagne de son père lui rappelait une sorte de « fausse Mylène Demongeot » (*ibid.* : 68). Suite à la décision du tribunal, Albert était obligé de verser une « modeste pension » pour les besoins de Patrick (*ibid.* : 68). Quand Patrick alla frapper à la porte de son père pour réclamer l'argent, sa nouvelle compagne se mit à hurler et à appeler au secours. Elle le traita de voyou. Ensuite, la police vint chercher Patrick chez sa mère. Accompagné par son père, Patrick se rendit au commissariat. Il se souvient très bien du trajet ; la seule fois de sa vie où il s'est trouvé dans un panier à salade. Il était assis en face de son père, cet homme qui avait déjà vu l'intérieur d'un tel véhicule. Une fois arrivés au bureau du commissaire, Albert Modiano déclara que son fils était un voyou qui venait faire

« du scandale chez lui depuis l'âge de dix-sept ans » (*ibid.* : 71). Le commissaire promet au jeune coupable que la prochaine fois on le mettrait en garde à vue. Père et fils rentrèrent chez eux en silence. « Je devais encore le voir à deux ou trois reprises l'année suivante [...] Ensuite, je ne l'ai plus jamais revu » (*ibid.* : 72).

L'auteur se pose encore des questions sur la façon dont Dora et son père se sont rencontrés au camp de Drancy. Il s'agit de leur première rencontre après la fugue de Dora. Avant d'être arrêté, Ernest Bruder avait déclaré la disparition de Dora au commissariat du quartier Clignancourt. Par conséquent, l'avis de recherche qui apparaît au début du livre a été publié. Cette action a sans doute attiré l'attention sur elle : « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement » (*ibid.* : 82). À Drancy, Dora prend la décision de rester avec son père, au lieu de profiter d'un transfert au camp de Pithiviers, offert aux Juives de nationalité française. Cette mesure était prise à cause du surpeuplement du camp. Le 18 septembre 1942, Dora et son père se trouvaient parmi mille autres personnes dans un convoi à destination d'Auschwitz. Cinq mois plus tard, Cécile Bruder est forcée à parcourir le même chemin.

Vers la fin du livre, Modiano fait allusion aux autres disparus qui ont partagé le sort de Dora. Il parle également de quelques écrivains qui ont péri à cause de leur patrimoine culturel ou de leurs positions politiques. Bien que l'intrigue se focalise sur le parcours de Dora et de sa famille, le chercheur tient à préciser qu'il y a d'autres disparus anonymes qu'il n'a pas pu tirer du néant et que beaucoup d'amis qu'il n'a pas connus ont perdu la vie en 1945, l'année de sa naissance.

Modiano termine son récit avec le constat suivant :

J'ignorerais 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. (*Ibid.* : 144-145)

I

Analyse documentaire

Introduction

Afin de sensibiliser le lecteur à la trame théorique qui aidera à composer et édifier l'argumentation au fil des chapitres de notre projet, cette partie initiatrice prendra la forme d'une analyse documentaire. Avant de passer à une étude critique des thèmes traités dans chaque œuvre pour éclaircir le rôle de la femme disparue, je propose un survol des études scientifiques qui faciliteront une dissection de l'écriture modianienne. Même si quelques-unes des théories commentées ci-dessous sont moins importantes que d'autres, la contextualisation générale de l'écrivain dans une tradition postmoderne sera indispensable pour favoriser notre analyse d'un travail de remémoration qui, malgré ses dimensions fictives, ne peut s'éloigner des expériences vécues par Patrick Modiano.

Nous avons pour but d'identifier les théories les plus pertinentes et qui portent directement sur la façon dont les femmes sont représentées dans l'œuvre modianienne ainsi que sur l'état moral et psychologique du narrateur après la perte de la figure féminine. Notre parcours commence toutefois par un commentaire sur le style de l'auteur, à savoir les qualités dites *modianesques*. Ce point de départ nous amènera à amorcer une exploration plus franche des débats ontologiques que l'on sera prié de consulter pour soutenir la rédaction de cette dissertation.

Lorsque l'on reconnaît la tension existentielle inhérente à la condition modianesque, y compris toutes les manifestations du désœuvrement ressenti par le narrateur, on finit par s'interroger non seulement sur son rapport avec le monde extérieur, mais aussi sur sa conception du temps et plus précisément, de la mémoire. On revient, presque toujours, à l'époque de ses parents, celle de l'Occupation parisienne. Deux personnages ou archétypes surgissent de ces années troublées : une figure paternelle et une figure maternelle. Voilà l'aboutissement du fil théorique : les perspectives critiques qui aideront à évaluer la façon dont les personnages féminins sont dépeints dans l'œuvre modianienne. Finalement, on prêtera attention aux enjeux psychologiques qui germent entre le narrateur et l'héroïne.

On ne peut mettre fin à ce chapitre sans une initiation circonstanciée aux ouvrages clés qui constituent le fondement de notre enquête sur le phénomène de la femme disparue : *Voyage de noces* et *Dora Bruder*. Quelles sont les discussions déjà établies au sujet de ces récits ? Existe-t-il des réflexions partagées par plusieurs chercheurs ? En essayant de répondre à ces questions, j'espère déterminer les fondements critiques à partir desquels je concevrai mes propres approches analytiques.

Style et genre

Ce mémoire vise, en premier lieu, à commenter la représentation des personnages féminins dans l'œuvre de Patrick Modiano, un thème qui nous amènera à tenir compte des troubles existentiels qui tracassent le narrateur après la disparition d'une femme énigmatique. Pour les besoins de notre analyse, la question du genre ne sera pas traitée de façon définitive. Je n'essaierai pas d'élaborer un argument centré sur l'emplacement exact accordé à l'écriture modianienne par rapport aux théories portant sur l'écriture de soi. Dans chaque récit, le lecteur est confronté à un amalgame d'influences biographiques et fictives ; les critères traditionnels qui théorisent les genres de l'autofiction ou de l'autobiographie deviennent négligeables. Selon Modiano, l'aspect autobiographique de son œuvre ne peut être nié, mais en fin de compte, ses « romans » ne sont que les chapitres successifs d'une « autobiographie rêvée ou imaginaire » (Modiano 2013 : 9).

Ce constat a été prévu par Bruno Blanckeman (2009b : 39) qui compare l'œuvre de l'écrivain à « une vaste autofiction » dont chaque volume constitue un « microtexte » apportant une nouvelle perspective sur la structuration du palimpseste modianien. Blanckeman tient à souligner la nature existentielle de la quête autofictionnelle de Modiano (*ibid.* : 40). Le romancier tâche de représenter les épisodes de sa propre vie qui ne se sont jamais retirés de l'ombre ; ce sont des moments trop déstabilisants pour être archivés. La meilleure description vient de Modiano lui-même :

Je croyais les avoir écrits de manière discontinue, à coups d'oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l'un à l'autre, comme les motifs d'une tapisserie que l'on aurait tissée dans un demi-sommeil.
(Modiano 2013 : 9)

Cette allégorie du retour elliptique constitue la thématique émotionnelle et métaphysique que l'on peut reconnaître en méditant sur les notes de la *petite musique*¹⁰. Dans les segments suivants, nous traiterons plus en détail les concepts d'existentialisme et de retour nietzschéen, mais il nous faut d'abord élaborer quelques observations stylistiques et génériques. Nonobstant la faiblesse des liens qui se nouent entre Modiano et toutes les formes d'expression rassemblées sous le titre « écriture de soi », une contextualisation générale ne peut que clarifier la position de Modiano par rapport aux traditions littéraires du vingtième siècle.

Revenons au commentaire de Bruno Blanckeman. Qu'est-ce qu'il entend exactement par l'emploi du terme « autofiction » ? L'année 1977 doit être prise en considération, car elle marque l'introduction « officielle » de ce mot dans la sphère littéraire. Trois ouvrages clés furent publiés au cours de cette année, apportant chacun un regard nouveau sur la pratique

¹⁰ La *petite musique* est un terme assez courant pour parler du style romanesque de Patrick Modiano.

d'autoreprésentation : *Livret de famille* de Patrick Modiano, *La Mort propagande* d'Hervé Guibert ainsi que *Fils* de Serge Doubrovsky (Blanckeman 2009b : 38). C'est l'auteur de ce dernier texte qui, en quatrième de couverture, s'est mis à expliquer pourquoi il voyait son récit comme une autofiction plutôt qu'une autobiographie classique. Dans un certain sens, l'autofiction de Doubrovsky occupe une position précaire entre la fiction et l'autobiographie. L'auteur puise ses composantes dans les deux sources, mais en évitant de choisir l'un des deux camps (*ibid.* : 38).

Il est important de tenir compte de la qualité personnelle d'une telle définition. Doubrovsky parlait du travail littéraire qu'il venait d'accomplir et des questions théoriques soulevées suite à la rédaction de l'œuvre. Il est probable que d'autres écrivains auront recours à des méthodes autofictionnelles qui leur seront uniques. La représentation d'une écriture dite autofictionnelle est pourtant loin d'être fixe et dans le cas de Modiano, l'ambiguïté générique est difficile à renier. Cependant, Blanckeman avance que toute fiction de ce genre doit s'inspirer de « l'expérience vécue » même si la version romanesque a perdu une grande partie de son historicité (*ibid.* : 39). Cela pourrait bien se voir dans un contexte modianien, où les faits réels sont voilés par une panoplie d'allusions antinomiques. En ce qui concerne cette dissertation, l'autofiction n'est pas forcément celle de Doubrovsky ou de n'importe quel autre théoricien littéraire ; on s'intéresse à une autofiction qui se définit par son caractère *modianesque*.

L'esprit ou l'ambiance modianesque se discerne par son aspect éphémère ou nocturne ; une occultation onirique dont les révélations narratives semblent se dégager au hasard. Cependant, ce n'est pas un style littéraire dépourvu de contexte. Quoique les attributs de l'écriture modianienne soient ancrés dans des traditions bien documentées, le chercheur ne doit pas se limiter aux contraintes des discours centrés sur l'autobiographie. Il convient justement de reconnaître la volatilité de ce genre de débat.

Elisabeth Snyman (2001 : 9) a pour tâche d'éclaircir la nature polémique du débat contemporain qui s'est érigé autour de l'expression autobiographique. L'acceptation conventionnelle telle que définie par Paul John Eakin met l'accent sur la « cohérence » et « l'unité » du sujet ou du protagoniste. Lorsque celui-ci se sert de la parole pour actualiser ses pensées intérieures, on ne doute pas de son identité, de son statut en tant qu'individu. De façon similaire, le fil narratif reste fidèle au parcours chronologique de la vie de l'auteur (*ibid.* : 9). Par contre, les théories poststructuralistes ont pour ambition de mettre en exergue la fragmentation du sujet et du champ « extra-textuel ». En conséquence, notre regard vis-à-vis de la réalité devient illusoire (*ibid.* : 9).

Avant même de nous approcher du lexique poststructuraliste, nous n'avons qu'à consulter un commentaire de Philippe Lejeune pour en savoir plus sur le rôle occupé par l'illusion dans l'autobiographie classique. Rappelons-nous que dans le cas de Patrick Modiano,

l'illusion dans toutes ses formes n'est jamais éloignée de l'oubli. L'autobiographie, selon Lejeune (1971 : 52), fait preuve d'une « phénoménologie de la mémoire ». La quête identitaire ou historique du narrateur est déterminée par la physiologie de sa propre mémoire. Les souvenirs qui surgissent après tant d'années d'oubli demeurent intrinsèquement mystérieux (*ibid.* : 52).

À en croire Lejeune, l'ossature de la mémoire est constituée, principalement, de fissures et de lambeaux : « L'oubli est perçu soit comme une occultation de la vie [...] soit, en sens inverse, comme révélation de ce sens » (*ibid.* : 52). Le théoricien atteste qu'il n'y a aucune structure qui s'impose à l'éveil de la mémoire. De ce fait, malgré la soi-disant cohérence du sujet, le cheminement de l'expression autobiographique est caractérisé par une démarche logique et non pas chronologique (*ibid.* : 53). Dans l'univers modianien, l'organisation « logique » des faits biographiques et fictifs pourrait également être mise en doute. Dans les œuvres sélectionnées pour ce projet, une décentralisation du narrateur homodiégétique se révèle au fur et à mesure que les récits se développent.

Cette décentralisation renvoie effectivement aux doctrines élaborées par les savants de la théorie littéraire dont Roland Barthes et Jacques Derrida sont deux exemples. Derrida, en particulier semble soutenir que la voix narrative d'un récit littéraire se défie des traits autoréférentiels (Snyman 2001 : 31-32). Pourtant, chez Modiano, il faut garder à l'esprit le fait que l'écrivain ne parvient pas à couper les liens reliant auteur et personnage de manière définitive. Tout comme les membres de la famille Bruder qui, dès l'enfance de Modiano « étaient là, déjà, en filigrane », le spectre d'un jeune Patrick enrobe ses narrateurs fictifs (DB : 11). Par ailleurs, d'après Snyman (*ibid.* : 26), Barthes renonce à « l'authenticité » du projet autobiographique, car il n'est pas possible de recréer « une image reconnaissable du sujet autobiographique ». L'imaginaire de l'auteur compromet la véracité de sa vie telle qu'elle est dépeinte dans ses textes. Toutefois, le recours à l'imagination témoigne d'une volonté de façonner voire fabriquer des abstractions qui ressemblent à la réalité (*ibid.* : 27). L'illusion prend forme à partir de souvenirs révolus et irremplaçables.

En s'appuyant sur la phénoménologie de Lejeune ainsi que sur les remarques poststructuralistes délimitées ci-dessus, on pourrait qualifier le personnage modianesque de « postmoderne » ou « décentré » dans la mesure où sa position dans le présent, la véracité de son identité est loin d'être assurée : « Sa conscience, menacée par les pulsions de son inconscient, n'a plus de pouvoir absolu sur sa conduite » (*ibid.* : 38). Naturellement, le déplacement éprouvé par le sujet modianien se reflète dans le style littéraire employé par l'auteur, ce minimalisme équivoque que l'on a dénommé *la petite musique*.

On dirait une partition musicale¹¹ qui subit une métamorphose littéraire, et dont Bruno Blanckeman (2009b : 7) offre la description suivante : « [...] une poétique romanesque fondée sur l'altération logique, l'ellipse narrative, le cryptage métaphorique, la surimpression générique ». La lecture d'un texte rédigé par Modiano oblige le lecteur à réexaminer sa compréhension d'un scénario dont l'intrigue superficielle sert à cacher une matrice d'allusions et de subversions implicites (*ibid.* : 8). On peut y repérer un esprit novateur semblable aux maximes des avant-gardistes. En revanche, Blanckeman souligne que si le modernisme d'avant-garde s'évertue à se rapprocher d'un avenir abstrait, l'enquête modianesque se déplie vers la direction inverse, celle du passé.

Cela dit, la transgression, l'une des fonctions centrales de la réflexion avant-gardiste, s'inscrit bien dans le dessein philosophique de Patrick Modiano. L'écrivain français est, d'après Blanckeman, « le contemporain décalé d'une modernité radicale, autant que l'héritier détaché d'une modernité expérimentale » (*ibid.* : 13). Modiano, comme Le Clézio, Echenoz, Quignard ou Sylvie Germain, fait partie d'une communauté littéraire fortement influencée par une espèce de « désillusion épistémologique », l'un des symptômes déclenchés par une déconstruction de la certitude positiviste (*ibid.* : 21). Modiano s'intéresse moins à la représentation d'une réalité tangible qu'à la validation de ses éléments élusifs : ces zones de crise ou d'amnésie dont la traversée dénature notre rapport avec la réalité (*ibid.* : 30-31).

Ainsi, il est possible de discerner une similitude doctrinale entre Modiano, ses contemporains et les surréalistes qui constituaient le premier mouvement avant-gardiste du vingtième siècle. Il est notoire qu'André Breton se méfiait du mode romanesque comme genre littéraire, mais en ce qui concerne la question du style, l'allure surréelle du qualificatif *modianesque* devrait être mise en évidence (*ibid.* : 16). Sven-Erik Rose (2008 : 5) va même jusqu'à dire que *Dora Bruder* pourrait être vu comme une version revisitée post-Shoah de *Nadja*, un texte surréaliste écrit par Breton. Comme les surréalistes, Modiano se passionne pour ce que Blanckeman (2009b : 16) appelle « les états seconds de la conscience ». Pour édifier son point de vue, le chercheur tire profit d'une citation qui figure dans *Un pedigree*, un récit purement autobiographique :

« [...] plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt. Et même, j'essayais de trouver du mystère à ce qui n'en avait aucun » (Modiano 2005 : 45). Je soutiens que la beauté de la *petite musique* de Patrick Modiano découle de ses énigmes insondables.

Un survol des débats stylistiques ne suffit pas à saisir l'aspect humain ou ontologique de la thématique qui traverse l'œuvre modianienne. C'est le genre de labyrinthe dont on aura du

¹¹ Modiano explique : « Il y aura chez le romancier le regret de ne pas avoir été un pur musicien et de n'avoir pas composé les *Nocturnes* de Chopin » (Modiano 2013 : 10).

mal à s'évader. Au lieu de s'enfoncer plus profondément dans cette impasse générique, il va falloir aborder, de manière plus directe, la problématique de l'existence.

La tradition existentialiste

Le rapport qu'entretient Patrick Modiano avec l'existentialisme se fait remarquer dans la manière dont la thématique du romancier est renouvelée dans tout nouveau volume de sa chronique littéraire. Le personnage modianesque n'est jamais à l'abri des questions ontologiques, certes, car la validité de son existence est critiquée après chaque défi, après chaque fugue et après la ruine de chaque amitié défectueuse. Son statut en tant que sujet est menacé par des doutes intérieurs ainsi que par les fluctuations temporelles du monde extérieur. Jusqu'où faut-il soutenir le rapprochement entre les contes modianiens et une littérature dite existentialiste ?

Bruno Blanckeman (2009b : 54) commente l'esthétisme de la perspective ontologique de Modiano en faisant référence à ses dimensions historiques et éthiques. Même s'il n'y pas d'allusions explicites à l'époque de l'Occupation, l'incertitude de la situation contemporaine est alimentée par une moralité obscure typique de ces « années noires ». De surcroît, l'expression existentielle chez Modiano est de nature « hybride » car le plan romanesque est orné de tant de motifs biographiques. Blanckeman fournit la description suivante pour mieux expliquer les failles existentielles propres à la condition modianesque :

La problématique des identités indécises renvoie plus généralement à la représentation d'une société contemporaine dans laquelle aucun repère, aucune structure n'offre de supports fiables pour apprendre à se connaître et à savoir qui l'on est et où l'on va.
(*Ibid.* : 54)

Cependant, d'un point de vue théorique et surtout philosophique, quelques attributs stylistiques ou narratifs ne suffisent pas à sceller le statut d'une œuvre dans une tradition authentiquement existentialiste. Ainsi le chercheur, ou tout passionné de l'écriture modianienne, ne peut que tirer un avantage à s'interroger sur la place qu'occupe Patrick Modiano parmi les grands existentialistes du vingtième siècle.

Jeff Malpas (2012 : 291) se demande justement dans quelle mesure l'existentialisme peut être considéré comme un phénomène littéraire plutôt que strictement philosophique. La question pourrait se reformuler de façon suivante : quels sont les aspects d'une philosophie existentielle imbriquée dans un texte qui est avant tout de nature littéraire ? (*ibid.* : 291) Malpas n'hésite pas à signaler que parmi les manuscrits fondateurs de l'existentialisme, se trouve un grand nombre de travaux littéraires. Il suffit de contempler certains ouvrages dont la renommée ne fait que croître, notamment : *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *L'Étranger* d'Albert Camus. Par ailleurs, quelques-unes des figures clés associées au mouvement existentialiste s'organisaient autour de manifestes littéraires. Sartre et Beckett

n'en faisaient que deux (*ibid.* : 291). Pourtant, il y a ceux qui, comme David E. Cooper, refusent d'accepter des écrivains comme Camus¹² comme de véritables philosophes, parce qu'une ambiance ou un vocabulaire « existentiels » sont très éloignés du pédigrée universitaire exigé par des traités philosophiques (*ibid.* : 291).

Cela dit, l'enquête de Malpas se focalise spécifiquement sur la pensée existentialiste dans son incarnation littéraire. Il cite l'écrivain Milan Kundera, pour qui un romancier est « ni historien, ni prophète, mais un explorateur de l'existence¹³ » (*in* Malpas 2012 : 292). Alors, si la tâche de l'artisan littéraire est d'éclaircir l'architecture de la condition humaine, ou bien de l'existence elle-même, est-ce qu'il a droit au titre d'existentialiste ? En dépit du fait que Malpas ne partage pas la définition rigide de Cooper, il est néanmoins d'avis que l'usage du terme « existentialisme » est peut-être trop généreux, particulièrement dans le domaine littéraire (Malpas 2012 : 292). Son contexte historique est délaissé au profit d'une interprétation libérale qui permet à des écrivains très différents (tels que Shakespeare et Philip K. Dick) d'être englobés dans le même courant idéologique. On éprouverait des difficultés à identifier un seul écrivain moderne qui n'ait jamais été caractérisé de cette manière (*ibid.* : 292-293).

Afin que la littérature existentialiste puisse conserver une identité plus ou moins sincère, il va falloir souligner la distinction qui s'élève entre deux vocables fréquemment employés de façon interchangeable : « existentiel » et « existentialiste ». Selon Malpas, l'utilisation du premier terme est beaucoup plus courante que le deuxième ; son sens est muable et se prête à plusieurs contextes divers, pourvu qu'il ait un lien avec la notion d'existence (*ibid.* : 293). En revanche, « existentialisme » et « existentialiste » sont des allusions directes à un processus de réflexion philosophique : « une attitude ou une humeur qui, en termes généraux, vise à thématiser le caractère problématique de l'existence humaine dans un monde sans source préliminaire de sens ou de signification¹⁴ » (*ibid.* : 293).

Il est donc possible pour un ouvrage artistique d'aborder des thèmes existentiels tout en évitant de s'insérer formellement dans une école existentialiste. Qu'il s'agisse d'un roman, d'un film ou de n'importe quel autre examen de la question humaine, les problèmes ontologiques demandent un investissement intellectuel ainsi que créatif. Malpas soutient que la littérature s'adapte naturellement aux exigences de la réflexion existentielle, quant à la littérature *existentialiste*, on est prié de revenir aux écrits des fondateurs de

¹² Il faut se rappeler que certains écrivains tels que Camus, tout en s'intéressant aux problèmes ontologiques, ne se considéraient pas comme existentialistes. En revanche, les chercheurs continuent à parler du caractère *existentialiste* de l'œuvre camusienne.

¹³ « The novelist [...] is neither historian nor prophet: he is an explorer of existence ».

¹⁴ Ma traduction. Version originale : « [...] an attitude or mood that, in general terms, thematizes the problematic character of human existence in a world in which there is no pre-given source of meaning or significance ».

l'existentialisme français tels que Sartre, Beauvoir et le dramaturge Gabriel Marcel (*ibid.* : 293).

La tradition française a toujours bénéficié d'un partenariat conceptuel avec la philosophie, même avant l'arrivée des auteurs cités ci-dessus. Malpas (*ibid.* : 294) propose l'exemple de Marcel Proust et de son œuvre à grande échelle, *À la recherche du temps perdu* : un choix pertinent étant donné que Modiano est parfois traité de Proust moderne. L'argument de Malpas s'achève par le constat que la notion d'existentialisme ne porte pas uniquement sur un discours ou une logique philosophique, mais aussi sur un mode d'écriture dont les traits stylistiques sont étroitement liés à la littérature française datant du milieu du vingtième siècle. D'autres écrivains européens ou américains de la même époque pourraient avoir droit au même classement (*ibid.* : 295).

Pour affermir notre constat initial sur la pesanteur de la thématique existentielle à travers l'œuvre modianienne, l'occasion survient d'inclure l'écrivain dans une vraie tradition existentialiste. Comme le suggère Malpas, les ouvrages marqués par un héritage français comparable aux textes d'origine sont entraînés dans le sillage de la littérature existentialiste du vingtième siècle. Patrick Modiano, dont le premier livre fut publié en 1968, reprend et développe les craintes identitaires abordées par ses prédécesseurs. Baptiste Roux (1999 : 318) décrit Modiano comme un « romancier du vide ». Il le situe parmi les rangs des premiers écrivains à avoir consacré une place fondamentale dans leur œuvre à la question du néant existentiel :

Chaque roman prend ainsi un personnage à l'état larvaire, et le confronte à l'adversité du monde. Dans les premiers textes, celle-ci se trouve presque entièrement escamotée ; réduit à un principe d'existence purement virtuel, l'être ne peut, en aucun cas, entretenir de relations avec l'univers qui l'entoure. (*ibid.* : 318)

Bien que le commentaire de Roux vise les premiers romans sortis par l'auteur, sa pertinence ne diminue pas à l'égard des ouvrages suivants. L'incapacité du narrateur modianien à s'engager dans les routines imposées par une société indifférente se remarque à chaque étape. Roux est d'avis qu'à partir des années quatre-vingt, on observe une transformation dans la façon dont l'auteur ébauche son esthétique du vide ; une plus grande importance est attribuée aux éléments de nostalgie (*ibid.* : 318). Je dirais que cette évolution narrative s'installe déjà à partir de 1975 et dès la parution de *Villa triste* où le narrateur Victor Chmara se retire de sa vie actuelle pour tenter de retrouver les acolytes de sa jeunesse. La nostalgie chez Modiano, quoiqu'éphémère, est néanmoins maculée d'une gravité solennelle qui ne cesse de peser sur la souveraineté du narrateur. Ironiquement, pour Roux, la nostalgie n'est qu'une autre facette de la « néantisation ». Le personnage modianien est obligé de hanter des terrains vagues, un « entre-temps » où l'hégémonie du présent est atténuée afin de mieux assimiler les éclats tardifs d'un passé ensorcelant (*ibid.* : 319).

Pour Jacques Lecarme (2012 : 118), la vision de l'avenir proposée par les livres de Modiano est l'une des plus négatives jamais rencontrées dans la littérature française. Même dans *La nausea*, Sartre ne renonce pas à la possibilité d'un affranchissement artistique. L'austérité de cette attestation peut poser problème, car l'absence d'un regard rivé sur l'avenir n'est pas pour autant une négation de son existence. L'avenir est bien là, mais c'est une destination à laquelle l'accès reste barré. Est-ce la raison pour laquelle les fuites modianesques se traduisent le plus souvent en retours ? Une analyse de la phénoménologie modianienne doit bien sûr reconnaître la dette de l'auteur envers la philosophie nietzschéenne.

Nietzsche et l'éternel retour

Roland, l'un des narrateurs de *Dans le café de la jeunesse perdue* s'exprime ainsi : « Tout va recommencer comme avant. Les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. L'Éternel Retour » (Modiano 2007 : 955)¹⁵. Ce même Roland recherche un ouvrage théorique afin d'assouvir sa curiosité au sujet d'une notion qui relève du discours nietzschéen. En parallèle, l'une des trois narratrices anonymes qui figure dans *Des inconnues* évoque la géométrie d'une vie oppressante et monotone : « Lundi. Mardi. Vendredi. Janvier. Février. Mars. Mai. Septembre. Les mêmes jours. Les mêmes gens. Aux mêmes heures. Toujours cinq doigts, comme disait mon père » (Modiano 1999 : 112).

Dans l'œuvre modianienne, de nombreux personnages nourrissent des sentiments identiques, alors que la plupart d'entre eux préfèrent que ce fait reste implicite. Il est plus facile d'identifier la présence fantasque de l'éternel retour que de cerner sa signification précise. Il n'en demeure pas moins que le thème du retour, tel qu'il est dépeint par Modiano, n'est pas forcément celui enseigné par les professeurs de philosophie. La théorie élaborée par Nietzsche n'est qu'un schéma dont l'auteur se sert pour bâtir son univers littéraire.

D'après Christine Jérusalem (2009 : 87), il s'agit d'un concept qui occupe une place prépondérante dans l'imaginaire de Patrick Modiano. La réapparition des personnages et des enjeux moraux témoigne d'un réseau intertextuel qui risque de brouiller l'identité des récits individuels. Ainsi, lors d'une lecture, le souvenir des histoires antérieures n'est jamais supprimé. Jérusalem (*ibid.* : 88) propose trois principaux types de retour que l'on peut associer à l'écriture de Modiano : onomastique (à l'égard des noms propres), spatial (lieux comme cafés et quartiers) et thématique (retour des événements ou des personnages). Chez Modiano, l'éternel retour s'échappe d'un cadre orthodoxe et bien défini ; imaginons un effet onirique au lieu d'un dogme scientifique. Jérusalem décrit des qualités tout à fait

¹⁵ Le numéro de page correspond à la publication intitulée « Romans », un recueil de dix récits de Modiano.

modianesques : « sensation flottante, souple, révélée au hasard de dérives et de déambulations parisiennes » (*ibid.* : 94).

Une telle phrase s'applique surtout à la récurrence spatiale ou thématique. Consultons une observation faite par le chercheur Bruno Blanckeman à ce sujet. D'après lui, Modiano s'intéresse avant tout à la surimpression du passé dans le présent. En d'autres termes, l'éternel retour a un rapport direct avec l'oubli et des incidents révolus (Blanckeman 2009b : 154). La récompense, s'il en est, se limite aux « retrouvailles sans lendemain autre que le hasard de nouvelles rencontres fortuites » (*ibid.* : 154). En même temps, les vestiges d'un passé malsain peuvent assombrir le bien-être du narrateur (*ibid.* : 154). À en croire Blanckeman, cette version de l'éternel retour est moins assurée que celle de Nietzsche, pour qui le phénomène était censé combler le vide nihiliste. Toutefois, on ne devrait pas délaissier les avis du philosophe ; une compréhension détaillée de la pensée nietzschéenne ne peut qu'aider le lecteur à mieux naviguer les retours et les fuites d'un écrivain déboussolé par les caprices du temps.

Avant de nous pencher sur le principe de la récurrence éternelle, je me permets de proposer un commentaire général sur la philosophie nietzschéenne qui a certainement influencé le développement de la pensée existentialiste du vingtième siècle. D'après Michael Tanner (1994 : 204),¹⁶ l'étude de Nietzsche est devenue une véritable industrie. Il est probable que la plupart des manuels philosophiques publiés chaque année sont dédiés au travail du penseur allemand. La raison en est que de nombreuses écoles intellectuelles et culturelles puisent leur inspiration dans son œuvre. Il pourrait même s'agir d'organisations éthiquement opposées. Nietzsche est un philosophe dont la parole contient de multiples particularités, et par conséquent, des interprétations diverses (ou contradictoires) se produiront toujours (*ibid.* : 229). Il est néanmoins possible de relever quelques-unes de ses idées clés.

Richard Schacht (2012 : 116) considère le travail de Nietzsche comme une grande tentative de s'interroger sur les conséquences d'une profonde perte de sens, ce qu'il appelait « la mort de Dieu ». Il ne s'agit pas d'une mort physique, mais plutôt métaphorique : l'absence de valeur existentielle ou de moralité telle qu'elle est définie par les religions classiques. Depuis l'époque de Platon et à travers le siècle des Lumières, la « vérité » promue par une intelligence divine était le seul point de référence pour des questions métaphysiques (Hatab 2005: 15). Si l'hégémonie de Dieu est démunie de validité, nous sommes obligés de redéfinir notre conception des mœurs humaines. S'il n'y a plus de transcendance spirituelle qui puisse amender les défauts d'une vie terrestre, la légitimité de son existence est en danger d'écroulement (*ibid.*: 14).

¹⁶ Cet article fut consulté au moyen d'une liseuse. Malheureusement, le numéro de page traditionnel n'est pas disponible. Le chiffre cité ci-dessus correspond à l'emplacement indiqué par la version électronique.

L'individu risque de sombrer dans un état de manque que le philosophe appelle *nihilisme* : l'échec des principes de valeur, de sens et de vérité (Schacht 2012 : 118). Selon Lawrence J. Hatab (2005 : 20), l'une des tâches principales de Friedrich Nietzsche est de déceler le sens dans un monde qui est programmé pour supprimer ou pervertir notre bonheur. Au lieu de se demander « quel est le sens de la vie ? » il vaut mieux se poser la question suivante : « est-ce que la vie pourrait bien avoir du sens ? » (*ibid.* : 20). Afin d'apaiser l'effroi nihiliste, il est primordial que l'on réponde par l'affirmative. Pour Nietzsche, l'apprivoisement du nihilisme se fait par l'identification d'une voie qui mène à une vie authentique et assertive (Schacht 2012 : 120). Cet objectif s'achèvera grâce aux desseins créatifs et à l'approfondissement des vertus culturelles. Hatab (2012 : 155) suggère : « Pour Nietzsche, l'ultime but de la créativité doit être la production de culture et des nouvelles perspectives qui amélioreront toute existence humaine¹⁷ ».

À ce moment entre aussi en jeu la question de l'éternel retour. D'après Hatab (2005 : 11), l'importance de cette théorie constitue le noyau de la philosophie nietzschéenne. La première ébauche d'une telle approche date des années 1880 et de la parution de *Le gai savoir*. L'auteur étoffe ses idées à ce sujet dans l'œuvre intitulée *Ainsi parlait Zarathoustra*. Hatab identifie ce genre de récurrence comme la thématique fondamentale de l'ouvrage (*ibid.* : 6). L'éternel retour se rapporte à un moyen de salut, non seulement pour notre rapport avec l'existence mais aussi pour l'emprise du temps (*ibid.* : 8). La présence de la récurrence éternelle doit mener à une affirmation incontestable de la vie (Conway in Hatab 2005 : xii). En dépit de toutes les allusions à ce sujet, il existe peu de définitions formelles sur l'éternel retour. Michael Tanner (1994 : 250) constate que Nietzsche n'a pas affiné ses hypothèses : de nombreux commentaires ne figurent que dans ses carnets non publiés, le *Nachlass*.

Il convient tout de même de tenter d'élaborer une définition afin d'éclairer ce concept. Michael Lacewing ([sa])¹⁸ parle de la répétition hypothétique de chaque événement que l'on a déjà éprouvé, en bref, de la réplique fidèle du parcours d'une vie ou des vies d'une communauté. Si l'éternel retour est censé affirmer la véracité ontologique de la réalité, il convient de réclamer la résurgence de toutes nos expériences précédentes. Autrement dit, ce qui se passe dans le monde se reproduira infiniment. La joie est intimement liée à la souffrance et l'on ne peut souhaiter le retour des moments de béatitude sans accepter leurs supplices complémentaires. La reconnaissance de ce phénomène, le fait d'accepter une existence corporelle, sans salut divin, pourrait ouvrir la voie à une libération existentielle (*ibid.*).

¹⁷ Ma traduction. Version originale : « For Nietzsche the ultimate aim of creativity must be culture-creation and new outlooks that will enhance human existence as a whole ».

¹⁸ Cet article fut consulté en ligne (16/02/2016) et aucune date de publication n'est disponible.

Naturellement, cette perspective s'expose à certaines critiques. Quel regard faut-il porter sur la répétition des atrocités historiques par exemple ? Hatab (2005 : 10) est d'avis qu'il existe une opposition austère entre l'approbation d'un fait et son affirmation. Si l'on se bat contre la guerre, le génocide et l'esclavage, on continuera la lutte lors de circonstances semblables. L'éternel retour n'est pas pour autant une négation des mœurs personnelles ; il s'agit plutôt d'un sérieux rappel que les composantes métaphysiques ne peuvent pas fonctionner isolément. En fin de compte, le retour nietzschéen peut être vu comme une espèce « d'immunisation ou d'autoprotection » contre la souffrance. L'acte de prendre responsabilité pour un monde défectueux, ou l'acceptation totale de ses imperfections, suscite de l'assurance ontologique (Lacewing [sa]).

La notion de responsabilité renvoie à la tension éthique dans la fiction de Modiano dont parle Bruno Blanckeman (2009b : 54). Si le narrateur modianesque montre une tendance à confondre les frontières entre le présent et le passé, il court le risque d'assumer la responsabilité d'une atmosphère de déchéance morale, même s'il n'est pas directement impliqué dans l'affaire. Les personnages de Modiano sont tous accablés par l'omniprésence d'une culpabilité fantôme. Ainsi arrive-t-on à distinguer une différence principale entre le model nietzschéen et le retour perpétuel selon Modiano. En ce qui concerne le macrocosme modianesque, le chercheur s'intéresse plus à l'impasse ontologique qu'à une façon de s'en sortir pour de bon. Pour le personnage modianien, l'émancipation existentielle ne peut qu'être temporaire. Comme nous le rappelle Jean dans le dernier paragraphe de *Voyage de noces* : le néant finit toujours par revenir en force (VN : 158).

Sylvie Servoise (2012 : 161) parle d'« avenir empêché » au sujet des protagonistes de Modiano et de leur relation avec l'éternel retour. On pourrait soutenir que ce concept est foncièrement négatif, car l'avenir n'est que la prolongation d'un passé ou d'un présent pénible. Ces prisonniers de l'éternel retour doivent faire face à un futur incertain, d'où leur violente pulsion de s'enfuir, ou pire, de se suicider (*ibid.* : 161). En revanche, on relève bien un aspect positif sous la forme d'un passé préservé à jamais. Les traces des disparus, quoiqu'intangibles, demeurent dans la mémoire. Modiano dirait sans doute que les secrets ne disparaîtront jamais. Si l'apôtre de Friedrich Nietzsche se considère comme un *champion* du retour temporel, le flâneur urbain de Patrick Modiano est prié de se mettre dans la peau d'une victime. Aux yeux de l'écrivain français, l'éternel retour est ambigu, cafardeux même. Ce genre de ritournelle exige de la vulnérabilité et non pas du stoïcisme spirituel. Le sujet fictif ainsi que l'architecte littéraire se laissent emporter par une marée de souvenirs écoulés.

La post-mémoire

Étant donné que l'un des objectifs du projet littéraire de Patrick Modiano est de délimiter les traits clandestins de la mémoire, le lecteur pourrait s'égarer en suivant les courbes d'une sorte de dédale temporel. Comment s'orienter face à l'intrusion des séquelles dont il ignore les origines précises ? Les récits modianiens se caractérisent par un transfert de mémoire et bien sûr de culpabilité. Le climat moral qui dicte la conduite des personnages n'est pas unique aux livres individuels. L'auteur reste hanté par les circonstances qui ont permis à ses parents de se rencontrer pendant l'Occupation, la fameuse « nuit originelle » dont parle Denis Cosnard (2010 : 8). Cette image d'un Paris asservi s'incorpore dans un tableau plus grand : celui de la seconde guerre mondiale et de toutes ses barbaries. Sven-Erik Rose (2008 : 1) identifie le souvenir ou plutôt l'empreinte de la guerre comme l'obsession principale du romancier. Même s'il y a un changement de contexte, les vestiges de l'Occupation refusent de s'effacer des textes modianiens. D'après Rose, Modiano en tant qu'écrivain est l'héritier d'une mémoire collective, celle d'une génération précédente. Il écrit du point de vue de la post-mémoire.

Le terme 'post-mémoire'¹⁹ décrit l'effet durable des traumatismes historiques sur les enfants des survivants. L'héritage de la Shoah en particulier est souvent associé à ce phénomène, et Rose précise qu'une composition telle que *Dora Bruder* pose plusieurs défis éthiques et épistémologiques à l'auteur (*ibid.* : 1). En s'appuyant sur une définition de Marianne Hirsch²⁰, Rose explique que l'ouvrage en question témoigne également du pouvoir de ce type de mémoire car l'éclosion de la post-mémoire dépend d'une capacité d'imaginer, d'investir et de créer (*ibid.* : 2). L'écrivain a donc le pouvoir de redessiner une époque selon un modèle qui ne renonce pas entièrement à l'ingérence créative. Au contraire, les œuvres littéraires figurent parmi les exemples les plus pertinents de l'application pratique de la post-mémoire. Pour résumer ce concept, revenons aux paroles de Hirsch :

C'est une question d'adopter les expériences traumatisantes – et donc aussi les souvenirs – d'autrui comme les siens, ou plus précisément, comme des expériences que l'on aurait éprouvées soi-même, et de les inscrire dans le parcours de sa propre vie²¹. (*In* Rose 2008 : 2)

¹⁹ Une traduction du terme anglais, *postmemory*.

²⁰ « Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through projection, investment, and creation » (*in* Rose 2008 : 2).

²¹ Ma traduction. Version originale : « It is a question of adopting the traumatic experiences – and thus also the memories – of others as one's own, or, more precisely, as experiences one might oneself have had, and of inscribing them into one's own life story ».

Dans un article intitulé *The Generation of Postmemory*, Hirsch (2008 : 103) s'étend sur la relation entre les dynasties successives touchées par les conséquences d'un événement traumatisant. La transmission des souvenirs d'une génération à l'autre est si forte que les enfants des survivants ressentent une proximité intime avec le sort de leurs parents. Il est important de tenir compte du lien familial, car c'est à cause des expériences vécues par les parents que l'identité émotionnelle de leurs enfants devient marquée par des qualités dites *post-mémorielles*.

Les études universitaires sur le fonctionnement de la mémoire ainsi que l'étendue théorique de ce terme ont pris un essor notable ces quinze dernières années. L'emprise persistante de la Shoah sur la culture postmoderne en constitue l'une des raisons. Hirsch met l'accent sur les œuvres des écrivains de la « deuxième génération » ou de la « génération d'après » (*ibid.* : 105). Les artistes réunis dans cette catégorie se dévouent à l'intégration des thèmes que l'on peut relier à la manifestation créative de post-mémoire. Leurs ouvrages tentent de démontrer les séquelles à long terme ressenties par les proches des victimes (*ibid.* : 112) ; il est donc juste de nommer Patrick Modiano comme membre de la deuxième génération. En effet, il est de ceux pour qui (selon Hirsch) les souvenirs hérités gardent une emprise implacable, au point que leur récit personnel risque de s'effacer (*ibid.* : 107).

Hirsch parle d'un langage de famille ou de corps ; des actes de transfert qui sont non-verbaux et non-cognitifs parce qu'ils surviennent dans un espace familial fort. Il s'agit d'une symptomatologie dans le sens où les enfants éprouvent les souvenirs de leurs parents comme les symptômes d'un malaise controuvé (*ibid.* : 112). C'est comme si la *post-génération* voulait affirmer son propre statut de victime à côté de celui des aïeux. Les enfants tels que Patrick Modiano sont affligés par un traumatisme collectif qui se déclenche avant leur naissance. Ils prennent conscience du fait que la survie de leurs parents fût peut-être due au hasard (*ibid.* : 112). Le processus de transfert discuté ci-dessus peut être classé comme *familial* ou *vertical* car le lien entre les témoins et les héritiers est étroit. Par contraste, la post-mémoire dite *affiliative* ou *horizontale* se manifeste entre un membre de la deuxième génération et quelqu'un qui n'a pas d'association personnelle avec le cataclysme inaugural (*ibid.* : 114-115).

Pour en revenir à l'essai de Rose, le chercheur confirme que le portrait de Paris sous l'Occupation que nous esquisse Patrick Modiano, surtout dans des livres comme *Dora Bruder*, est une réalisation littéraire du phénomène de la post-mémoire. Cette remarque porte également sur la rédaction de *Voyage de noces* et presque toutes les autres histoires conçues par l'auteur. Même en l'absence d'indices formels, même lorsque l'auteur abandonne provisoirement les quartiers parisiens pour des villes balnéaires, le lecteur est ramené tacitement vers la nuit originelle qui a, paradoxalement, donné le jour au paysage modianesque. Pour les besoins de ce mémoire, on ne peut discuter la dégradation morale de l'Occupation sans mettre en lumière le sort de la femme à cette époque-là.

Une perspective féministe

Ursula Tidd (2004 : 1997-2006)²², dans son initiation critique à l'œuvre féministe de Simone de Beauvoir, commente l'opinion de celle-ci au sujet de la représentation féminine dans les textes littéraires. D'après Beauvoir, en évoquant leurs propres expériences en tant que femmes, les auteures profiteront d'une perspective particulière à laquelle les hommes n'auront pas accès. Bien que certains écrivains masculins, comme Stendhal, aient une certaine aptitude à sculpter minutieusement des personnages féminins, l'accent provient toujours de l'extérieur. Or, pour obtenir un témoignage avéré de « l'expérience vécue » des femmes, il sera prudent de consulter des ouvrages dont la voix narrative est le fruit d'une optique féminine authentique. Tidd cite comme exemple les mémoires ainsi que certains romans rédigés par Simone de Beauvoir (*ibid.* : 2006).

Quelle est donc la position d'un auteur comme Patrick Modiano par rapport au discours féministe ? A-t-il un patrimoine théorique pouvant faciliter notre étude sur les représentations du féminin son œuvre ? Avant de commenter la signification de la philosophie établie dans *Le deuxième sexe*, il faut garder à l'esprit que les images féminines que nous esquisse Modiano, sont en réalité les reflets d'un regard masculin. Voici l'une des questions centrales à laquelle il nous faut réfléchir : comment Modiano voit-il la femme ? En parallèle, il faudra s'interroger sur le rôle octroyé aux femmes dans le macrocosme modianien. En effet, cette deuxième approche peut aider le chercheur à élucider la signature des portraits féminins qui apparaissent à travers l'œuvre modianienne.

Comme point d'entrée au féminisme de Simone de Beauvoir, appuyons-nous sur une citation tirée du récit *Des inconnues* :

Alors, l'autre m'a toisée comme si j'étais du bétail. Il hochait la tête. [...] À ce moment-là, j'ai vraiment compris qu'ils avaient bu et qu'ils étaient prêts à tout. L'autre aussi devait se sentir, selon l'expression du concierge, au-delà des lois et des contingences que subissent les simples mortels. Et moi, je n'étais pour eux qu'une pauvre mortelle. (Modiano 1999 : 109-110)

L'exploitation des femmes est un thème qui ressort fréquemment dans les textes de Patrick Modiano. On pourrait avancer que ses personnages féminins sont tous, d'une manière ou d'une autre, soumis à un certain niveau d'abus. Le plus souvent (mais pas toujours) les hommes sont les porteurs de malheur. En général ce sont des hommes plus âgés que leurs victimes ; les régents du patriarcat. Dans le cas illustré ci-dessus, une jeune baby-sitter doit se défendre contre les avances néfastes de son employeur et d'un ami de celui-ci. Pour mieux appréhender cette dynamique, revenons à la nuit originelle de l'imaginaire modianesque : les années noires de l'Occupation.

²² Veuillez consulter la note numéro 16.

Le deuxième sexe fut publié en 1949, cinq ans après l'octroi du droit de vote aux femmes françaises (Tidd 2004 : 1028). À ce moment-là, la contraception ainsi que l'avortement étaient toujours illégaux. Les femmes étaient obligées de s'incliner devant la pression d'une société patriarcale ; elles devaient se conformer aux rôles traditionnels réclamés par les dirigeants masculins. Il est difficile de croire que jusqu'à l'année 1938 les femmes étaient traitées de mineures légales. Au surplus, ce n'est qu'en 1965 qu'elles se sont vu décerner le droit d'ouvrir un compte bancaire ou d'accepter du travail rémunéré sans l'assentiment de leur mari. La contraception fut finalement légalisée en 1967, et l'avortement seulement en 1974 (*ibid.* : 1034).

Presque trente ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'émancipation des françaises n'était pas encore achevée. Le climat opprimant détaillé par Tidd prenait une forme encore plus draconienne pendant l'Occupation (*ibid.* : 1042). Le gouvernement de Vichy, sous l'emprise de l'administration nazie, ordonna que toutes les femmes mariées occupant des postes rémunérés fussent licenciées de leurs postes. En outre, celles qui ne souhaitaient pas devenir mère étaient fustigées par les fonctionnaires du régime. De même, les sanctions déjà en place contre la contraception et l'avortement furent renforcées (*ibid.* : 1051). Ces circonstances amenèrent Simone de Beauvoir à entreprendre la rédaction de *Le deuxième sexe* en 1946. À cette époque-là, les femmes étaient toujours privées d'autonomie sexuelle et financière. Le statut le plus prestigieux accordé aux femmes était celui de mère (*ibid.* : 1051).

La hiérarchie patriarcale, d'après Beauvoir, valorisait la capacité reproductive des femmes plus que leur autonomie ou leur développement intellectuel. De ce fait, les lois, les institutions et les systèmes de croyances avaient pour tâche de mettre en œuvre les normes établies pour avantager la réussite des hommes au détriment du progrès féminin (*ibid.* : 1077). Beauvoir croyait que les différences biologiques ou physiologiques entre les sexes ne justifiaient ni l'ostracisme des femmes, ni leur relégation à une classe sociale de deuxième ordre (*ibid.* : 1085). La constance des dogmes patriarcaux au fil des années permit aux hommes de concrétiser l'illusion de leur supériorité auprès des femmes. Par conséquent, celles-ci risquaient d'accepter leur sort ou de « s'adapter » aux contraintes d'une culture d'exploitation. D'après Beauvoir, le patriarcat était perpétué non seulement par les hommes, mais aussi par une grande partie de la population féminine, ce qui assurait la survie du système (*ibid.* : 1069).

On pourrait dire que l'atmosphère d'exploitation morale présente à travers l'œuvre modianienne est emblématique d'une culture préféministe qui évoque quelques-unes des variétés d'oppression qui fleurissaient durant l'Occupation. Les romans comme *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, en particulier, s'attachent à dévoiler et à critiquer les faiblesses d'un monde qui classait la femme comme « autre ».

Survolant la thématique proposée dans *Le deuxième sexe*, Tidd met en avant l'un des principaux arguments soulevés par la philosophe : la catégorisation de la femme en tant qu'« autre absolue » (*ibid.* : 1061). Beauvoir fait allusion à une dialectique conçue par Hegel, celle du *maître-esclave*. L'humanité a tendance à se diviser en groupes et factions selon leurs intérêts ou croyances, d'où une « hostilité fondamentale » envers ceux qui ne partagent pas les mêmes idéologies ou codes moraux. D'après Eva Lundgren-Gothlin, la dialectique hégélienne s'applique surtout aux conflits entre hommes, qui renforcent leur propre identité par rapport à l'altérité de tous ceux qualifiés comme « autre » (*ibid.* : 1139).

En revanche, en ce qui concerne le rapport entre les sexes, la femme est vue de façon différente ; elle entretient une relation assez particulière avec son oppresseur. À cause d'un assemblage de facteurs économiques, émotionnels et domestiques, la femme incarne le rôle d'« autre absolue » (*ibid.* : 1148). Judith Butler (1986 : 44) ajoute que l'état subalterne auquel les femmes sont assujetties permet aux hommes de les définir par leur aspect physique. Ainsi, aux yeux des patriarques, l'altérité féminine s'associe à une espèce d'infériorité physiologique. Pour Hegel, le sort de la femme asservie se rattache à une « tautologie stagnante ». Cette objectivation du corps féminin incite les hommes à se distancer de leur propre corporalité ; un rêve de liberté aux dimensions cartésiennes qui ne fait qu'accroître l'autoritarisme de l'hégémonie masculine (*ibid.* : 44).

En dehors de la figuration féminine dans un contexte patriarcal, les lecteurs de Modiano doivent prendre en considération la façon dont les narrateurs (et parfois les narratrices) font face à la disparition inexplicable d'une femme qui a joué un rôle sibyllin dans leur vie de jeune adulte. À cet égard, on se rapproche du microcosme individuel du protagoniste, qui ressemble curieusement à celui de l'auteur : il est atteint d'un deuil secret et nébuleux qui se déchaîne aux moments de doute et de chagrin. Du point de vue féministe, Claire Kahane porte un regard critique sur le thème de la perte maternelle dans la littérature de la Shoah, une étude pertinente à notre analyse étant donné que les femmes de Modiano manifestent des traits maternels forts.

Kahane (2001 : 4085)²³ explique que les soldats souffrant des troubles comportementaux dus à la guerre faisaient souvent appel à leur mère. De manière plus générale, le traumatisme d'après Freud est défini par une brisure du sujet et de ses frontières ; une violation du champ de représentation qui, à son tour, se fait remplacer par un état de vide (*ibid.* : 4066). L'avènement d'un épisode traumatisant occasionne la fracture du « bouclier protecteur » du moi²⁴. Suite à une telle calamité, le moi n'arrive plus à traiter les stimuli étrangers éveillés par le choc psychique. L'accident déclencheur n'est pas assimilé par l'identité ou par l'histoire personnelle du sujet. Ainsi, les graines de traumatisme sont ensevelies dans les profondeurs de la psyché où elles demeurent dans un état de dormance

²³ Veuillez consulter la note numéro 16.

²⁴ Kahane compare le « bouclier protecteur » à « l'enveloppe maternelle » de Didier Anzieu (*ibid.* : 4084).

(*ibid.* : 4085). Lorsque la victime invoque sa mère, il s'agit d'une tentative de réparer ce qui a été démolé. De la même façon, pour le personnage modianesque, la perte de la figure féminine provoque un désir désespérant de ranimer son esprit.

Kahane fait allusion à une étude menée par Margaret Kelleher à propos de la littérature du dix-neuvième siècle qui avait pour thème la Grande Famine en Irlande. Comme le signale Kelleher, il se peut que la représentation artistique des traumatismes soit féminisée, car les instants de détresse sont généralement animés grâce aux symboles féminins (*ibid.* : 4132). Plus précisément, quand l'indicible demande d'être dépeint, l'écrivain pourrait se servir d'une « image de seuil » caractérisée par son aspect « féminin/maternel ». Cette image personnifie un amas d'anxiétés culturelles et existentielles (*ibid.* : 4144).

Peut-on en conclure que la présence d'une victime féminine aura davantage de chance d'attiser la compassion d'une audience ? (*ibid.* : 4131) Kelleher estime qu'une telle hypothèse pourrait s'avérer à l'égard des lecteurs masculins. Il est possible que leur investissement émotionnel auprès d'une femme menacée soit symptomatique du déplacement de leurs fantasmes masochistes : l'image de la femme comme « autre qui souffre ». D'ailleurs, quelle sera la réponse des lectrices au contenu du même ouvrage ? Apaiseront-elles leurs propres désirs masochistes, ou s'identifieront-elles plutôt au mécanisme de victimisation que dresse l'auteur ? (*ibid.* : 4579)

Ce genre d'interrogation nous ramène à la question posée au début de cette section : quelle est la signification conférée au féminin dans la thématique modianienne, ou en bref, comment Modiano voit-il la femme ? Il semblerait qu'Ingrid et d'autres héroïnes disparues se ressemblent par leur féminité. Il n'est pas seulement question de gens perdus, mais plus particulièrement, de *femmes* perdues. Toutefois, comme nous allons le découvrir dans notre quatrième chapitre, le personnage de Dora Bruder se distingue du cadre archétypique que nous introduirons dans la partie suivante. Philippe Gutton élabore une exégèse psychanalytique de l'adolescence modianienne qui aidera à comprendre les nuances psychologiques qui ponctuent la relation entre le narrateur et l'archétype maternel.

L'adolescence et le féminin

Le psychiatre et psychanalyste Philippe Gutton s'appuie sur une citation du roman *Quartier perdu* pour saisir un aspect du climat adolescent dans l'œuvre de Patrick Modiano : « On est toujours impressionné par les gens que l'on connaît quand on a vingt ans [...] » (Modiano 1984 : 117). Lors d'une autre occasion, le romancier répond de façon similaire, bien que plus franche : « J'aimerais avoir vingt ans éternellement » (*in* Morris 1996 : vi). N'est-ce pas le même sentiment qui traverse l'esprit de bien des narrateurs modianesques quand ils réfléchissent, après tant d'années, à cette période fatidique qui a précédé la disparition funeste du personnage féminin ? Dans son livre, *L'adolescence selon Modiano*, Gutton met

en évidence la complexité des démarches transitoires qui marquent la fin de ce que l'on peut appeler « la jeunesse ». En ce qui concerne notre étude sur la féminité, Gutton nous offre un aperçu inestimable de la relation entre le narrateur et la figure à laquelle il attribue le titre de « femme-mère ».

Dans un premier temps, nous discuterons les remarques de Gutton concernant « la situation anthropologique de l'adolescence ». Gutton tient à préciser que la condition adolescente peut éclipser l'âge physique que l'on associe souvent à cette phase du développement : « Il est dans la jeunesse, c'est-à-dire encore porteur inconscient de ce que nous désignons comme processus psychiques adolescents » (Gutton 2015 : 9). Selon cette définition, un héros qui vient de fêter son vingtième, ou même vingt-cinquième anniversaire, peut toujours être considéré comme adolescent. L'individu se trouve face au seuil de l'âge adulte, un passage initiatique l'attend. Gutton soutient que la vie à ce moment-là fait surgir des moments intrinsèques au fonctionnement non seulement de la mémoire, mais aussi de l'oubli (*ibid.* : 10). L'adolescent est en pleine quête identitaire. Les souvenirs forgés au cours de cette période sont doués d'une influence fondatrice, notamment ceux qui portent sur l'amour originel : « La métaphore²⁵ de Patrick Modiano renvoie à l'illusion –désillusion des premières expériences amoureuses [...] » (*ibid.* : 11).

Dans un contexte modianien, il commence à devenir évident que la sensation d'abandon ou de désœuvrement éprouvée par tant d'adultes s'insère dans un cadre plus précis que l'on ne le croyait. Quand les narrateurs évoquent les stades d'une jeunesse achevée, le lecteur assidu s'apercevra que la figure féminine exerce un certain niveau de pouvoir sur les dimensions variées de ce paysage révolu. C'est à elle que le héros songe le plus souvent, aux circonstances agitées de sa disparition, à l'amour non seulement déchiré mais effacé : une blessure adolescente mal cicatrisée. Afin de mieux comprendre cette perte, Gutton délimite les enjeux hiérarchiques qui déterminent la relation entre l'adolescent et l'adulte, ou bien la façon dont le jeune interprète la notion d'être adulte. Une fois de plus, ce n'est pas forcément une question d'âge, mais plutôt de « maturité ». Gutton se sert du terme « adultité²⁶ » pour illustrer cette optique :

L'adultité n'est pas une entité mais le point de vue de l'adolescent, la figurant. Elle comprend à la fois des représentations internes fort inconscientes, « déjà là », construites dans l'histoire infantile sous forme de figures parentales et externes issues de l'entourage actuel. (*Ibid.* : 23-24)

²⁵ Le caractère ou la thématique principale de l'écriture modianesque.

²⁶ Une autre définition de ce terme : « Qualité de quiconque a atteint la maturité de l'adulte, l'adultité (terme forgé par Jacques-Michel Robert) ne désigne pas l'enfant ayant vieilli que l'on appelle communément 'un adulte,' mais bien et bel l'individu ayant développé en lui, par un effort personnel, une maturité adulte qui en appelle à une attention divisée, en soi, entre ce que je pense, et dis, ce que je peux agir physiquement, et ce que je ressens émotionnellement comme étant bien pour moi, et cætera ; cette maturité étant d'ordre neuroconnectique » (Daniel-Philippe de Sudres 2006).

Que cherche l'adolescent ? Comment se définit-il à l'égard de la société ? Les questions suivantes sont toutes pertinentes au sort des jeunes protagonistes : « À qui j'appartiens ? De quoi je dépends ? Qui dois-je imiter pour le meilleur et pour le pire ? » (*ibid.* : 11) La quête est de trouver sa place dans la vie, d'appartenir à un milieu social, même s'il s'agit d'une appartenance chimérique. La seule façon de franchir le portail de l'adultité est de se confier à ceux qui ont déjà effectué le passage. Gutton fait remarquer que le passé ténébreux des adultes suscite l'intérêt de leurs épigones (*ibid.* : 16). De fait, la hiérarchie est assez précise dans la mesure où l'adolescent assume le statut de « sous-adulte²⁷ » ou « un presque ou bientôt adulte ». Il est d'ailleurs possible que le rite initiatique ne s'accomplira jamais, et qu'une véritable entrée dans l'âge adulte sera hors de portée de l'apprenti (*ibid.* : 17).

Dans la société, le *sous-adulte* est atteint d'un statut que l'on peut comparer à celui du « deuxième sexe » défini par Simone de Beauvoir. La jeune personne est soumise à l'autorité des adultes qui l'entourent. Ceux-ci sont les gardiens de « la maturité » bien que la définition exacte de ce terme reste aléatoire, même pour ceux qui sont censés la posséder (*ibid.* : 18). Il est probable que l'adolescent convoite le « savoir-pouvoir » de l'adulte, dont l'acquisition dépend d'une série d'étapes initiatrices, aussi décrite comme une transition sociale qui peut s'avérer morale (*ibid.* : 18). On revient encore à la notion de commencement, à une nouvelle phase du grand parcours, peut-être le moment où la vraie vie va enfin commencer (*ibid.* : 19).

Pour illustrer ce jeu hiérarchique qui se développe entre les membres de générations différentes, Gutton introduit un objet révélateur du pouvoir narcissique : le phallus. « L'avoir symbolise l'emprise active sur soi et sur l'autre, ne pas l'avoir symbolise l'échec (la castration), l'envie, la passivité » (*ibid.* : 20). Le phallus personnifie également les inégalités qui se cultivent entre les sexes ainsi qu'entre les générations. Pour ce qui est de l'enfant, les parents s'immiscent dans le rôle de « porteur phallique ». Quand le fils ou la fille sort du berceau parental, d'autres adultes peuvent devenir des porteurs phalliques et s'approprier à occuper le poste de veilleur parental. Lorsque l'enfant manifeste la volonté d'accéder au statut phallique d'une personne plus expérimentée, la condition adolescente touche à sa fin (*ibid.* : 21-22).

Du point de vue des narrateurs de Patrick Modiano, Gutton identifie l'adulte comme le mystère ultime ; celui ou celle dont l'autorité elliptique fait preuve d'une sagesse réconfortante (*ibid.* : 26). Le désir de devenir adulte ne se limite pas à un nouveau statut social ; l'adolescent cherche ardemment à être accepté ou aimé. Gutton nous rappelle que le jeune protagoniste est au fond isolé : « sans pairs » (*ibid.* : 53). Je constate que l'initiation modianesque est moins un rite de passage qu'une occasion d'actualiser son admiration pour

²⁷ D'après Gutton, Modiano incorpore des remarques anthropologiques élaborées par M. Fize dans son livre, *Le deuxième homme. Réflexions sur la jeunesse et l'inégalité des rapports entre les générations*.

une femme envoûtante et vulnérable. L'acte de côtoyer des hommes sournois ne fait que rapprocher le héros de l'inconnue. La transition de l'adolescence vers l'adultité est initiée par une personne, un couple, ou un groupe que Gutton appelle « passeur d'adolescence ». Le plus souvent, le passeur est bien une passeuse.

Ingrid dans *Voyage de noces* pourrait être considérée comme une passeuse d'adolescence. Jean dit : « Le contact de son bras et de son épaule me donnait une impression que je n'avais jamais ressentie encore, celle de me trouver sous la protection de quelqu'un » (VN : 39). Selon Gutton, les passeurs comblent le sentiment de manque laissé par l'absence parentale. Ce sont des « éducateurs » qui, en se souvenant de leur propre initiation, tentent de prendre le débutant sous leur aile (Gutton 2015 : 65). Par conséquent, l'apprenti risque de se mêler dans des affaires dont il ignore les hasards implicites. Au sens figuré, cette inauguration est de nature œdipienne voire incestueuse (*ibid.* : 94).

Le jeune homme s'éprend d'une femme avertie, plus lasse de la vie qu'elle n'y paraît à première vue. Au début, il ne se rend pas compte du fait qu'elle ait une emprise phallique sur lui : « Le cadre relationnel est sexué, phallique-castré²⁸ » (*ibid.* : 94). Elle devient celle que Gutton qualifie plus tard de « femme-mère », une figure maternelle et romantique, tandis que son compagnon²⁹ se glisse dans le rôle de faux père. En outre, l'identité sexuelle du narrateur est déterminée par la figure maternelle alors que son identité sociale est façonnée par l'empire du « père ». De façon similaire, le comportement du héros envers l'héroïne s'inspire de l'attitude émise par le partenaire de celle-ci. Gutton avance une observation intéressante à propos de l'objectif de la femme-mère. Comment doit-on interpréter sa disparition ? L'analyste précise qu'elle ne s'enfuit pas avant de forger l'identité masculine de son prétendant désœuvré (*ibid.* : 94).

Pour nuancer son commentaire sur le désir masculin, l'auteur fait allusion à la sexualité freudienne. La théorie de l'humain de Freud porte sur des « pertes renouvelées » (*ibid.* : 167). Gutton se demande ce que le héros modianien retrouve au centre de la zone neutre. Voici la réponse : la figure maternelle qui est également la femme désirée. Être dans la zone neutre indique une proximité métaphorique du sein maternel. Ce sont des moments de confiance partagés entre narrateur et héroïne. En revanche, être dans la zone dangereuse s'apparente au sentiment d'angoisse et d'indécision symptomatique d'un monde sauvage où la moralité est remise en cause.

L'amour du narrateur peut être qualifié d'« énigmatique ». Selon le modèle freudien, ce mot se rattache à l'amour originel : « l'érotique que les humains ont en commun dès leurs origines de vie : amour primaire, attachement, dualité participative, dyade, symbiose [...] »

²⁸ Une remarque supplémentaire sur le sort du narrateur modianien : « [...] le lecteur-spectateur que je suis y perçois une énigmatique castration et un formidable sadomasochisme » (*ibid.* : 82).

²⁹ Le partenaire de la femme et non le narrateur.

(*ibid.* : 167). La mère retrouvée déclenche donc une rêverie exaltée chez le narrateur qui remonte à un érotisme antique. Si la vie quotidienne du narrateur est constituée d'une série de cycles répétitifs et démoralisants, la nausée existentielle comme dirait Sartre, on s'approche de la notion freudienne de *pulsion de mort*³⁰. La figure féminine, porteuse d'amour énigmatique, a le pouvoir d'éveiller un état opposé, la *pulsion de vie*, ou « l'énigme de l'amour » (*ibid.* : 124).

Ce genre d'affection est révélateur de ce que Gutton appelle « un sentiment continu d'exister » (*ibid.* : 170). En revanche, quand le personnage féminin commence à contempler les derniers fils de son propre trajet adolescent, quand le rêve se mue en réalité corrompue, l'horizon s'ennuage et le suicide se présente comme une alternative pesante (*ibid.* : 32). Pour Modiano, la perte physique des amis aimés, suivie de leur retour fantomatique, provoque une lutte psychique entre l'abîme et la vie retrouvée.

Initiation critique aux œuvres

Avant de nous lancer définitivement dans un travail d'analyse textuelle, faisons d'abord le point sur le cheminement théorique exposé ci-dessus. Nous avons observé que toute remarque sur les caractéristiques stylistiques ou génériques associées à une figure littéraire, nous prépare à soulever les questions thématiques abordées dans son œuvre. Du fait que nous nous intéressons principalement à une problématique humaine – le rôle de la femme disparue, il était utile de mettre en évidence les concordances entre l'esthétique modianesque et certains courants de la pensée philosophique et psychologique. Même s'il est impossible d'incorporer des allusions à chacun de ces principes lors de l'analyse principale, nous bénéficierons d'un regard plus averti en examinant les textes.

Le moment est maintenant opportun pour passer en revue quelques observations et critiques faites par les chercheurs pour qui les paroles de Patrick Modiano conservent un attrait particulier. Il suffit ici d'établir un point de départ qui servira à orienter le lecteur sur les débats actuels qui s'érigent autour des œuvres principales dont il est question dans ce mémoire : *Voyage de noces* et *Dora Bruder*. Les commentaires qui suivent sont organisés en fonction de leur pertinence aux ouvrages individuels.

Voyage de noces

Dans un article dédié à *Voyage de noces*, la chercheuse Jurate D. Kaminskas (1993 : 933) disserte sur les lacunes génériques du texte qui ne font qu'épaissir la couche d'ambivalence voilant les motivations intérieures des personnages. Les traits qui constituent l'ambiance modianesque sont des vestiges stylistiques que l'auteur a sauvegardés après sa lecture

³⁰ À propos du narrateur âgé : « L'éphémérité de son expérience adolescente le met en dépression » (*ibid.* : 138).

d'ouvrages qui l'avaient passionné au fil du temps³¹. Dans *Voyage de noces*, il y aurait donc des passages rappelant le roman psychologique et l'autobiographie. Les lecteurs pourraient même tomber dans le piège de croire qu'ils sont en train de tourner les pages d'un roman policier (*ibid.* : 933).

Kaminskas note que si les « fuites et les poursuites » abondent dans le roman policier, leur présence est tout aussi constante dans *Voyage de noces* (*ibid.* : 934). Fait décisif, contrairement à l'enquête policière, le récit modianesque refuse de trahir ses secrets. La chercheuse ajoute que le roman nous oblige à confronter des questions auxquelles il n'y a pas de réponses (*ibid.* : 934). Cet argument est soutenu par Alan Morris (1996 : 170) qui déclare qu'en fin de compte, des tronçons entiers du mystère restent non résolus. Pour cette raison, le chercheur doit accepter le principe d'incertitude et tenir compte de deux thèmes principaux qui en ressortent, notamment, le temps et la mémoire (*ibid.* : 170).

Jean, comme tant de narrateurs modianiens, se consacre à un projet de sauvetage ; le paysage du passé doit être réédifié et ses citoyens protégés de l'oubli. Du point de vue du lecteur, on se demande pourtant si l'on peut faire confiance aux témoignages rapportés par Jean. Il est non seulement le gardien de ses propres souvenirs, mais en même temps l'héritier de la chronique décousue d'Ingrid. Morris aimerait savoir jusqu'à quel point l'imagination pourrait être responsable du diorama historique que nous offre le narrateur (*ibid.* : 171). D'après lui, il est difficile de fermer les yeux sur l'atmosphère onirique du récit ; l'inconstance de la voix narrative nous donne l'impression que Jean se contredit.

Est-ce possible que sa biographie d'Ingrid, qui est également une tentative de documenter ses propres troubles existentiels, n'est rien d'autre qu'une rêverie prolongée ? (*ibid.* : 172). Que cette hypothèse soit vraie ou non, Morris tient à dévoiler la tension interne du texte qui s'impose entre deux champs thématiques : « le rêve et la réalité » et « l'imagination et les faits ». D'après Morris, cette tension « antithétique » nous sensibilise à la présence d'une autre opposition : « le conflit entre la vérité et l'illusion, l'être et le paraître » (*ibid.* : 172). Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, d'autres paires d'opposés s'introduisent. Selon toute évidence, les combinaisons sont inépuisables (*ibid.* : 173). Peut-être que le lecteur finira par apercevoir le choix existentiel que chaque narrateur modianesque doit affronter : *l'être ou le néant*.

Si l'on se résout à accueillir les difficultés temporelles et métaphysiques du roman comme un atout au lieu d'un point faible, on arrivera à une meilleure appréciation de ses matières humaines. C'est justement dans ce domaine, celui des relations personnelles, que l'étude de Kaminskas sera le plus utile à notre projet.

³¹ Je rappelle au lecteur cette observation faite par Bruno Blanckeman au sujet de la prose modianienne : « [...] une poétique romanesque fondée sur l'altération logique, l'ellipse narrative, le cryptage métaphorique, la surimpression générique » (Blanckeman 2009b : 7).

Une question à laquelle on devrait continuer à réfléchir est celle de la figure maternelle. Kaminskas évite de poursuivre cette piste jusqu'au bout ; elle se demande simplement si l'absence de la mère de Modiano (à cause de ses tournées successives) était la raison pour laquelle les femmes dans les premiers livres de l'auteur occupaient souvent des rôles secondaires (Kaminskas 1993 : 933). Bien que l'ascendant des personnages féminins s'accroisse progressivement avec le mûrissement de l'œuvre modianienne, elles sont tout de même caractérisées par leur aspect fuyant. On sait que Jean et Rigaud ont été abandonnés par leurs mères. Ces deux mères malignes, sont-elles en fait deux effigies littéraires de la même personne ? En outre, Jean et Rigaud, ne sont-ils pas deux manifestations disparates d'une seule personnalité, déséquilibrée par l'abdication de la figure maternelle ? (*ibid.* : 938). Kaminskas soutient que leur poursuite d'Ingrid est un moyen de rentrer « aux sources [...] au sein maternel » (*ibid.* : 938).

Comme nous l'avons mentionné ci-avant, l'étude de Kaminskas ne vise pas à élucider l'affaire de la femme disparue, mais s'intéresse plutôt à la problématique identitaire qui sous-tend la représentation des protagonistes. Cette problématique s'apparente en effet, à une espèce de « fusion » des personnages principaux (*ibid.* : 936). Malgré les liens que l'on peut repérer entre les archétypes maternels d'un côté, et les personnages de Jean et de Rigaud de l'autre, la fusion la plus étonnante se réalise entre le narrateur et celle dont il est peut-être amoureux. À en croire Morris (1996 : 174), cette fusion est presque totale.

La vie tragique d'Ingrid suscite une intensification de l'énigme majeure de la narration. En conséquence, Jean devrait également réclamer son statut d'« être fantomatique ». Kaminskas admet que l'on ne sait presque rien de lui : « Nous n'avons aucune indication précise ni sur son aspect physique ni sur son caractère ni sur ses goûts » (Kaminskas 1993 : 935). Cette même observation est avérée à l'égard d'Ingrid : en effet, leurs similitudes, leur air équivoque, permettent aux lecteurs de les confondre dès le début du roman (*ibid.* : 935).

Dans une certaine mesure, on assiste à un rapprochement entre leurs aspects physiques et psychologiques ; le détective se dépersonnalise en marchant dans le sillage de la femme qu'il recherche. Comme le propose la dernière phrase du roman, il n'est pas exclu que Jean finisse par partager un destin semblable à celui d'Ingrid (*ibid.* : 937). Ce sera aux lecteurs d'en tirer leurs propres conclusions. Kaminskas fait remarquer que le dénouement de *Voyage de nocces* suscite davantage de questions (*ibid.* : 937). L'une d'entre elles pourrait se formuler ainsi : l'écrivain « invite-t-il le lecteur à se livrer au jeu de la quête/enquête ? » (*ibid.* : 939)

Morris (1996 : 175) établit qu'un tel jeu pourrait être de nature circulaire. De fait, le roman ne progresse pas selon un modèle linéaire, sa forme ressemble plus à celle d'un cercle. L'incipit du texte tient de sa fin et vice versa. C'est en songeant au dernier acte commis par

une femme qu'il avait à peine connue, que Jean se met à amorcer un compte rendu de leurs rencontres. L'incapacité du narrateur de se sauver de l'abattement engendré par ce même acte le pousse à abandonner son écriture.

Dora Bruder

Les chercheurs littéraires qui contribuent aux débats critiques portant sur *Dora Bruder* n'hésitent pas à mettre en évidence l'ambiguïté presque étouffante de l'ouvrage. S'agit-il d'un roman, d'une autofiction, d'une reconstruction biographique ou d'un texte qui renonce nettement à la notion de genre ; une sorte de document fantomatique qui vise à embrouiller ceux à la recherche de réponses concrètes ? Le titre que discerne Catherine Douzou à son article sur *Dora Bruder* semble donc, bien sélectionné : *Naissance d'un fantôme*. Les revenants tels que Dora et Patrick le narrateur n'appartiennent pas au présent, au monde de résolutions et de certitude.

Douzou décrit le roman comme suit :

Dora Bruder se rapproche donc d'un documentaire où un narrateur à la première personne, que le lecteur tend à confondre avec l'auteur, tient une sorte de journal de son enquête, de ses découvertes comme de ses échecs. (Douzou 2007 : 23)

Pour Béatrice Damamme-Gilbert (2004 : 89) le lecteur assiste à une mise en scène littéraire qui s'insère quelque part entre une restauration historique et une dramatisation créative ; on ne s'éloigne jamais d'une sphère hypothétique. Nous sommes priés de nous joindre à l'entreprise spéculative de l'auteur, il nous laisse entrevoir les craintes et les épiphanies qui caractérisent le processus de rédaction. Grâce aux monologues métatextuels, le lecteur apprend « comment elle [Dora] aurait pu devenir personnage de roman » (*ibid.* : 91).

La fusion des personnages que l'on vient de commenter dans *Voyage de noces* est un phénomène qui s'avère encore plus saillant ici. Douzou parle d'un processus de « superposition » dont le lecteur devient témoin : les identités de Dora, de Modiano et du narrateur risquent d'être déstabilisées, de perdre leur individualité (Douzou 2007 : 23). Une identification très forte se développe entre le narrateur et Dora : « [...] le roman de ce narrateur-ci s'écrit en lien avec celui de Dora » (*ibid.* : 28). Sa propre expérience d'adolescent errant lui permet d'avoir conscience de ce qu'aurait pu être l'état d'esprit de Dora après ses fugues successives (*ibid.* : 27). Modiano se fait un devoir de veiller sur l'histoire de la fille perdue, de conserver ses traces, d'honorer ses secrets. Un tel projet ne s'accomplit pas sans recours à l'imagination.

Le narrateur éprouve des difficultés à se fixer une barrière entre perspective imaginaire et réalité du présent. N'est-ce pas le même défi que nous impose une lecture du texte ?

Douzou qualifie le narrateur de *Dora Bruder* comme une « mise en fiction » de l'écrivain, une position qui émet des doutes sur la sincérité des anecdotes concernant sa propre vie. En revanche, cette proximité qui relie écrivain et narrateur peut également assurer la fiabilité de la voix narrative³² (*ibid.* : 24). Douzou nous informe que la dimension autoréférentielle du récit pourrait être corroborée par des allusions directes aux détails factuels. Elle prend pour exemple une réflexion faite par l'auteur sur la conception de *Voyage de noces* (*ibid.* : 24).

Outre les épithètes génériques déjà été attribuées à *Dora Bruder*, y compris les tentatives de définir le rôle qu'occupe Modiano dans son roman, Douzou se hasarde à nouer un lien entre l'écriture modianienne et une « fiction de l'archive » (*ibid.* : 24). L'auteur est l'archiviste, non seulement du sujet historique de son enquête, mais aussi de son propre imaginaire et de sa jeunesse. Quelle que soit la nature de l'investigation, la recherche de Modiano témoigne du fait que les archives s'abstiennent de se séparer de leurs données hermétiques : « Le texte souligne de ce fait les faillites de l'archive à dire réel [...] l'enquête met en évidence le caractère lacunaire des archives » (*ibid.* : 25). En parallèle, Modiano se prend à critiquer une société de consommation pour qui la valeur de la mémoire est en baisse (*ibid.* : 31).

L'impéritie des registres ou des caveaux de mémoire comme outils de recherche semble avoir pour conséquence l'augmentation de leur omniprésence (*ibid.* : 26). La voix même de l'auteur commence à évoquer celle du domaine administratif ou journalistique. Sur le plan stylistique, les noms de lieux ou de disparus se multiplient à mesure que le livre s'approche de sa fin (*ibid.* : 29). Au lieu de mettre au point les derniers détails de son enquête, le narrateur se rend compte que les traces qu'il poursuivait avec tant de ferveur ne mènent qu'à d'autres pistes qu'il n'éclaircira jamais. Le destin de Dora ou d'Albert Modiano était semblable à celui d'innombrables autres victimes. La chercheuse voit la fiction de Modiano, et surtout une œuvre telle que *Dora Bruder*, comme « un espace de liberté » qui a pour fonction la préservation de « l'humanité de l'Histoire » (*ibid.* : 32).

Il convient de se rappeler que l'écrivain entreprend la préservation des figures parentales de son passé, tout particulièrement celle de son père, Albert Modiano. La chercheuse Ann L. Murphy (2005 : 6) reconnaît l'importance d'une thématique maternelle dans le roman, alors qu'elle tâche de mettre en exergue la progression du rapport entre la perte de Dora et celle du père de Patrick. L'auteur doit s'accoutumer à la tension éthique occasionnée par deux histoires de l'Occupation aux fins bien différentes, en raison des statuts conférés à leurs sujets. Modiano doit affronter le fait que son père, qui fréquentait la pègre parisienne, a survécu à la guerre, tandis que Dora et des millions d'autres innocents ont été arrachés la vie (*ibid.* : 6).

³² La véracité de plusieurs scènes de *Dora Bruder* a été confirmée par Modiano dans son autobiographie, *Un pedigree*.

Murphy n'est pas la seule à souligner la présence d'une quête secondaire à laquelle Modiano se sent obligé de s'adonner : celle de la culpabilité d'Albert. La critique « socio-historique » du Paris des années quarante élaborée par Modiano apporte un éclairage sur le contexte des opérations clandestines de son père. Albert Modiano a dû s'adapter à la même atmosphère nocive qui a conduit à la déportation de Dora³³. Le fils se demande si le comportement douteux de son père n'était qu'un moyen d'assurer sa survie dans des circonstances affligeantes (*ibid.* : 8).

Patrick s'acharne à comprendre le raisonnement à l'origine des décisions de son père afin de déterminer dans quelle mesure elles sont justifiables voire pardonnables (*ibid.* : 10). Murphy est d'avis que le rapprochement effectué entre Dora et Albert par le fait qu'ils furent tous deux soumis aux persécutions, permet enfin à Patrick de pardonner à son père (*ibid.* : 10). Il nous semble toutefois qu'une telle conclusion est trop générale. Certes, on pourrait soutenir que Patrick parvient à mieux contextualiser certains actes commis par Albert ou qu'il obtient une meilleure perspective des écueils de la vie sous l'Occupation, mais cet argument se concentre exclusivement sur l'identité professionnelle du père. On ne devrait pas délaissier les détails de leur relation personnelle pour le moins tumultueuse. Gardons par ailleurs à l'esprit que notre analyse du roman sera axée sur le rôle des figures féminines plutôt que le père.

Le dispositif *Voyage de noces* – *Dora Bruder*

Bien qu'il fût nécessaire de se tourner vers le discours individuel de chaque récit, j'estime qu'il vaut mieux clore cette analyse documentaire par un article les unifiant en guise d'initiation à leur importance collective. Michaël Sheringham (2009 : 251) tient à préciser que la plupart des critiques centrées sur les romans cités ci-dessus témoignent de leur hétérogénéité alors que pour lui, ils sont « comme deux volets d'une même totalité ». Son essai a pour but de rapprocher les deux textes tout en tenant compte de leurs disparités structurelles et thématiques. De cette façon, il délimite le caractère de ce qu'il intitule « le dispositif *Voyage de noces* – *Dora Bruder* » :

Voyage de noces permet de mieux comprendre les enjeux stylistiques, déontologiques, éthiques de *Dora Bruder* ; *Dora Bruder* permet de mieux apprécier, dans *Voyage de noces*, des enjeux qui ont, à leur manière, presque autant de gravité et d'intérêt. (*ibid.* : 252)

Il est déjà établi que la genèse de *Voyage de noces* et de *Dora Bruder* fut générée par l'ancien avis de recherche qui avait attiré l'attention de l'auteur en décembre 1988. Si le narrateur du deuxième récit est censé être Modiano lui-même, Jean, le protagoniste³⁴ du

³³ Murphy tient à préciser que malgré la similitude de leurs circonstances, on ne peut mettre leurs histoires sur le même plan, car Albert a survécu alors que Dora a perdu sa vie (*ibid.* : 7).

³⁴ Sheringham qualifie Jean de « narrateur intra-diégétique » (*ibid.* : 246).

premier se rapproche plutôt d'une réplique aux dimensions fictives (*ibid.* : 246). Le chercheur constate que Jean s'introduit toutefois nettement dans une communauté de personnages modianesques, chacun ayant été abandonné ou négligé par ses parents. En effet, Modiano était soumis au même traitement en tant qu'enfant (*ibid.* : 247). Ainsi, Sheringham confirme l'omniprésence d'une thématique dont l'importance ne peut être niée : celle « d'une enfance dépourvue d'amour parental » (*ibid.* : 247). Comme nous l'avancerons au cours des chapitres suivants, il est essentiel d'examiner cette perte primordiale pour saisir les nuances de l'attachement qui se forme entre le narrateur et l'héroïne, et la lourdeur du vide existentiel qui naît après la disparition de la figure féminine.

Sheringham encourage le lecteur à considérer la gravité d'une décision à laquelle les personnages doivent tous faire face, un acte qui se rapporte à une planche de salut, ou au pire à la révocation des mérites de la vie : la fugue. Dans le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder*, quatre « fugueurs » s'annoncent : Modiano, Dora, Ingrid et Jean (*ibid.* : 263). Sheringham souligne la nature paradoxale de la fuite telle qu'elle est imaginée par Modiano. En un sens, une fugue nous incite à revenir, car au fond, ce n'est qu'un faux départ en dépit des conditions qui ont occasionné sa réalisation. En même temps, le retour n'est jamais achevé de façon satisfaisante puisque la sensation de crainte ou de blessure émotionnelle ne s'efface pas (*ibid.* : 264).

Le chercheur avoue qu'il est difficile de cerner la signification précise de la fugue à cause de toutes les interprétations que l'on peut y associer. Cela dit, l'acte de fuir nous amène à « un état second » là où l'on demeure à la dérive (*ibid.* : 264). Il est possible que l'affinité presque spirituelle que le romancier ressent envers ses protagonistes perdus remonte aux expériences fugitives qui ont marqué ses propres années de jeune adulte (*ibid.* : 264). Sheringham relève une citation de *Dora Bruder* afin d'alimenter son discours sur la fugue : « La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide » (DB : 78). Pour Didier Blonde, le suicide n'est qu'une autre manière de s'évader, de dénouer les nœuds de son propre plan narratif. Autrement dit, le suicide est « la grande fugue » qui s'abrite derrière chaque pulsion fugitive (Blonde 2012 : 80).

Si la volonté de s'enfuir sert à unifier les personnages des romans, on devrait également reconnaître la quête personnelle qui, d'une certaine façon, les empêche de se prosterner devant le néant. Les narrateurs, Jean et Patrick, tâchent de reconstruire les histoires de deux femmes à partir de vieux documents ou de souvenirs antiques (Sheringham 2009 : 253). Pourtant, quoique semblables, les deux projets suscitent des réactions bien différentes chez les biographes. Comme le décrit Sheringham :

Tout ce que Modiano pourra savoir du destin de Dora sera une conquête. À l'inverse, dans le cas de Jean dans *Voyage de noces*, la tendance à la réduplication, à l'invention et au simulacre possède un caractère pathologique et presque mortifère. (*Ibid.* : 264)

On apprend en effet que la hantise dont souffre l'auteur ne s'apaise pas. Si les représentations littéraires d'Ingrid et de Dora sont des manifestations discordantes de la même obsession, ou la même pathologie comme dirait Sheringham, il y aura bien sûr d'autres tentatives d'exorciser ou d'approfondir ce qui est devenu pour l'écrivain, un thème prédominant. N'oublions pas que Dora Bruder n'est pas la première femme disparue que l'on rencontre dans l'œuvre modianienne. Il se peut, en revanche, qu'elle soit la plus proche de l'anonymat complet. Selon Sheringham (*ibid.* : 252) les lecteurs de Modiano croiseront « toutes sortes d'échos » de Dora dans les romans publiés après 1997 : *Des inconnues*, *La petite bijou* et *Dans le café de la jeunesse perdue*. Ce sont des « tributaires » de *Dora Bruder*, qui constitue le « centre du réseau » (*ibid.* : 252). Il sera propice de classer *Voyage de nocce* parmi ces textes, car ce récit est bien la première tentative de Modiano de s'interroger sur le sort de Dora.

Ironiquement, Sheringham suggère que l'une des vertus fondamentales de *Dora Bruder* pourrait être l'impuissance de l'auteur-narrateur lorsqu'il se rend compte de la faiblesse ultime de son projet. Le lecteur devient témoin du « récit d'un échec ». Modiano ne parvient pas à raviver Dora (*ibid.* : 261). Est-ce la raison pour laquelle l'esprit de celle-ci continue d'apparaître dans la façon dont l'auteur esquisse ses portraits féminins ? Il nous faut au moins prendre en considération l'ampleur thématique du « dispositif *Voyage de nocces – Dora Bruder* », non seulement par rapport aux romans suivants, mais aussi à l'égard de l'œuvre modianienne dans son ensemble.

Conclusion

Comme je l'ai constaté dans l'introduction de notre analyse documentaire, la diversité des démarches théoriques que l'on peut appliquer à l'étude de la littérature modianienne est d'une envergure considérable. C'est la raison pour laquelle un survol tel que je l'ai structuré a pour but principal d'initier le lecteur aux arguments universitaires qui gardent tous un certain niveau de pertinence relatif aux œuvres de Patrick Modiano, qu'il s'agisse des problématiques stylistiques ou plutôt thématiques. Ainsi on parvient à décerner une position à l'auteur auprès des courants philosophiques qui confluent pour agencer le lexique théorique d'une littérature dite autofictionnelle. Si la véritable identité de la voix modianesque reste partiellement occultée, on a pu, grâce à une contextualisation de ce genre, acquérir des moyens pour relativiser les doctrines qui exigent d'être prises en considération.

En d'autres termes, un survol de l'ensemble des écrits correspondant plus ou moins à notre questionnement a permis de faire ressortir ceux qui seront de grande valeur à ce projet. Revenons au phénomène majeur que l'on souhaite éclaircir : la signification de la femme disparue. On a découvert que la fuite de la femme vers l'inconnu a pour conséquence

directe l'éveil d'un malaise existentiel chez le narrateur, qui se rabat sur le peu de souvenirs qu'il conserve d'elle pour tenter en vain de se délivrer de l'emprise que la fugueuse exerce toujours sur sa vie. Il se peut, en revanche, qu'il ne cherche qu'à épaissir sa vénération envers elle.

D'un point de vue conceptuel, on a souligné la nécessité de se pencher sur les théories pouvant élucider la façon dont les femmes sont représentées dans les livres de Modiano. Outre amorcer une analyse du rôle accordé aux personnages féminins, il faut se demander pourquoi les femmes sont représentées d'une telle manière. Pour ce faire, il nous faut en apprendre plus sur l'état d'esprit du narrateur et la vie de l'auteur lui-même. Comment délimiter leur raison d'exister ou leur conception de la mémoire ? En nous appuyant sur des notions post-mémorielles et existentielles, nous prendrons conscience d'une phénoménologie de la perte, qui conduira à une figuration de l'héroïne vue par le narrateur. En définitive, les aperçus de Philippe Gutton faciliteront notre compréhension de la psychologie ou l'ambition amoureuse des personnages de Modiano.

En ce qui concerne les ouvrages eux-mêmes, notamment *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, les avis critiques que j'ai cités ont pu offrir une appréciation commune de la recherche déjà effectuée au sujet de ces livres. On sait que les chercheurs ont tendance à exposer les défis génériques et stylistiques auxquels le lecteur fait face. D'ordinaire, l'empire de la figure paternelle est mis en relief. Cependant, j'ai l'intention de mettre en avant l'influence allouée aux personnages définis par leurs traits maternels et fraternels.

II

Origines de la femme disparue

Introduction

Si l'on souhaite déterminer le rôle qu'alloue Modiano à la femme disparue dans ses récits romanesques, c'est-à-dire dans ces textes où l'on accorde une place de premier plan à une thématique fictive, il faudra avant tout revenir aux époques qui lui servent d'inspiration : son enfance et la période dont il ne lui reste que des souvenirs hérités, vécus par la génération de ses parents. Pour être plus précis, ce chapitre s'intéresse essentiellement aux personnages réels dont on continue de repérer les traces à travers l'œuvre modianienne. Pour comprendre pourquoi l'auteur consacra tant d'années à ciseler ce qui est devenu une énigme incontournable – la femme qui fausse compagnie à ses proches et puis à elle-même – nous serons obligés de reconnaître la nature autofictionnelle du projet littéraire de Patrick Modiano. Sans une connaissance du regard qu'il porte sur sa mère et sur quelques événements clés de son enfance, le chercheur sera mal préparé à s'attaquer à la problématique de ce mémoire.

Comme expliqué dans la section *Style et genre* du chapitre précédent, nous ne contribuerons pas aux débats centrés sur l'hétérogénéité des styles ou des mouvements décrits par le terme « écriture de soi ». Le choix d'employer le terme « autofiction » a pour but de fixer la nature autoréférentielle des textes tout en préservant leurs caractéristiques fictives. Il suffit de garder à l'esprit le fait que l'écriture modianienne (quelle que soit la forme d'un ouvrage individuel) fait avancer un dialogue figuratif entre l'écrivain et son héritage familial. Pour résumer ce concept, consultons l'avis de Bruno Blanckeman :

L'écriture autofictionnelle constitue ainsi une pratique à vocation identitaire autant qu'à dimension littéraire qui relève de l'invention de soi : un sujet se découvre et se construit par un acte de représentation fondé sur l'expérience vécue [...]. (Blanckeman 2009b : 39)

Dans notre cas, le sujet ou celui qui narre le récit puise ses traits de caractère dans « l'expérience vécue » par l'auteur ou bien par ses parents. Sa solitude, sa relation avec les disparus, bref, toute cette phénoménologie de la perte renvoie aux hantises que Modiano s'efforce toujours d'appivoiser et dont l'étendue dépasse les confins de sa propre mémoire. Pour cette raison, en naviguant le réseau intertextuel des romans modianiens, il est bon de tenir compte de ses propriétés post-mémorielles. J'ai élaboré une initiation plus détaillée à ce sujet dans l'analyse documentaire, mais il sera tout de même convenable de rappeler au lecteur que la post-mémoire, selon Marianne Hirsch (2008 : 103), fait référence au transfert de mémoire entre deux générations successives, comme on peut le voir dans la famille

Modiano où le fils semble s'approprier les souvenirs hérités de ses parents au point qu'ils s'insinuent dans sa propre histoire.

Les arguments délimités ci-dessus démontrent la nécessité de respecter la correspondance intime qui existe entre biographie et fiction ; mémoire et fabulation. Puisque la majeure partie des personnages présentés dans les chapitres suivants manifestent une transition de la réalité vers la littérature, nous commencerons par mettre en valeur leur origine et lèverons le voile sur la soi-disant « histoire que cache l'histoire ». Les personnages de Patrick Modiano ne fonctionnent pas en isolation, mais par rapport aux personnes réelles qui ont marqué l'imaginaire de l'écrivain par leur influence. Ce n'est qu'en s'appuyant sur l'histoire familiale de Modiano que nous obtiendrons les outils analytiques pour faire avancer notre étude. Du fait que cette dissertation s'intéresse plus au rôle de la mère qu'à celui du père, la biographie intégrale d'Albert Modiano ne figurera pas dans ce chapitre. Nous nous limiterons aux faits révélant les origines de la femme disparue, qui dans bien des cas, est également un archétype maternel.

Naissance d'un archétype

Comme nous l'avons déjà établi, ce mémoire vise à interpréter le rôle conféré à la femme disparue dans l'œuvre de Patrick Modiano. Puisqu'un éventail de personnages correspondant à ce modèle partagent des caractéristiques spécifiques qui les rattachent à la figure de Louisa Colpeyn, celle qui a disparu en premier³⁵ et dont le métier et les connaissances continuent d'exercer une curieuse emprise sur l'imaginaire du romancier, je me permets d'employer le vocable « archétype » en parlant de façon collective des héroïnes qui peuplent la littérature modianienne. Ce n'est pas pour autant un désaveu de leurs différences ; je souhaite simplement mettre en exergue leurs similitudes, trop nombreuses pour les ignorer. Cependant, je juge nécessaire d'élaborer une définition plus fouillée de la notion d'archétype.

Voici l'extrait d'une description donnée par le dictionnaire Oxford des termes littéraires au sujet d'« archétype » :

Un symbole, un thème, un cadre ou un type de personnage dont la récurrence à travers différentes époques et sphères de la mythologie, de la littérature, du folklore, des rêves, ou des rituels, est d'une fréquence considérable, suggérant ainsi (à certains psychologues et critiques spéculatifs) l'incarnation d'une sorte d'élément « universel » de l'expérience humaine [...].³⁶ (Baldick : 2015)

³⁵ Dans le cas de la mère de Modiano, il s'agit plutôt d'une absence physique ou émotionnelle au lieu d'une mort définitive, le destin accordé à plusieurs femmes dans ses livres.

³⁶ Ma traduction. Version originale : « A symbol, theme, setting, or character-type that recurs in different times and places in myth, literature, folklore, dreams, and rituals so frequently or prominently as to suggest (to certain speculative psychologists and critics) that it embodies some essential element of 'universal' human experience [...] ».

Évidemment, dans le cas présent on s'intéresse au domaine littéraire, et plus précisément, aux livres de Patrick Modiano. En ce qui concerne notre projet, le « type de personnage » mentionné par Baldick sera celui de la figure féminine/maternelle ou de la femme disparue. De la même façon, quand il fait allusion à l'universalité de l'expérience humaine, nous devons nous référer aux textes composés par Modiano de manière à découvrir l'universalité propre à cet auteur. Dans ce cadre, l'expérience collective apparaîtra dans de multiples ouvrages. Certains personnages pourront donc être qualifiés d'« archétype » uniquement dans la situation modianesque ; ce sont des archétypes façonnés par cet écrivain et aucun autre. Bien entendu, notre analyse porte strictement sur la femme disparue dans l'œuvre de Modiano.

Afin de faciliter la progression du discours centré sur les archétypes, Louisa Colpeyn et ses contemporaines, il sera néanmoins convenable de consulter quelques réflexions élaborées par Carl Jung à ce sujet. D'après le psychanalyste, les manifestations de l'archétype maternel (comme bien d'autres), sont d'une diversité presque infinie et ne se limitent pas à la mère biologique du sujet. Parmi les exemples qu'il cite, à part la grand-mère et la belle-mère, l'on trouve ces femmes avec lesquelles le sujet entretient des relations étroites, à savoir des mères figuratives (Jung 1959 : 124). Les récits de Modiano ne sont-ils pas remplis de mères figuratives ? Nous verrons que la femme disparue, en sa qualité de remplaçante maternelle, tire ses traits physiques et psychologiques non seulement de l'image que garde l'auteur de Louisa Colpeyn, mais également des souvenirs construits autour des femmes qui ont marqué sa vie d'une manière ou d'une autre.

Jung affirme que tout symbole maternel, que ce soit une personne ou plutôt un élément qui relève de la mythologie ou du monde naturel, peut provoquer une réaction positive chez le sujet, ou au contraire, des sentiments négatifs (*ibid.* : 125). La mère bienveillante par exemple, est une pourvoyeuse d'empathie et d'affection ; elle est définie par son ascendant bénéfique et par sa capacité de veiller au développement personnel de ceux dont elle prend soin. Quant à la modalité néfaste qu'un tel archétype risque d'invoquer, nous pouvons simplement songer à tout ce qui est clandestin ou occulté ; à l'abîme ou au royaume des morts (*ibid.* : 125).

Il ne faut toutefois pas s'enfoncer trop ardemment dans la méditation sur les opposés, sur ce que pourrait être une bonne ou une mauvaise mère. En lisant Modiano, il est conseillé de laisser de côté les concepts archétypiques de « bien » et de « mal ». Rappelons-nous que malgré sa capacité de manifester des traits associés à l'archétype jungien, celle à laquelle nous nous intéressons échappe à une catégorisation bien déterminée. Il est utile de réaliser

que les qualités liées invariablement aux femmes dessinées par Modiano, notamment le mystère et une certaine nébulosité identitaire, sont écartées de celles qui d'après Jung appartiennent aux bonnes mères. Néanmoins, au lieu de traiter la femme disparue de « méchante » - une appellation tout à fait naïve et accablante, nous chercherons à cerner la complexité, voire la délicatesse, des rapports entre elle et le protagoniste masculin.

Pour soutenir notre interprétation de ce genre de relation ainsi que la représentation générale de la femme disparue dans les chapitres suivants, nous sommes dans l'obligation de prêter une attention toute particulière à la figure de Louisa Colpeyn : sa biographie, son caractère et surtout la manière dont elle fait son entrée dans le cadre fictif de son fils. En d'autres termes, quelle perception conserve-t-il d'elle ? Quels souvenirs réels permettent à l'auteur de transmuter sa mère en archétype littéraire ? Les mêmes questions sont pertinentes à l'égard de quelques-unes des amies et collègues de cette femme qui aspire à devenir actrice.

Louisa Colpeyn : une introduction

Au début d'*Un pedigree* (2005), que Modiano désigne sans détour comme une autobiographie, il parle de sa mère de la façon suivante :

C'était une jolie fille au cœur sec. Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s'occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s'était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui. (Modiano 2005 : 830)³⁷

Comparons la remarque « une jolie fille au cœur sec » à celle qui figure dans *Livret de famille* publié presque trente ans plus tôt : « ma future maman » (Modiano 1977 : 228)³⁸. En parlant de sa mère, il n'est guère question de tendresse ; l'écrivain lui réserve, au mieux, un ton de neutralité désinvolte. Ce regard menace constamment de basculer vers la rancune. Pourtant, comme on le verra, l'attitude que conserve Modiano envers sa mère ne se cantonne pas aux souvenirs amers. D'une part, il ne cesse d'interpréter l'absence maternelle, l'un des défis déterminants de sa jeunesse qui a bien sûr nuancé les souvenirs qu'il tâche d'exorciser ou peut-être plutôt d'affiner par le biais de l'écriture. D'autre part, il est fasciné par Louisa et la respecte en tant que femme quand elle n'est pas définie par son statut de mère. Celle « au cœur sec » a dû, comme son fils, vivre des moments d'abandon ou de doute navrant. Par le biais de ses protagonistes féminins, ces disparues qui hantent ses fictions, Modiano tente de se rapprocher de sa mère pour imaginer si elle aussi a parfois eu envie de « prendre la sortie de secours ».

³⁷ Le numéro de page correspond à la publication intitulée « Romans », un recueil de dix récits de Modiano.

³⁸ Veuillez consulter la note numéro 37.

Bien que le trajet de sa vie ne soit jamais reproduit fidèlement dans un contexte fictif, en parcourant l'œuvre modianienne le lecteur tiendra compte d'un réseau d'allusions qui renvoie à l'archétype originel : la première comédienne qui s'est introduite dans l'imaginaire de l'auteur. Louisa Colpeyn est l'une des femmes qui ont servi d'inspiration pour ce que la chercheuse France Grenaudier-Klein (2010 : 23) appelle : « la jeune starlette ratée, corrompue et fausement innocente, qui fait le mauvais choix et se départit de ses obligations morales, professionnelles et maternelles ». Avant de nous pencher sur la présence de Louisa Colpeyn dans *Livret de famille* (1977), un texte à caractère autofictionnel, il nous faut la présenter à l'aide de quelques repères biographiques.

Louisa Colpeyn est née dans une famille de dockers en février 1918 à Anvers. Par contraste avec les descriptions de Louisa formulées par l'auteur et citées ci-avant, Cosnard (2010 : 18) la dénomme « cette séduisante femme aux yeux de braise ». Le biographe constate qu'elle avait tendance à changer de nom. En effet, les affiches des premiers films dans lesquels elle figurait, tournés quand elle venait à peine d'avoir ses vingt-et-un ans, la présentaient comme Louisa Colpijn. En France, dans les films d'après-guerre elle incarnait souvent des « comtesses russes » ou des « bourgeoises pétulantes ». En 1964 elle apparaît dans *Bande à part* aux côtés d'Anna Karina, l'égérie de Jean-Luc Godard. À cette époque-là elle était toujours connue sous le même nom, tandis que l'orthographe avait été légèrement modifiée. À vrai dire, il en existait deux versions : Luisa Colpeyn et Louisa Colpeyn³⁹ (*ibid.* : 18). Ainsi, père, mère et fils manifestaient le désir de ne pas se limiter à une seule identité, désir qu'ils pouvaient satisfaire grâce à leurs métiers respectifs.

Avec l'aide d'un fonctionnaire embauché par la *Propaganda-Staffel*⁴⁰, elle s'installe à Paris en juin 1942 après avoir quitté la Belgique suite à la rupture de ses fiançailles avec un Bruxellois, son cadet de quelques années. Elle commence ensuite à travailler à l'une des principales maisons de production françaises, Continental-Films, lancée par l'administration nazie deux ans auparavant. Le chef de l'entreprise, un certain Alfred Greven, encourait des remontrances de la part de son supérieur, Joseph Goebbels en raison de sa réticence à faire passer des films qui véhiculaient de la propagande allemande (*ibid.* : 18). Pour ce qui est de Louisa Colpeyn, elle était chargée d'écrire les sous-titres néerlandais des films sortis par la société. Un soir d'octobre 1942, quatre mois après son arrivée à Paris, chez une amie, son chemin croise celui d'Albert Modiano. Cosnard s'exprime sur cette rencontre fatidique :

D'un côté, un « Juif cosmopolite » vivant d'expédients sous une fausse identité. De l'autre, une starlette flamande cornaquée par un officier allemand et travaillant pour l'occupant. (*Ibid.* : 19)

³⁹ Cette dernière, que nous utilisons ici, semble être la plus courante.

⁴⁰ Une organisation allemande qui gérait la propagande et la censure à Paris sous l'Occupation.

Cette dernière phrase, évoquant le portrait d'une jeune femme aux grandes aspirations qui finit par se mêler des affaires de prétendants sournois, est symptomatique des traits de caractère reconnaissables chez l'archétype dont il est question ici et dont l'itinéraire ultime résiste aux recherches les plus acharnées. Dans *Livret de famille*, Modiano consacre un court chapitre à imaginer un moment la vie de sa mère quand elle venait de faire ses débuts dans l'industrie cinématographique d'Anvers. C'est l'une des rares fois où il daigne la dépeindre en tant que protagoniste de son propre fil narratif. Cette variante de l'archétype maternel pourrait bien être la plus authentique, car elle vise à capter un aspect de la femme qui a inspiré tant de personnages fictifs.

La mère de Modiano sous l'apparence d'un personnage

Contrairement à l'évocation habituelle de Louisa qui est celle d'une mère pour qui prendre soin de ses fils était secondaire par rapport à ses responsabilités professionnelles, la jeune flamande que l'on rencontre dans le quatrième chapitre de *Livret de famille* sort d'une période avant son arrivée à Paris en 1942. C'est la femme que Patrick n'a jamais connue personnellement, mais dont il traite le parcours avec une révérence particulière. À bien des égards, le scénario que l'on examine ici réside à l'origine de la condition modianesque.

Pour souligner le fait que cette reconstitution se situe à une époque qui lui reste inaccessible, la rédaction est au passé simple, qui n'émerge que périodiquement dans les dizaines de livres qui constituent l'œuvre de Modiano. Il commence par la phrase suivante : « À dix-huit ans, ma mère commença une carrière cinématographique dans sa ville natale d'Anvers » (Modiano 1977 : 226). Après avoir été engagée par une compagnie du gaz et avoir suivi des cours de diction, Louisa Colpeyn tombe sous l'influence du cinéaste Jan Vanderheyden⁴¹ qui aimait réunir la même équipe pour le tournage de chaque film, y compris les acteurs.

Comme le dit Modiano, elle « fut la très jeune vedette » de quatre comédies réalisées par Vanderheyden entre 1939 et 1941. Dans les médias locaux, le studio de Vanderheyden dans Pyckestraat, était communément appelé « L'Hollywood [sic] anversois » (*ibid.* : 226). Au sens figuré, l'allusion au cinéma américain est ironique dans la mesure où elle se réfère à une certaine artificialité ou à une espèce d'imitation. On est moins frappé par des similitudes hypothétiques avec le vrai Hollywood que par la distance physique et figurative qui le sépare de la Belgique durant les années de guerre. Pour la « jeune vedette », la ville des rêves, comme on a tendance à dire, ne restera qu'une destination onirique. La jeunesse perdue, un thème abordé à tant de reprises et avec tant de vigilance dans les ouvrages de Modiano, n'est jamais loin des fausses promesses et de rêves irréalisés.

⁴¹ « Comme l'a écrit un critique de l'époque – un 'Pagnol des bords de l'Escaut' » (*ibid.* : 226).

En 1939, outre ses engagements cinématographiques elle passait quelquefois à la scène d'un théâtre de sa ville natale : « Elle y était tour à tour 'girl' et 'mannequin' » (*ibid.* : 227). L'un des spectacles dans lesquels elle figurait était une adaptation de la comédie musicale *No, No Nanette*. En revanche, la production à laquelle Modiano semble s'intéresser le plus à ce moment-là, date de l'année 1940 : *Demain, tout ira mieux*. Il s'agissait d'une « revue » dont le contenu était censé relever de l'actualité. La description suivante détaille le rôle de Louisa Colpeyn :

Elle était au centre du tableau final. Tandis que les girls dansaient avec des parapluies « Chamberlain », on voyait ma mère s'élever sur une nacelle, la tête entourée de rayons d'or. Elle montait, montait et l'averse cessait, les parapluies se refermaient. Elle était l'image du soleil qui se levait et dissipait de sa lumière toutes les ténèbres de l'année 40. (*ibid.* : 227)

Bien que le spectateur contemporain puisse remettre en cause le mérite artistique d'une scène pareille, il serait irresponsable de la part du chercheur de négliger le pouvoir métaphorique qui y est attaché. L'ascendance d'une dame à l'air angélique et sa métamorphose en soleil radieux sont les composantes d'une effigie sculptée avec une certaine vénération. La mère du romancier est élevée de façon à ce qu'elle puisse, momentanément, accéder à un plateau purement symbolique avant que la tombée du rideau ne l'oblige à prendre congé de sa personnalité théâtrale. Pour s'amuser après les performances, les machinistes aimaient bien l'abandonner sur la nacelle, voilée de noirceur et immobilisée dans sa position élevée. Une plaisanterie de mauvais goût qui présage des séquelles beaucoup plus inquiétantes. Le sort final de la femme modianesque est souvent déterminé par les mêmes hommes qui lui avaient offert un bel avenir, ceux que l'on entendra lui adresser de tels propos : « Il fallait viser plus haut, ma petite » (*ibid.* : 227). Ce type de malfaiteur a également le pouvoir de la faire chuter, ou pire, disparaître⁴².

Justement, c'était le costumier du théâtre qui « s'était pris d'affection » pour la comédienne en lui suggérant qu'elle devait agrandir l'envergure de ses ambitions. Ce monsieur avait pris l'initiative de la présenter à deux cinéastes, Félix Openfield et Openfield Senior, fils et père. Ceux-ci recherchaient « une jeune fille » pour un rôle secondaire dans le film intitulé *Swimmers and Detectives* et auraient fait croire à Louisa que le projet avait attiré l'intérêt d'une compagnie américaine (*ibid.* : 227-229). Le début du tournage était prévu pour le vendredi 10 mai dans un studio bruxellois. Lorsqu'elle s'était réveillée aux aurores, une vague de panique se répandait à travers les rues d'Anvers : « Des ambulances passaient sur le quai Van-Dyck, des gens se penchaient aux fenêtres ». Plus tard dans la journée, la même

⁴² Je rappelle au lecteur que l'exploitation des femmes est un thème auquel Modiano touche souvent en parlant de l'époque où sa mère venait de faire ses débuts dans l'industrie du spectacle. Pensons aux circonstances qui amenèrent Simone de Beauvoir à s'atteler à la rédaction du *Deuxième sexe*. Il est question ici d'un climat préféministe où les comédiennes telles que Louisa Colpeyn exerçaient peu d'autonomie à l'égard de leur parcours professionnel. Pour en savoir plus, consultez la partie intitulée *Une perspective féministe* qui se trouve dans l'analyse documentaire.

phrase était répétée sans relâche : « Les Allemands ont franchi la frontière... Les Allemands ont franchi la frontière... » (*ibid.* : 229-230).

Louisa parvient fortuitement à se rendre à Bruxelles pour y retrouver l'équipe, mais dès qu'elle arrive, elle se rend compte que des préparatifs de voyage sont déjà en cours : les Openfield veulent fuir la Belgique pour tourner le film aux États-Unis. Tout le monde part en convoi, Louisa s'installe dans une camionnette à côté d'Openfield Senior tandis que le conducteur suit la voiture décapotable conduite par Félix Openfield. Celui-ci s'arrête Place de Brouckère pour se procurer des approvisionnements. Louisa profite de cet arrêt imprévu pour descendre du véhicule, et au dernier moment, elle décide qu'elle ne peut pas quitter le pays. Elle préférerait rester avec ses parents à Anvers. Sa décision prise à la hâte était sans doute provoquée par une myriade d'appréhensions dues non seulement sur la guerre mais aussi au caractère suspect des hommes qui l'avaient prise sous leur aile.

Modiano affirme qu'il garde toujours une photographie sur son bureau où figure sa mère, les deux Openfield et quelques-uns de leurs associés : « Enfin, la jeune fille qui ressemble à Vivien Leigh, c'est ma mère » (*ibid.* : 229). Malgré leur dimension historique, les scènes décrites ci-avant s'apparentent à une restauration spéculative ; Louisa Colpeyn est mise au même plan que les héroïnes fictives que Modiano avait déjà commencé à animer dans des récits précédents, des starlettes qui peuvent elles aussi ressembler à Vivien Leigh ; des jeunes femmes ambitieuses mais déboussolées qui confient à un ou à plusieurs inconnus le soin d'ouvrir la voie à leur réussite personnelle et professionnelle. Vers la fin du chapitre, Louisa Colpeyn comme bien d'autres femmes modianesques, se trouve assise dans une voiture en compagnie d'un homme qu'elle connaît à peine, se demandant s'il lui restait encore le temps de s'évader ou s'il était déjà trop tard.

Les mères disparues

Outre consolider la portée d'une thématique maternelle, la mise en fiction d'un moment critique dans la vie de la comédienne devrait obliger le chercheur à élargir sa compréhension de l'ensemble des faits qui auraient pu être, pour l'écrivain, la genèse du phénomène de la femme fuyante. On sait déjà qu'au bout du compte, toutes les pistes biographiques dégagées par les héroïnes romanesques ramènent à cette figure dont l'omnipotence archétypique sera désormais impossible de contester : la mère originale qui au sens figuré, veille sur toutes les remplaçantes maternelles qui se prennent de sympathie pour son fils.

La mémoire de ces disparues mérite sans aucun doute d'être retenue à côté de celle de Louisa Colpeyn, car l'intérêt que porte Modiano au parcours de sa mère est alimenté par la présence d'autres femmes au caractère similaire. L'archétype maternel animé par la prose

modianienne ne s'inspire pas d'un seul individu, mais de toutes celles qui rappellent à l'auteur ses années formatives. Grenaudier-Klein (2010 : 28) a raison quand elle déclare : « [...] la fréquence avec laquelle elle arpente le texte – on retrouve un personnage d'actrice ou un de ses avatars, mannequin, *girl*, danseuse, écuyère, dans quasiment tous ses romans – ne peut laisser indifférents [sic] ». De ce fait, plutôt que d'ignorer les actrices *secondaires*, il serait prudent de diversifier la liste des personnages afin de nuancer notre conception de la femme disparue.

L'accomplissement d'un tel objectif dépend, une fois de plus, de certaines méditations autobiographiques relatées par l'écrivain. Nous serons invités à revenir sur *Un pedigree* pour observer une femme que l'on peut assurément affilier aux « avatars » dont parlait Grenaudier-Klein ; il s'agit de l'une des amies d'Albert Modiano, une Russe qui s'appelait Galina ou « Gay » Orloff. Patrick admet qu'elle lui avait offert un ours en peluche quand il était âgé de quelques mois ; l'unique souvenir qu'il conserve d'une « mère disparue » (Modiano 2015 : 834). Elle aurait quitté la Russie en tant qu'adolescente pour aller se lancer dans le *show-business* aux États-Unis. En Floride, cette danseuse de vingt ans fait la connaissance du gangster infâme Lucky Luciano dont elle deviendra la maîtresse. Après l'échec de son rêve américain, elle parvient à émigrer en France où elle se fait décerner la nationalité française après s'être mariée à un homme dont le nom n'est pas mentionné. À Paris elle travaille comme mannequin, et d'après l'affirmation de Patrick, son père Albert se rendait souvent à l'hôtel Chateaubriand pour profiter de la compagnie de Gay Orloff. Elle se suicida le 12 février 1948 à l'âge de trente-quatre ans (*ibid.* : 835).

Il semblerait que l'on commence à appréhender le cadre social auquel appartenaient Albert Modiano, Louisa Colpeyn et ses contemporaines, ces femmes qui, aux yeux de Patrick, continuent de se reconstituer à l'image de sa mère, celle que l'on a qualifiée d'archétype primaire. Une autre Russe qu'Albert côtoyait à cette époque était la comtesse Mara Tchernycheff qui se faisait appeler Madame Garat. Elle aurait été engagée comme mannequin et actrice avant de devenir l'amante d'Henri Lafont qui l'avait enrôlée dans ses entreprises de marché noir (Cosnard 2010 : 17). La comtesse n'était pas la seule maîtresse du chef de la Gestapo française, il y en avait d'autres comme la comédienne Yvette Lebon qui selon Cosnard a prêté son caractère à Yvonne, l'héroïne de *Villa triste* (*ibid.* : 128). Corinne Luchaire, une vedette qui s'est également laissé séduire par les vauriens de la rue Lauriston, apparaît sous différentes formes dans trois œuvres : *Les Boulevards de ceinture*, *Lacombe Lucien* (un film)⁴³, et *Livret de famille*. Grenaudier-Klein (2010 : 29) est d'avis que Modiano la voyait comme une sorte de sœur fantôme ; une « victime » de ses circonstances. L'auteur écrit dans une lettre :

⁴³ Un film sorti en 1974 et réalisé par Louis Malle. Le scénario fut coproduit par Malle et Modiano.

Luchaire me semble tout à fait représentatif d'une certaine atmosphère et d'un certain monde troubles du Paris de l'Occupation, lié d'ailleurs au 'marché noir' et que mon père a connu malheureusement par la force des choses... (In Grenaudier-Klein 2010 : 29)

Au moment de rédiger *Un pedigree*, Modiano se demande encore quelle sera la meilleure appellation que l'on puisse accorder au milieu que fréquentaient tous ces gens aux mœurs douteux : « Demi-monde ? Haute pègre ? » (Modiano 2005 : 834). Comme en témoigne l'écrivain, les starlettes telles que Lebon et Luchaire sont dotées d'un symbolisme commémoratif par rapport au Paris des années quarante, le théâtre où se déroula le drame familial dont il est le légataire. C'étaient des femmes dont la profession et les rapports sociaux étaient fort semblables à ceux de Louisa Colpeyn, sans parler de leur amitié avec Albert Modiano. Cosnard (2010 : 175-176) soutient qu'en préservant leur héritage, le fils fixe des liens « discrets » entre sa mère et les gestapistes.

Il est d'ailleurs possible de soulever une question que l'auteur évite d'aborder à brûle-pourpoint : et si l'une d'entre elles était sa mère et non l'actrice belge ? Ce genre d'hypothèse ne réclame pas forcément de réponse mais nous invite plutôt à contempler l'aspect éphémère de la représentation maternelle. En grandissant, Patrick avait l'impression que sa mère passait tellement de temps en compagnie de ses collègues que son individualité courait le risque d'être invalidée ; elle n'était qu'une actrice comme toutes les autres... un simple archétype.

Une fin tragique

Outre la précarité morale qui restera toujours l'une des qualités distinctives attachées aux personnages modianiens comme une ambiguïté d'esprit qui remonte aux tristes années de l'Occupation, je propose d'examiner une dissemblance remarquable entre la mère de Modiano et la femme disparue telle qu'elle apparaît dans les textes : la fin tragique. Tandis que la disparition de Louisa Colpeyn⁴⁴ était en réalité de nature figurative ou affective, le sort ultime de celle qui se faufile dans la vie du narrateur est décidément plus funeste. Gay Orloff n'est pas la seule suicidée dont Modiano se souvient. Il se rappelle notamment avoir appris le décès de Marilyn Monroe un dimanche en passant devant la vitrine d'un « marchand de journaux », une star qui lui avait sûrement fait penser aux femmes qui pratiquaient le métier de sa mère (Modiano 2005 : 866).

Par ailleurs, Modiano n'hésite pas à dévoiler les origines de Louki, l'héroïne de *Dans le café de la jeunesse perdue* : « Je me souviens d'une jeune fille, dans ce café⁴⁵, qui a eu un destin

⁴⁴ Louisa Colpeyn est décédée en 2015.

⁴⁵ Cosnard parle du café qui inspira celui du roman : « Le Condé ressemble de très près à Chez Moineau, l'un des cafés les moins chers de Paris dans les années cinquante [...] il fut à l'époque le quartier général d'une bande de jeunes fauchés dont l'un devint fameux : Guy Debord » (Cosnard 2010 : 264-265).

tragique. Elle m'avait très fortement marquée. Je l'ai ensuite romancée » (*in* Cosnard 2010 : 266). Il s'agit d'une parisienne troublée des années cinquante qui travaillait comme modèle pour le photographe hollandais Ed van der Elsen. Tout comme son avatar fictif, elle s'appelait Jacqueline, mieux connue sous le surnom Kaki. Ses parents, une prostituée et un collaborateur, avaient tous deux échoué en prison où ils étaient morts, la mère en 1944 et le père en 1951. Elle connut ses propres démêlés judiciaires, et mit fin à ses jours en se jetant par la fenêtre d'une chambre d'hôtel, un samedi de novembre. Elle se serait droguée avant sa défenestration (Cosnard 2010 : 265-266).

Dans les chapitres suivants, je tâcherai de prouver que le départ de l'archétype maternel, le moment qui la transforme en femme disparue, que ce soit un acte de violence ou d'évasion, se rapporte à une double rupture dans le sens où la femme qui est censée restaurer la protection dont le narrateur est privé l'abandonne définitivement. En conséquence, sa faiblesse ontologique ne fait qu'empirer. Au fil de notre analyse des ouvrages fictifs, il faudra garder à l'esprit la profondeur de l'émotion que les femmes perdues, comme Jacqueline/Kaki, continuent de provoquer chez l'auteur, même en leur absence. Nous sommes désormais témoins d'une empreinte spectrale qui ne peut s'estomper.

Je souhaite réitérer le fait que ces femmes ne sont pas exclusivement définies par leur poste de remplaçante maternelle. Cosnard explique : « Louki représente la part féminine en lui, la part fugueuse aussi, celles qu'il poursuit alors depuis une dizaine d'années et qui l'ont notamment conduit sur les traces de la 'Petite Bijou' et Dora Bruder » (*ibid.* : 268). Le rôle attribué à l'archétype maternel/femme disparue fluctue et évolue d'un livre à l'autre, permettant ainsi au romancier (et au protagoniste) de renouveler sa dissection d'une vie et d'une identité qui ne lui appartiennent qu'en partie⁴⁶. Terminons par une déclaration de Grenaudier Klein sur la signification de l'actrice qui, après réflexion, pourrait s'avérer propice à un examen plus détaillé des portraits féminins que nous présente Modiano au moyen de son archive romanesque :

[...] le personnage de l'actrice sous l'Occupation est porteur des relations conflictuelles qui nouent l'auteur à son propre roman familial – en particulier à l'incurie maternelle – ainsi qu'à la judéité, à l'histoire, à son pays et dans une moindre mesure à la féminité.
(Grenaudier-Klein 2010 : 26)

Phénoménologie de la perte : l'histoire de deux frères

Toute enquête sur les femmes disparues, ou n'importe quel être fuyant qui sort temporairement de l'oubli, amènera le chercheur à s'interroger sur les liens que le narrateur, ou l'auteur lui-même, entretient avec ce que l'on peut appeler une

⁴⁶ « J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne » (Modiano 2005 : 847-848).

phénoménologie de la perte. Les personnages modianiens sont remémorés car ils n'appartiennent pas au présent ; ils demeurent dans une époque révolue que le chroniqueur du récit ne peut que visiter à l'aide de ses propres souvenirs flous. En somme, les disparus de Patrick Modiano sont doués d'une existence littéraire justement parce qu'ils se sont retirés de sa vie.

Dans le cas de la femme disparue, la forte influence qu'elle exerce sur le développement personnel du narrateur est encore plus frappante. Par conséquent, quand elle s'en va pour de bon, le jeune homme est accablé non seulement par l'injustice de son départ inopportun, mais aussi par le déclenchement d'une période de doute et de dépression qui refuse de s'adoucir. Afin d'entreprendre une analyse décisive de la figure féminine, on serait bien avisé de ne pas oublier que le destin tragique d'une personne aimée remonte à l'enfance du romancier. Le décès de son frère, Rudy Modiano, à l'âge de neuf ans peut être considéré comme la perte originelle dont les séquelles insufflent le caractère de l'écriture modianesque :

Le choc de sa mort a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout cela participe d'une même névrose qui est devenue mon état d'esprit. (*In Cosnard 2010 : 23*)

Ainsi, à en croire Modiano, son regard sur le monde et ses habitants reste teinté d'un sentiment de privation dans le sens d'une absence humaine ; les êtres qui devraient être là, dont il se sentait proche à un certain moment, ont été assimilés par le néant. Le premier de ces malheureux est son seul frère, Rudy. Nous verrons qu'il existe bien un rapport repérable entre sa mort et le phénomène de la femme perdue. Notre objectif dans cette sous-section sera d'établir l'importance de Rudy Modiano pour les besoins de notre argumentation principal. Quant à son frère aîné Patrick, il convient d'examiner sa réponse à une tragédie qui n'a fait qu'entacher son aptitude à prospérer sans l'appui de ses proches.

Rudy Modiano : une introduction

Parmi tous les personnages réels reflétés dans l'œuvre de Modiano, il se peut que Rodolphe, aussi le deuxième prénom de leur père⁴⁷, soit l'un des plus ténébreux. Né le 5 octobre 1947, il avait deux ans de moins que son frère Patrick. Curieusement, le frère aîné semble éprouver des difficultés à divulguer les détails exacts du bref parcours de Rudy, mort en 1957 suite à une leucémie et non pas à cause d'un accident de voiture comme l'a constaté Jean Chalon en 1970 (*ibid.* : 22). La date de son décès est vague : était-ce le 29 janvier 1957 ou plutôt un jour de février 1957 ? Les deux possibilités ont été suggérées par

⁴⁷ Une observation faite par Denis Cosnard (2010 : 22).

Modiano (*ibid.* : 23). Ce genre d'incertitude rappelle les doutes émis par l'auteur sur sa propre naissance.

Bien que Modiano semble être né le 30 juillet 1945, la date proposée aux lecteurs dans quatre de ses premiers ouvrages⁴⁸ (trois romans et une pièce de théâtre) est celle du 30 juillet 1947. À cette époque-là, il citait la première date lors des entretiens (*ibid.* : 11). Ce n'est qu'en 2009 qu'il éclaircit l'énigme. Lorsqu'il était jeune, Modiano a falsifié son passeport pour avoir la majorité ; il s'était donc vieilli de deux ans. Il s'explique: « Après, je l'ai refalsifié pour rétablir la date, mais il était plus facile de transformer le 3 en 7 qu'en 5. Je me suis alors trouvé pris à mon propre piège... » (*in* Cosnard 2010 : 13).

Ce qu'il faut retenir de ce canular de jeunesse n'est pas la précision de son exécution, mais la signification de l'année 1947. Selon Cosnard, Modiano se rapproche de Rudy, il noue un « lien secret » avec son frère dont la présence implicite ne se révèle qu'aux lecteurs diligents. Il n'était pas évident que l'un des dédicataires de presque tous les ouvrages publiés avant 1978, un certain Rudy Modiano ou simplement Rudy, était le frère de l'auteur plutôt qu'un autre membre de sa famille (Cosnard 2010 : 23). Plus important encore, le rejet de sa propre date de naissance au profit de celle de Rudy est révélateur d'un lien fraternel particulièrement fort. D'un point de vue symbolique, Patrick s'annonce comme le jumeau de son frère ; son identité se substitue à celle de Rudy (*ibid.* : 23). Dervila Cooke et Colin Nettelbeck (2006 : 40) affirment les propos de Modiano en décrivant la perte de son frère comme une « plaie psychologique » aux dimensions « catastrophiques ». Il en résulte que l'écrivain ne parvient pas à combler l'état de vacuité laissé par la disparition de son plus proche ami.

La perte d'un frère unique

Dans son autobiographie, *Un pedigree*, Patrick Modiano raconte le jour où la mort de son frère lui a été annoncée : « En février 1957, j'ai perdu mon frère. Un dimanche, mon père et mon oncle Ralph sont venus me chercher au pensionnat » (Modiano 2005 : 847). L'internat dont il est question est celui de l'école du Montcel à Jouy-en-Josas, une commune dans la région parisienne. Patrick y avait été inscrit comme pensionnaire en octobre de l'année précédente. En route pour Paris, le conducteur, le dénommé Ralph, décide d'arrêter la voiture pour que père et fils puissent causer seuls. C'est à ce moment-là que Patrick apprend la nouvelle presque incommunicable. Il se souvient d'avoir classé une collection de timbres avec son frère à leur domicile familial le dimanche précédent. Ils avaient passé l'après-midi ensemble avant la rentrée de Patrick à Jouy-en-Josas, qui, avant son départ, parlait d'une pièce de théâtre à laquelle il allait assister dans une salle du pensionnat. Il dit à propos de cette dernière rencontre : « Je n'oublierai jamais son regard, ce dimanche-là » (*ibid.* : 847).

⁴⁸ *La Ronde de nuit, Les Boulevards de ceinture, Villa triste, La Polka.*

Le témoignage de Modiano porte à croire qu'il n'était pas au courant de l'état de santé de son frère. On ne sait pas non plus si ses parents étaient mieux renseignés que lui. Un certain détachement se fait ressentir dans le style employé par l'écrivain ; le texte⁴⁹ avance au moyen d'une écriture neutre démunie de sa poésie habituelle. Modiano ne nous transmet que quelques faits bruts de sa vie, qui servent à agrémenter une œuvre déjà parsemée de réflexions autofictionnelles. Pour ce qui est de Rudy et des conséquences immédiates de son décès, il nous manque une perspective propre au jeune Patrick. Il a jusqu'ici évité de nous livrer un récit dont la focalisation correspond à la voix d'un garçon de onze ans. La seule optique à notre disposition est celle d'un homme mûr résigné à la distance infranchissable qui le sépare de son deuil originel :

À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. (*Ibid.* : 847-848)

Cet aveu évoque la notion de phénoménologie de la perte abordée au début de cette section. Pour être en mesure d'interpréter les diverses facettes liées à la figure féminine et à sa disparition inévitable, il est primordial de fournir un aperçu sur les pertes individuelles, même privées, qui ont marqué le trajet personnel de l'écrivain. D'après les dires de Modiano, sa relation étroite avec son frère, suivie de leur séparation funèbre, était plus importante que beaucoup d'autres phases initiatrices suscitées par la période de sa jeunesse. Quand Modiano parle d'une « enfance cassée », il fait allusion à la fois au sort de Rudy et à la négligence parentale qu'il subit pendant longtemps ; ces facteurs ont mis en péril la structure familiale. On pourrait s'attendre à trouver chez le jeune Patrick des tentatives constantes de réparer ces ruptures.

Cooke et Nettelbeck (2006 : 40) soutiennent que l'intimité et l'amitié entre Rudy et Patrick étaient renforcées par la solitude d'une enfance privée d'amour et de soins, ces qualités de base ostensiblement absentes chez leurs parents. Les chercheurs vont jusqu'à dire que Rudy était le seul véritable ami du futur romancier et que leur relation était définie par une « plénitude » ou un sens de protection mutuelle. De fait, le peu de sympathie émotionnelle dont il profitait à cette époque-là venait de son frère cadet (*ibid.* : 40). Par ailleurs, de son vivant, la camaraderie de Rudy remplaçait l'affection parentale que Patrick attendait mais qui était toujours hors de portée. Ainsi, le concept de la famille a évolué aux yeux de Patrick, au point que les modèles paternels et maternels sont relégués à l'arrière-plan. Plus tard, la fin de l'union de Louisa et d'Albert n'est plus qu'un acte symbolique, une officialisation de l'éloignement auquel Patrick faisait déjà face depuis son plus jeune âge (*ibid.* : 41).

⁴⁹ *Un pedigree.*

Rudy Modiano en tant que substitut

Si les références vagues sur Rudy - y compris les rares occasions où Modiano consent à s'exprimer directement sur son sort, ne suffisent pas à affirmer la profondeur de l'autorité allouée au frère défunt, nous n'avons qu'à consulter un texte que Cosnard (2010 : 199) compare à « un monument de mort à Rudy ». L'ouvrage en question est *Remise de peine*, publié en 1978. Ici, la tension narrative entre fiction et autobiographie atteint son summum. Tandis que la représentation de la relation entre les frères Modiano semble être d'une acuité presque irréprochable, la maison d'édition classe néanmoins le texte comme « roman »⁵⁰. On pourrait imaginer que les personnages adultes, bien qu'inspirés par des figures croisées par Modiano, sont dessinés avec une certaine liberté artistique. Cela dit, les chercheurs ont tendance à se focaliser principalement sur ce que Cooke et Nettelbeck (2006 : 41) appellent la tournure « ouvertement commémorative »⁵¹ du récit.

Voilà une œuvre modianienne qui se hasarde à mettre en lumière l'un des secrets les plus chers de l'auteur, l'enfance qu'il a partagée avec Rudy : « C'est le seul qui décrive avec force détails [sic] l'amitié entre les deux garçons, leurs jeux en commun, leur union indéfectible dans des circonstances si troubles... » (Cosnard 2010 : 199). Regardons l'une des premières phrases du texte, suivie du tout dernier constat :

Ma mère était partie jouer une pièce en tournée et nous habitons, mon frère et moi, chez des amies à elle, dans un village des environs de Paris. (Modiano 1978 : 511)

Et nous, mon frère et moi, nous faisons semblant de jouer dans le jardin en attendant que quelqu'un vienne nous chercher. (*Ibid.* : 581)⁵²

Il est fort possible que les scènes dépeintes dans *Remise de peine* soient à l'origine du malaise qui afflige le narrateur modianien dès qu'il franchit le seuil de l'âge adulte. On se rend compte que le départ de la figure féminine ou de l'archétype maternel n'est pas l'incident déclencheur de ses sentiments d'abandon. Si l'on souhaite identifier le rôle de Rudy Modiano, ou du frère disparu, par rapport à celle qui disparaît plus tard, il convient maintenant de revoir le concept du substitut : celui ou celle qui en plus de sa fonction ou de son caractère individuel, remplit l'absence laissée par une personne qui s'est esquivée de la vie du protagoniste.

Le narrateur de *Remise de peine* précise que la maison où son frère et lui avaient été confiés était occupée par des femmes et plus précisément, des amies de sa mère. Les frères se trouvent donc en compagnie de plusieurs remplaçantes maternelles, chacune démontrant

⁵⁰ Pourtant, Cooke et Nettelbeck (2006 : 41) soulignent que la parution originale du livre renonçait à toute description générique.

⁵¹ Ma traduction. Version originale : « an overtly memorial text ».

⁵² Veuillez consulter la note numéro 37.

des qualités qui la relie aux milieux sociaux et professionnels fréquentés par Louisa Colpeyn. En d'autres termes, leur aspect sibyllin ou sinistre est mis en avant plutôt que leur capacité à se conformer à l'image que l'on décerne habituellement aux belles-mères bienveillantes.

Le jeune Patrick se demande d'ailleurs ce que pourrait bien faire Annie dans la boîte de nuit parisienne « Carroll's » et pourquoi l'on dit qu'elle passe souvent la nuit à pleurer. Il se pose également des questions sur la mystérieuse Andrée K. et les membres d'une certaine « bande de la rue Lauriston » qu'elle aurait côtoyés auparavant. Ce ne sont que deux exemples, mais toutes celles qui passent par les portes de la demeure « à la façade de lierre », que leurs actions soient aimables ou équivoques, semblent contribuer aux défis que chaque enfant modianesque doit braver quotidiennement : l'isolement et l'indifférence d'autrui. En fin de compte, Patrick Modiano et ses simulacres fictifs sont toujours là en train de faire le guet, espérant que quelqu'un les cherche encore.

Une telle perspective sur l'automne de l'enfance des frères Modiano, quoique lacunaire, nous permet de légitimer le statut de Rudy comme un personnage clé dans l'œuvre de l'écrivain. Le tableau qu'il propose au lecteur, détaillant avec minutie la physionomie de leur attachement émotionnel, est singulièrement saillant car il permet de relativiser le rôle des substituts dans les ouvrages suivants. Certes, on ne doute pas de la sincérité du lien entre eux, mais il vaut mieux ne pas se limiter à accentuer son aspect fraternel ; Rudy était plus qu'un simple frère pour Patrick. Faute d'amour familial et ignorant les vraies motivations de tous les soi-disant substituts parentaux, Rudy était la seule personne auprès de laquelle son frère aîné pouvait s'épancher sans réserve. Après son décès, il n'a pas d'autre choix que de se confier aux individus qui font semblant de s'intéresser à son bien-être. En tant que jeune adulte, le narrateur modianien s'abandonne plus librement aux manœuvres des inconnus tels que ceux que l'on rencontre dans *Remise de peine*.

Alors que le jeune garçon de *Remise de peine* n'est pas encore prêt à être formellement admis au cercle social dont font partie les femmes qui s'occupent de lui, les protagonistes plus âgés narrateurs des romans comme *Voyage de noces* et *Un cirque passe s'évertuent* à se rapprocher de la figure féminine, en d'autres termes de cette femme « protectrice » dont la disparition est inévitable. Le cas de Rudy prouve que les substituts modianiens ont très rarement pour tâche de répondre aux besoins d'un seul rôle. Comme nous venons de le constater, Rudy n'est pas exclusivement défini par ses traits fraternels.

De façon similaire, le chercheur devrait résister à la tentation de classer les personnages féminins, ainsi que les narratrices, uniquement en fonction de leurs attributs maternels. L'archétype maternel n'est pas qu'une mère, de même que la figure de Louisa Colpeyn était plus reconnaissable sous l'aspect d'une comédienne. De surcroît, le décès de Rudy permet aux remplaçants fraternels d'entrer en jeu, et la femme disparue est elle aussi en mesure

d'offrir le type de camaraderie que l'on pourrait associer à un frère ou à une sœur. L'exemple le plus pertinent est *Dora Bruder*, que nous aborderons dans un prochain chapitre. Dans ce livre plus que dans *Voyage de noces*, l'incarnation du protagoniste féminin correspond à un rêve particulier de l'auteur : celui de la sœur qu'il n'a jamais connue – le substitut fraternel qui lui manque tellement. Cooke et Nettelbeck (2006 : 48) ne sont pas seuls à identifier la signification implicite du nom de famille de Dora : « Bruder » est le mot allemand pour frère.

Un jeune homme aux ambitions fugitives

Pour comprendre la facilité avec laquelle les narrateurs se dévouent à l'archétype maternel, nous devons conclure l'histoire des deux frères en nous penchant sur celui qui est condamné à reprendre sa vie sans le soutien inconditionnel de son frère cadet. La phénoménologie de la perte dont il est question jusqu'à présent est éveillée par la mort de Rudy Modiano, mais comme on l'a indiqué, le personnage modianien est atteint d'un tourment du même genre, quoiqu'il n'y ait guère d'allusions concernant Rudy dans les œuvres fictives. Le manque parfois indéfinissable que ressent chaque narrateur équivaut à un reflet du désœuvrement qui s'empara du futur romancier après le décès de Rudy. La volonté de s'enfuir, de se dessaisir non seulement de la domination parentale, mais aussi de toute autorité institutionnelle, risque d'occasionner une multitude d'ambitions fugitives. Ainsi, l'enfance quasi nomadique de Modiano a façonné un adolescent qui ne pouvait que se révolter contre sa situation immuable à cause des règles imposées par ses parents. Parallèlement à son nouveau statut de fils unique, ce point nous permet de comprendre l'état d'esprit modianesque.

Dans l'ensemble, la période suivant le décès de Rudy suscite davantage notre intérêt, car le comportement du jeune Patrick après cette disparition originelle se transpose dans les protagonistes semblables à l'écrivain, qui ont pour tâche de documenter leurs années de solitude et de déboires sociaux. Les mois passés en internat constituaient la continuation des longues périodes que les frères avaient endurées dans des régions inconnues, éloignés de leurs parents. En 1949, deux ans après la naissance de Rudy, les frères prennent résidence à Biarritz où ils sont baptisés l'année suivante. Ni Louisa Colpeyn ni Albert Modiano n'assistent au baptême.

Patrick se souvient d'être allé à l'école pour la première fois en octobre 1950, dans une institution catholique située dans un quartier appelé Casa Montalvo (Modiano 2005 : 842). Un après-midi, en attendant que quelqu'un vienne le chercher, il s'est fait renverser par une camionnette. Le chauffeur du véhicule a emmené Patrick chez les bonnes sœurs qui l'ont endormi en lui faisant respirer de l'éther : « Depuis, je serai particulièrement sensible à l'odeur de l'éther. Beaucoup trop. L'éther aura cette curieuse propriété de me rappeler une souffrance mais de l'effacer aussitôt. Mémoire et oubli » (*ibid.* : 842). Beaucoup de

références à cet accident se trouvent éparpillées à travers l'œuvre de Modiano ; ce drame préfigurait la maladie fatale de Rudy. Du point de vue allégorique, on pense à la menace invisible qui tracasse le héros modianien ; une peur insaisissable qui entrave le progrès de chaque nouveau départ.

En 1951, les frères se réinstallent à Paris dans l'appartement familial, 15 quai Conti. L'année d'après, ils sont de nouveau renvoyés de leur domicile pour aller vivre à Jouy-en-Josas chez des amies de Louisa Colpeyn – l'épisode qui sert d'inspiration pour *Remise de peine*, commenté dans la partie précédente. De février 1953 à juin 1956, Patrick est inscrit dans une institution parisienne, rue du Pont-de-Lodi. En octobre 1956, il rentre à Jouy-en-Josas où il passe presque quatre ans comme pensionnaire à l'école Montcel, une période qui se termine par son exclusion du pensionnat à cause de sa toute première fugue en janvier 1960⁵³. Il écrit dans *Un pedigree* qu'il ne prévoyait pas de succès pour les « braves garçons⁵⁴ » de l'internat qui étaient obligés de se soumettre à une « discipline militaire » (*ibid.* : 848-849).

D'autres fugues ont suivi celle de janvier, la plus notable étant une excursion en Angleterre transformée en escapade. Au début, Modiano ne souhaitait pas rentrer en France, citant deux raisons majeures : il n'avait reçu aucune nouvelle de la part de sa mère, et il croyait que son père resterait indifférent si son fils prolongeait la durée de son *séjour* (*ibid.* : 855). Cependant, une fois arrivé à Londres depuis Bournemouth, notre flâneur adolescent s'est senti terrassé par le début d'une phase d'angoisse : « Je suis terrorisé de me trouver tout seul dans cette ville qui me semble plus grande que Paris » (*ibid.* : 855). De toute évidence, il s'agissait d'une fugue ratée et en septembre 1960, Patrick se rend en Haute-Savoie où la vie de pensionnaire l'attend à nouveau. Cette fois-ci il reste inscrit au collège Saint-Joseph de Thônes jusqu'au mois de juin de l'année 1962.

Il serait bien possible de consacrer un chapitre entier aux errances labyrinthiques que poursuit Patrick Modiano avant de se mettre à la rédaction de son premier livre en 1965, mais dans le but de clarifier la phénoménologie de la perte propre aux protagonistes fictifs, il faut par-dessus tout détailler l'épanouissement des ennuis existentiels chez l'auteur. Nous devons absolument prendre en considération l'effet cumulatif de toutes les épreuves qu'il a subies jusqu'à ce moment de sa vie. Dans une entrée du journal datant du 5 mai 1961, Patrick se prend à critiquer son expérience du quotidien :

La vie collective est étouffante. Elle broie, abrutit complètement. Toujours les mêmes visages, les mêmes réactions chez les autres. Le contact que l'on a avec eux devient, à la longue, pénible.

⁵³ Rappelons-nous que Rudy est mort en 1957 alors que Patrick était élève à Jouy-en-Josas.

⁵⁴ Cette époque de sa vie sert d'inspiration pour le récit intitulé *De si braves garçons* (1982).

Le lendemain il continue sa réflexion :

Au long de ces jours de collège où il ne se passe rien, où l'on se couche et l'on se lève toujours à la même heure, je me familiarise avec l'ennui. (In Heck et Guidée 2012 : 15-16)

Un jeune homme solitaire et désabusé par les charmes colportés par une société nettement apathique, n'est-ce pas le portrait fidèle du narrateur modianien à l'âge de vingt ans ? Ou même quarante ? La jeunesse vécue par Modiano est transmise à bien des protagonistes ; on dirait un prologue secret qui précède l'incipit d'un roman. S'il y a bien une condition dite modianesque, elle commence à révéler ses particularités. Considérons les propos de Baptiste Roux : « Être seul, telle est la véritable angoisse du héros modianien. Livré à lui-même, le personnage se retrouve confronté à sa vacuité existentielle, ce qui ne fait que renforcer sa déchirure [...] » (Roux 1999 : 50). Il importe de noter qu'en 1966, à l'âge de vingt-et-un ans, Modiano publia sa première nouvelle qui avait pour titre : *Je suis un jeune homme seul...*⁵⁵ Alors, la solitude est-elle un fardeau péremptoire ; le facteur décisif qui déclenche une vulnérabilité d'esprit incitant le héros (devenu flâneur existentiel) à se fier à une personne qu'il estime capable de modérer ses sentiments d'abandon ? Lorsque le sujet fait la connaissance de celle dont les attributs furent circonscrits dans la première moitié de ce chapitre, il succombe à une sorte d'envoûtement de l'âme.

Conclusion

Pour approfondir notre exégèse de la femme disparue, c'est-à-dire d'un groupe de personnages réunis par des qualités archétypiques déjà délimitées, il nous faudra tourner notre attention vers la sphère romanesque et analyser la mise en œuvre de toutes les composantes qui sous-tendent la métamorphose littéraire des sentinelles issues de l'archive biographique de l'écrivain. Avant de conclure notre exposé des origines des protagonistes modianiens, il convient de confirmer l'un des buts fondamentaux du chercheur jusqu'ici : la nécessité de prouver que, malgré les paradoxes narratifs et figuratifs qui pourraient s'ériger autour des personnages dans un contexte fictif, il est fortement déconseillé d'ignorer la nature personnelle de l'écriture de Modiano. Toute allusion peut relever de sa propre vie, de celle de ses parents, ou plutôt des vestiges qu'il préserve des disparus qui ont élu domicile dans son imaginaire.

Pour cette raison, toute exploration de l'expression modianesque, qu'il s'agisse d'une étude universitaire ou d'une lecture privée, ne peut que profiter d'une connaissance des événements actuels qui ont amené Patrick Modiano, ce jeune homme désœuvré, « étudiant fantôme⁵⁶ » sans diplôme, à consacrer sa vie à sauvegarder « des fragments du passé, des

⁵⁵ Dans cette « fable grinçante » comme la décrit Cosnard, Modiano imagine l'internement d'un homme de vingt ans dans un camp de concentration destinée à ceux nés entre 1940 et 1950 (Cosnard 2010 : 37).

⁵⁶ En 1964 Patrick « s'inscrit à la Sorbonne jusqu'en 1967 pour retarder son service militaire, mais il n'ira jamais aux cours et sera ce qu'on appelait à l'époque un 'étudiant fantôme' ». (Heck et Guidée 2012 : 273).

traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables⁵⁷ » (Modiano 2015 : 30). Ainsi, pour en revenir au discours post-mémoriel, on se rend compte que l'assimilation des souvenirs étrangers ne s'effectue pas exclusivement par voie de transmission familiale. Il est notoire que l'époque de l'Occupation constitue le berceau où germe la déchéance morale qui est à l'origine d'une espèce de malheur ou de tristesse propre à l'ambiance modianesque.

Toutefois, comme on l'a remarqué, cette période n'est pas l'unique archive dans laquelle l'auteur puise son inspiration. Si l'ère de ses parents demeure foncièrement inaccessible, la même observation pourrait s'avérer à l'égard de la jeunesse de Modiano. Quand il songe à l'infortune qui caractérisait ses années de pensionnaire ou à ses fugues infructueuses, ne le fait-il pas avec le même sentiment de contrition réservé pour l'histoire d'Albert Modiano et de Louisa Colpeyn ? Ses souvenirs, soient hérités ou vécus, ne sont-ils pas tous les tessons d'une ou de plusieurs identités défuntes ? Comme l'explique Rose : « L'archive post-mémorielle est vécue comme un royaume de présences, quoique fragiles et fragmentaires »⁵⁸ (Rose 2008 : 16). Dans le cas de Modiano, les fragments de son passé et ceux de ses vies antérieures (au sens figuré) s'entremêlent.

De manière similaire, nous avons découvert qu'un tel principe pourrait s'appliquer à la liaison qui se forme entre réalité et allégorie littéraire. Nous avons entrepris un travail d'initiation en vue de nous préparer à accompagner Modiano dans sa quête de commémoration de sorte que nous puissions, nous aussi, « lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli » (Modiano 2015 : 30). Lorsque nous ferons la connaissance des protagonistes modianiens, des réprouvés vulnérables tels que Jean et Ingrid, n'oublions pas ceux qui résident en filigrane ; pensons à Louisa Colpeyn, à Gay Orloff et aux autres starlettes tragiques. Pensons à Patrick et à Rudy Modiano.

⁵⁷ Cette citation fait partie du discours que Modiano présenta pour l'Académie suédoise en 2014.

⁵⁸ Ma traduction. Version originale : « The postmemorial archive is experienced as a realm of presences, no matter how fragile and fragmentary ».

III

La femme disparue dans *Voyage de nocces* : une thématique maternelle

Introduction

Considérons d'abord la remarque suivante : quoique l'adhésion au champ romanesque des livres auxquels nous nous intéressons demeure en grande partie discutable, il ne s'agit pas non plus de biographies conformes au modèle que l'auteur suit dans *Un pedigree*, par exemple. Dans la plupart des ouvrages publiés par Modiano depuis 1968⁵⁹, la mise en relief d'une thématique fictive ou plutôt spéculative ne peut être ignorée. Il est question ici d'une expression autofictionnelle qui se rapporte à une abstraction des souvenirs et des expériences propres à l'écrivain. Comme on l'a remarqué, le roman dans son contexte modianesque n'est qu'une autobiographie onirique (Modiano 2013 : 9). Les narrateurs, selon celui qui les met au monde, sont en même temps « moi et pas moi » (*in* Cosnard 2010 : 137).

Dans le chapitre précédent on s'est hasardé à naviguer les coulisses mémorielles du romancier lui-même, le « moi » originel qui ne parvient guère à masquer sa propension à se romancer à côté de ses parents et de ces disparus qui ont tellement marqué son passage de l'enfance au monde adulte. Grâce à notre incursion dans cette archive presque confidentielle, nous serons désormais en mesure de poursuivre notre objectif avec une compréhension circonstanciée des ambitions créatives entretenues par Modiano. Autrement dit, nous commençons à appréhender les préoccupations et hantises qui incitent l'auteur à s'atteler à la rédaction d'un texte. Les romans que nous avons abordés ne sont-ils pas des annotations tardives sur le parcours d'un homme qui, à une certaine époque, cherchait en vain à donner un contexte à sa vie ? Ainsi, toute une gamme de composantes fictives semble être filtrée à travers l'imagination du témoin originaire qui a fini par devenir un type de prestidigitateur lettré. Quant à la femme disparue, il nous reste à la rencontrer dans sa forme transfigurée ou rêvée. Si, à en croire Cosnard (2010 : 199) Modiano a pu bâtir un « monument de mort » à son frère décédé, je soutiens qu'il est capable d'entamer un projet semblable qui vise à faire grand cas d'une thématique maternelle.

Rappelons-nous que Sheringham (2009 : 252) place *Dora Bruder* au centre d'un cycle de textes⁶⁰ qui furent conçus à partir des « retombées de la recherche » sur son sujet éponyme. La lecture de ces romans fait preuve d'un rapprochement entre la disparue et le romancier, au point que celui-ci s'apprête à exécuter une focalisation à voix féminine. Alors, comment situer *Voyage de nocces* par rapport aux œuvres enfantées par les thèmes de *Dora*

⁵⁹ *La place de l'étoile*, son premier roman, parut en cette année.

⁶⁰ *Des inconnues*, *La petite bijou* et *Dans le café de la jeunesse perdue*.

Bruder ? Voyage de nocés fut la première tentative d'imaginer un passé qui aurait pu appartenir à celui de la vraie Dora.

Au sens figuré, ce roman (comme *Dora Bruder*) pourrait être considéré comme une pierre tombale, même s'il est carrément plus difficile d'identifier à qui il est consacré. Bien que sa genèse fût provoquée par le sort d'une personne en particulier, en s'appuyant sur la représentation de la femme disparue qui figure dans ce récit, il est possible d'en apprendre davantage sur le rôle et la signification que confère Modiano à cet archétype récurrent. La mise en œuvre d'une approche analytique à l'égard de *Voyage de nocés* devrait dévoiler sa fonction de monument funéraire à l'héroïne fuyante telle qu'elle est *imaginée* par l'écrivain. Comme le signalent Cooke et Nettelbeck (2006 : 42), cet ouvrage aide à concrétiser l'emprise d'un leitmotiv féminin sur les « principes esthétiques⁶¹ » qui sous-tendent l'écriture de Modiano.

Pour cette raison, nous éclaircirons la représentation de la femme disparue dans *Voyage de nocés*. Il est déconseillé d'estimer qu'elle s'empare d'un rôle singulier ; au demeurant, l'ubiquité de sa présence exige que l'on examine la façon dont elle se manifeste dans les pensées et dans l'imaginaire de ceux qui sont incapables d'inhumer les souvenirs qu'ils conservent d'elle. En outre, il serait trompeur de supposer qu'il n'y a qu'une seule personne que l'on puisse qualifier de disparue ; il importe de prouver que chaque personnage féminin, à un moment donné, correspond à une telle désignation archétypique.

Au surplus, afin de mieux apprécier la progression ou la réinvention de la femme disparue que nous propose *Dora Bruder*, il faut d'abord se familiariser avec ses incarnations classiques. Si, au début de ce dernier texte, l'identité du narrateur est déjà éclipsée par celle de la femme qu'il recherche, Jean le héros de *Voyage de nocés*, se fait éclipser par Ingrid au fur et à mesure que sa narration avance. Ce processus d'occultation nous révélera la dynamique au cœur de la relation entre narrateur et héroïne. Pour résumer, j'envisage de déceler la mainmise de la figure féminine sur ses adhérents, mettant ainsi en exergue l'importance incontestable de la thématique féminine ou maternelle.

La hiérarchie familiale

La structure hiérarchique qui influence les rapports personnels noués entre les personnages de Modiano pourrait nous aider à mettre en lumière l'ascendant, ou peut-être la disposition d'esprit allouée à l'archétype maternel. Il convient donc de démêler la répartition de pouvoir telle qu'elle est présentée dans *Voyage de nocés*. Dans un certain sens nous pouvons nous référer à un modèle familial, car au fond, les ruptures modianesques renvoient toujours à la fameuse désagrégation primitive dont l'auteur reste la victime. Même lorsque le narrateur tente de se faire intégrer au sein d'un groupe social qui lui est

⁶¹ Ma traduction. Version originale : « aesthetic principles ».

inconnu, il se voit attribuer une position dans une espèce de pseudo-famille. Le fils perdu ne peut pas s'empêcher de se livrer aux exigences d'un jeu de rôle où les déceptions d'enfance sont non seulement reproduites, mais aussi aiguës.

Pour interpréter l'empire de la figure féminine sur les sujets masculins, nous nous proposons de commencer par cerner ce climat d'adolescence qui caractérise l'interaction humaine de tous ceux qui continuent de se croiser et de s'éloigner dans l'imaginaire de Jean, cet explorateur raté qui n'est qu'un faible reflet d'un certain Jean Patrick Modiano. Kaminskis (1993 : 938) constate : « [...] la véritable problématique du roman... est celle de la recherche du fameux moment originel ». Ann L. Murphy (2005 : 10) corrobore cette supposition en expliquant que la quête du narrateur se rapporte à un « retour au début » et que son obsession pour Ingrid est intimement liée à ses propres troubles d'origine et d'identité. Dans une moindre mesure, Rigaud, le compagnon d'Ingrid, est obligé de réagir à un dilemme semblable. Ainsi il se peut que protagoniste et rival, *fils* et *beau-père*, partagent le même parcours adolescent. Chacun d'entre eux pourrait être qualifié de fils abandonné.

Il est vrai qu'il y a peu d'allusions portant sur les circonstances précises de l'enfance vécue par les protagonistes. En conséquence il est d'autant plus important d'essayer de capter l'ambiance ou quelques vestiges émotionnels de cette époque qui, comme nous le savons, constitue l'un des « moments originels » dont parle Kaminskis. À ce point du mémoire, nous connaissons déjà les événements les plus marquants de l'enfance de Modiano : le prologue secret qui reste pertinent à n'importe quelle fiction rédigée par l'écrivain. Toutefois, il suffit ici d'exposer le dispositif unique à *Voyage de noces*. Qui est le fils perdu, celui figé au bas de la hiérarchie familiale ? De même, avant sa disparition, l'archétype maternel n'était-il qu'une fille abandonnée qui se trouvait à la merci de ceux qui occupaient une place sociale supérieure à la sienne⁶² ?

Le fils abandonné : Jean

Le seul instant où le narrateur fait référence aux anonymes qui, à une époque révolue, se prétendaient parents, se produit lors de sa promenade avec Ingrid dans le vieux port de Saint-Tropez. Après s'être assis sur un banc près de la Citadelle, elle lui demande s'il garde encore contact avec ses parents. Jean ne sait pas comment répondre, disant simplement qu'il ne les voit plus. Une réponse plus compromettante est réservée aux lecteurs : « De drôles de parents qui avaient toujours cherché un pensionnat ou une maison de correction pour se débarrasser de moi ». Sourde à cette méditation privée, Ingrid essaie de défendre

⁶² Je rappelle au lecteur que ce chapitre s'appuie sur les observations psychologiques élaborées par Philippe Gutton. Pour une initiation à son argumentation, veuillez consulter la partie intitulée *L'adolescence et le féminin* dans l'analyse documentaire.

son questionnement : « Quand je vous ai vu ce matin au bord de la route, je me suis demandé si vous aviez des parents » (VN : 39).

À ses yeux, Ingrid fait face à un orphelin, ou tout du moins à un jeune homme qui a coupé les ponts avec la tutelle parentale. De ce fait, la réponse à sa question initiale n'était pas nécessaire car elle l'avait déjà classé en tant que réprouvé dès leur première rencontre à la gare de Saint-Raphaël. La similitude entre le passé de Jean et celui de Modiano est à noter, mais dans un contexte romanesque on s'intéresse moins aux détails précis qu'au fait que Jean porte encore la cicatrice d'un traumatisme d'enfance qu'il n'est plus capable de communiquer à autrui. Voici une scène originelle qui, une fois évoquée, ne peut être récupérée. Ce n'est qu'avec l'aide d'Ingrid, l'une des *femmes-mères* identifiées par Gutton, que le fils perdu peut espérer se muer en fils prodigue pour s'accorder une nouvelle chance de gagner l'approbation de la société. Comme il s'exprime plus tard en pensant à sa femme et ses amis qu'il a abandonnés à son tour : « Un jour je reviendrai parmi vous » (*ibid.* : 49). Jean, un être à l'esprit adolescent, semble se faire tirailler entre le désir de se faire accepter par ses aînés figuratifs, et inversement, celui de s'enfoncer dans ses rêveries ataviques.

Afin de nuancer cette notion d'esprit adolescent, passons à la scène antérieure de l'aéroport où Jean fausse compagnie à ses proches sous prétexte de partir tourner un film documentaire à Rio de Janeiro. Son véritable but est de rentrer à Paris après un détour à Milan. À ce point du récit, il bascule vers le passé, vers les années mortes qui veillent sur les dernières traces d'Ingrid. Il dit à propos des deux collègues venus lui dire au revoir : « Wetzell et Cavanaugh gardaient une allure fringante, à cause de notre métier qui n'en était pas vraiment un, mais une manière de poursuivre les rêves de l'enfance » (*ibid.* : 18). Ces rêves, comme les parents fantômes dont il ne subsiste que des rumeurs, dépassent les confins de notre entendement ; on dirait des secrets auxquels seul le narrateur peut accéder. Pourtant, ce métier « désuet » d'explorateur (comme le décrit Jean), évoque ce que pourrait être d'après Modiano l'essence collective de l'enfance : une liberté délirante qui risque d'être augmentée ou pervertie par ses proches, sinon par ses propres aspirations ingénues. Une vie de fugues successives et de retours précoces qui fait de Jean, comme bien des héros de son type, le prisonnier d'une disposition adolescente.

En ce qui concerne cette notion de jeunesse ou d'adolescence, penchons-nous sur deux commentaires de Gutton :

J'ai défini la synonymie entre adolescence et jeunesse selon le principe suivant : l'adolescence est l'ensemble de processus animant ce que l'on nomme en sociologie la jeunesse comme tranche d'âge à début précis, la puberté, et fin illimitée⁶³. (Gutton 2015 : 198)

⁶³ Gutton relève cette phrase d'un livre qu'il a coécrit avec Joelle Bordet : *Adolescence et idéal démocratique. Accueillir les jeunes des quartiers populaires*, 2014.

La situation adolescente est, nous l'avons dit, intergénérationnelle, même lorsque l'âge de ses acteurs est imprécis, ailleurs masqué, souvent changeant. (*Ibid.* : 23)

Il est fort probable que le chercheur soit confronté à un paradoxe temporel dans le sens où le narrateur modianien ne cesse de résister aux efforts de fixer son âge physique ou psychologique. Peu importe son âge au moment d'ébaucher son texte, c'est l'écho de la voix d'un jeune homme insoumis qui semble retentir indéfiniment. Avant son faux départ, Jean se demande justement : « Resterions-nous encore longtemps de vieux jeunes gens ? » (VN : 18). Une question rhétorique à laquelle on ne peut guère réclamer une réponse.

L'épuisement que ressent Jean n'est-il pas le symptôme de ce malaise sempiternel que Modiano aurait tant aimé connaître, celui d'avoir « vingt ans éternellement » ? (*in* Morris 1996 : vi). Enfin, « vingt-ans » n'est qu'un chiffre ; comme le propose Gutton, on devrait s'intéresser surtout aux pensées ou aux traits de caractère qui relèvent d'une phase prolongée qui pourrait être celle de l'adolescence.

Toujours à l'aéroport, Jean invoque un dernier tableau avant de s'embarquer à bord de l'avion pour Milan. Il se sent étrangement ému par le geste d'adieu de sa femme Annette : « Elle et moi, nous avons exactement le même âge, et elle était devenue l'une de ces Danoises un peu fanées qui m'attiraient quand j'avais vingt ans. Elles étaient plus vieilles que moi à l'époque et j'aimais leur douceur protectrice » (VN : 18). De façon ironique, le vieillissement de son épouse rappelle au narrateur une figure archétypique de sa jeunesse, celle dont l'aspect maternel lui inspirait une confiance fébrile. Cette description relatée au hasard, outre prédire la reprise de l'enquête centrée sur Ingrid, signale une démission de toute responsabilité actuelle. En d'autres termes, Jean renonce à son existence contemporaine et il ne lui reste que l'exploration de ses propres archives identitaires.

On imagine que Jean aurait pu faire la connaissance d'Annette peu de temps après sa rencontre fortuite avec l'inconnue dont il s'était pris d'affection. Vu que le père de celle-ci est d'origine autrichienne et qu'elle est née à Vienne, il se peut que l'allusion équivoque aux Danoises soit une manière de camoufler son affection pour les femmes qui lui faisaient penser directement à Ingrid. Avons-nous raison de spéculer que Jean a épousé Annette parce que ses qualités correspondaient à une image apocryphe d'Ingrid à vingt ans qu'il gardait en tête ? Maintenant qu'Annette s'approche de l'âge de l'archétype originel au moment de sa « première » disparition, peut-on en conclure qu'elle sera accueillie par un destin pareil ? Pour ce qui est de Jean, une régression s'impose : il est forcé de rebrousser chemin, de rentrer définitivement vers sa jeunesse et le « moment originel » que l'on a déjà soulevé. Le fils perdu, en se confiant à la femme « protectrice », souhaite monter dans la hiérarchie familiale ; se faire initier dans la vie adulte.

Le fils abandonné : Rigaud

D'un point de vue symbolique, nous serons bien avisés de ne pas oublier le phénomène d'occultation identitaire mentionné dans l'introduction. Dans le cas présent, nous pouvons appliquer ce concept au personnage de Rigaud, surtout en ce qui concerne la manière dont ses souvenirs de jeunesse servent à affiner le portrait que l'on a déjà esquissé du narrateur sous l'apparence d'un fils perdu. Kaminskis (1993 : 939) tient à préciser que les deux héros furent formés par une expérience qui les rapproche : celle d'avoir été victime de négligence maternelle. La chercheuse se demande : « Rigaud et le narrateur ne sont-ils plus alors que deux aspects d'une même personnalité, d'une même identité restée divisée et incertaine parce que coupée de sa source [sic] ».

Souvenons-nous du « conflit » décrit par Morris (1996 : 172), une espèce de dichotomie entre l'onirisme et le principe de véracité : « l'être et le paraître ». La réalité telle qu'elle est illustrée par Jean est de nature brumeuse et le sujet risque de se perdre dans une rêverie à tout moment. Vu que Jean a en effet passé très peu de temps en compagnie de Rigaud, il est doté d'une capacité à embellir les informations qu'il a pu découvrir sur l'enfance du partenaire d'Ingrid. On sait que Jean éprouve des difficultés avec la représentation de sa jeunesse. Se peut-il qu'en décrivant certains épisodes censés avoir été vécus par Rigaud, il ne fait que renforcer son propre statut de fils perdu ? Qu'une telle supposition soit vraie ou non, le commentaire qui suit vise à développer notre conception du fils perdu. Cette image est assez éloignée de celle que l'on garde de Rigaud comme rival ou figure paternelle. On pourrait soutenir que l'identité d'un homme à l'air impassible est momentanément occultée par celle d'un garçon qui commence à s'accoutumer à la trahison ; un garçon qui est en même temps Rigaud, Jean et Modiano lui-même.

Passons à l'époque où Ingrid et Rigaud faisaient semblant d'être en voyage de nocces afin de mieux échapper aux autorités allemandes⁶⁴. Après avoir fui les quartiers de Paris sous l'Occupation, ils s'étaient réfugiés à Juan-les-Pins, un village aux environs d'Antibes. Comme je viens de le suggérer, le personnage du fils perdu fait surface grâce aux souvenirs disparates communiqués par le narrateur ; des fragments d'enfance qu'il avait empruntés à Rigaud.

Un exemple notable est l'évocation du chapeau qu'Ingrid a oublié dans sa chambre d'hôtel : « Le chapeau de plage ressemblait à ceux que portait sa mère⁶⁵ il y a dix ans. Ingrid l'avait acheté dans une boutique, près du casino, où il ne restait plus que ce chapeau en vitrine : quelqu'un – peut-être sa mère – l'avait oublié à Juan-les-pins [...] » (VN : 70). Cette description, propre à Rigaud, en plus d'être appropriée par Jean, est à la fois transformée en métaphore. Ce n'est pas forcément une question d'abandon prémédité mais plutôt

⁶⁴ Ingrid était juive.

⁶⁵ La mère de Rigaud.

d'incurie. Le fils, comparable à un simple vêtement, est oublié par la mère ; un objet perdu parmi tant d'autres. Des années plus tard, il sera récupéré par une gardienne, une fausse mère dont la disparition ultime sera nettement plus terrassante, car contrairement aux mères biologiques, Ingrid était munie d'un symbolisme romantique. Elle a pu manifester une sorte d'affection envers celui qui narre l'histoire.

Par contre, le manque de tendresse est l'une des qualités les plus marquantes liées à l'archétype primaire, la dame aux traits maternels qui préfigure l'arrivée de tout substitut familial. Nous ne savons pas clairement si Rigaud est originaire de Juan-les-pins ou s'il y avait simplement passé les mois de vacances en compagnie de sa mère. Quoi qu'il en soit, celle-ci profitait d'une renommée particulière dans la région. Lorsque Rigaud demande au concierge de leur hôtel s'il pouvait trouver un abri plus sûr, il se présente comme le fils de « Mme Paul Rigaud » (*ibid.* : 71). Le narrateur essaie de capter ce que Rigaud aurait ressenti à ce moment-là :

La phrase lui avait échappé et il eut envie de rire. Pourquoi invoquer sa mère, brusquement, cette femme si peu maternelle qui l'abandonnait des journées entières dans le jardin de la villa et, un soir, l'y avait même oublié ? (*ibid.* : 71)

La propriétaire de la villa en question était une Américaine, l'une des amies de Mme Paul Rigaud. Est-ce que le garçon la traitait, elle aussi, de geôlière ? Le sentiment d'être gardé en captivité paraît être en opposition avec celui d'être laissé de côté, mais en réalité ce sont deux réactions engendrées par la même pathologie : l'avitilissement du soin parental. On se croit simultanément prisonnier et paria. Alors, quelle tournure sardonique quand le concierge propose au couple en fuite de s'installer dans un lieu pas tout à fait inconnu : « J'ai une meilleure cachette pour vous [...] La villa d'une Américaine que fréquentait beaucoup Madame votre mère autrefois » (*ibid.* : 74). De nouveau, le narrateur s'apprête à saisir l'humeur de Rigaud suite à leur arrivée à la résidence :

Il avait la désagréable impression de revenir au point de départ, sur les lieux de son enfance pour laquelle il n'éprouvait aucune tendresse, et de sentir la présence invisible de sa mère, alors qu'il avait réussi à oublier cette malheureuse : elle n'était liée pour lui qu'à de mauvais souvenirs. Ainsi, il lui faudrait de nouveau rester des heures et des heures prisonnier de ce jardin... Il en eut froid dans le dos. (*ibid.* : 80)

Est-ce la voix de Rigaud, de Jean, ou plutôt de l'écrivain ? Dans le contexte du roman, le personnage ou peut-être *l'esprit* du fils perdu ne s'empare pas d'une seule identité. La citation ci-dessus vise à cerner la détresse d'une enfance que l'on peut classer de modianesque. En ce qui concerne l'intrigue du texte, Rigaud est condamné à attendre la fin de la guerre derrière les murs d'un domaine qui lui rappelle la solitude de ses années formatives de même que l'insensibilité des adultes qui l'entouraient. D'une manière plus générale on apprend que le sujet modianien finit par reculer vers le passé. Il pourrait aller

jusqu'à revendiquer son statut de nomade, car sans l'attestation de la persécution à laquelle il fut soumis, il aura de plus en plus de peine à affirmer sa perception de soi.

Si l'on est obligé de ne sauvegarder qu'une caractéristique du dénommé fils abandonné/perdu, pourquoi ne pas retenir son attachement à la « présence invisible » de la femme qui lui avait donné naissance. Somme toute, la conscience de ceux tels que Jean et Rigaud est maculée par l'estampille de cette dame quasi spectrale dont l'existence même s'apparente à une rumeur lointaine. Elle était la première à avoir incarné le rôle de femme disparue et la maîtrise de sa performance n'a jamais été révoquée en doute. C'est elle qui détermine la conduite du héros modianien envers d'autres figures maternelles. Comme l'explique Blanckeman :

La maladie de l'enfance, c'est la scène d'abandon du petit garçon par celle qui en avait la garde, encryptée dans une mémoire archaïque tourmentant l'adulte - du plus loin de l'oubli. Une maladie comme une malédiction maternelle qui se serait répétée, de la mère de naissance à la mère de substitution. (Blanckeman 2015 : 68)

Avant de nous pencher sur les personnages qui s'arrogent une autorité maternelle, parcourons le trajet de la jeune Ingrid de manière à nous offrir un aperçu de l'adolescence de la femme disparue avant sa montée dans la hiérarchie familiale. Je dois préciser qu'en dépit des similitudes de leur enfance, ou de l'occultation identitaire dont on a parlé, le rôle occupé par Rigaud est principalement celui d'adulte ou de père de substitution : le « passeur d'adolescence » auquel se réfère Gutton. Ingrid, en tant que fille perdue, se voue à la protection d'un homme plus âgé qu'elle.

La fugueuse : Ingrid

La séquence qui dépeint la rencontre d'Ingrid et Rigaud, suivie de leur voyage vers le Midi, ressemble à une toile endommagée dont Jean est le restaurateur. Une fois de plus il adopte un ton empathique à l'égard d'une épreuve à laquelle il s'identifie. Cette fois-ci il s'agit du sentiment de menace qui pesait sur Ingrid à l'âge de seize ans. Accablée d'une peur impalpable, elle se résout à prendre un parti radical : la fugue. Jean, un explorateur raté, en a fait une carrière. Narrateur et héroïne sont liés par la facilité avec laquelle ils se livrent aux départs imprécis. Même si le portrait de la jeune Ingrid se situe près de la fin du livre, nous préférons le commenter maintenant en vue d'arrondir le dialogue sur les adolescents abandonnés tout en introduisant la notion d'initiation sociale.

La rédaction de cette partie du roman s'effectue par l'intermédiaire d'une voix narrative qui vise à répliquer une focalisation adolescente. Au sens figuré, le narrateur, voire l'auteur, se positionne du côté de la protagoniste et non de la figure adulte. Ainsi, le lecteur devient témoin de l'appréhension aiguë ressentie par Ingrid quand elle fait face à celui auquel

Modiano décerne le rang de gardien. Bien qu'il n'y ait pas de référence directe à ce genre d'écart dans le texte, Gutton (2015 : 26) réussit à décrire la curiosité qu'affiche l'adolescente auprès de son nouveau protecteur :

Pour l'adolescent narrateur de Patrick Modiano, *l'adulte est un mystère, peut-être le mystère* ; « fascinant », au sens de ses secrets phalliques. Que fait-il ? Quel est son passé, qui est-il ? Quels sont ses amis et ses ennemis ?

Ce sont des questions formulées mais jamais exprimées, ni par Ingrid, ni par Jean ; le narrateur essayant de tempérer les énigmes suscitées par le dénouement d'une jeunesse parisienne. Si ce qu'offre Rigaud en tant qu'adulte se rapporte à une forme de salut, ou au moins, à un avancement social, il faudra détailler l'impasse opprimante qu'est devenue la réalité quotidienne d'une fille aux aspirations semblables à celles cultivées par Louisa Colpeyn. Malgré ses seize ans, Jean imagine qu'Ingrid aurait pu passer pour une jeune femme de vingt ans. La ville en temps de guerre n'était pas un théâtre où se réalisaient les rêves mais plutôt un plateau où ils s'estompaient. Ses rues hivernales n'étaient pas adaptées pour abriter les « mineurs non accompagnés » (VN : 129). À cette époque-là, Ingrid songeait à une carrière dans l'industrie du spectacle. Elle suivait des cours à l'école de danse du Châtelet et était engagée comme figurante dans une interprétation de *Valses de Vienne*. Grâce à sa participation au spectacle, elle avait enjambé une étape importante : être payée pour la première fois de sa vie.

Quant à la profession de son père, celui-ci était embauché dans la clinique d'un certain docteur Jougan qui venait de déménager à Montpellier. Par conséquent, Monsieur Teyrsen⁶⁶ ne pouvait plus profiter de l'appui que lui offrait le médecin. Il refusa l'invitation de Jougan de l'accompagner pour s'installer en zone libre⁶⁷. Il aurait fallu avoir recours à la fraude pour dépasser la ligne de démarcation. Les autres membres du personnel de la clinique d'Auteuil ressentaient de la méfiance à l'égard du père d'Ingrid : « [...] elles avaient peur qu'on ne découvrit qu'un Autrichien, qui était recensé comme juif, travaillait clandestinement dans leur clinique... » (*ibid.* : 126). On ignore les raisons exactes pour lesquelles une crise de confiance s'était développée entre fille et père, mais selon toute vraisemblance, elle ne le considérait plus en mesure de fournir du soin parental. Il était recensé, recherché, et il manquait de détermination pour aborder son propre affranchissement. Ingrid avait déjà été abandonnée par une parente à laquelle il n'y a aucune allusion. Comme cette mère inconnue qui lui servait de modèle, la seule solution était de disparaître à son tour.

⁶⁶ Le père d'Ingrid.

⁶⁷ Du 22 juin 1941 jusqu'à l'invasion du 11 novembre 1942, une large partie du sud de la France était connue sous le terme de zone libre. Autrement dit, c'était la zone non occupée, contrairement à la zone nord qui était contrôlée par l'armée allemande.

À en croire le narrateur, c'est avec l'objectif de ne pas regagner son domicile qu'elle quitte son cours de danse un après-midi de novembre 1941. Le couvre-feu dans le dix-huitième arrondissement⁶⁸ était prévu pour six heures du soir, ce qui lui laissait très peu de temps pour atteindre le boulevard Ornano où se situait l'appartement qu'elle habitait avec son père. Lorsqu'elle pensait à lui, Ingrid conjurait le contour d'un homme sans défense, enfermé éternellement au milieu d'une « zone noire et silencieuse d'où personne ne pourra plus jamais sortir » (*ibid.* : 128). Tout au long de sa promenade vers une destination indéfinie, elle a l'impression d'être poursuivie ou ciblée par des adversaires qui agissent hors de sa vue. Avec le commencement du couvre-feu, elle rate la dernière occasion de rentrer au quartier d'où elle comptait s'exiler. Seule et dépaysée, elle échoue à la place de l'Etoile et prend refuge dans un salon de thé.

C'est là qu'elle aperçoit deux hommes assis à une table près de la sienne. Ils parlaient « à voix basse » et l'un d'eux, un brun qui portait une veste défraîchie, prend conscience de la présence de cette jeune femme solitaire. Il lui lance un sourire (*ibid.* : 130). Dans ce cas, Rigaud personnifie la qualité particulière soulevée par Gutton ; cette espèce de mystère si attrayant pour les jeunes de Modiano. Au moment de sa rencontre hasardeuse, on pourrait imaginer qu'Ingrid se pose de telles questions : Pourquoi est-ce qu'il me sourit ? Qui est-il ? Est-ce qu'il me veut du bien ? Qui est son partenaire, ce blond ténébreux ? Est-ce que je dois lui faire confiance ?

En faisant ses adieux à son père, Ingrid fait les premiers pas vers un destin incertain où il ne lui reste plus aucun contact familial. Fille unique, orpheline de mère, le seul soutien humain dont elle bénéficiait, lui venait de l'homme vers qui elle avait décidé de ne plus retourner. Sa solitude et sa vulnérabilité la contraignent à trouver un remplaçant au plus vite. D'après Gutton (2015 : 25) : « Si les figures parentales symbolisées par les dieux de l'enfance se transfèrent sur les adultes de l'environnement, les adolescents n'y sont encore que des demi-dieux ». Il convient d'appliquer ce commentaire à Rigaud en sa qualité d'adulte et de gardien potentiel. Il est littéralement la première personne qui remarque Ingrid après sa fugue, ce qui donne lieu à un transfert de loyauté. Dans la hiérarchie sociale, le rang accordé à Rigaud est supérieur à celui d'Ingrid à ce moment du récit. Il semble être investi d'un pouvoir phallique ou protecteur qui correspond aux besoins immédiats de la jeune fugueuse : « d'être prise sous la protection de quelqu'un⁶⁹ ». Quoique l'analogie d'un dieu puisse paraître hyperbolique, Gutton tient à renforcer le décalage singulier entre « parrain/tuteur » et initiée.

Avec l'aide de Rigaud, Ingrid s'esquive de sa vie antérieure. S'il est peu probable qu'elle subisse une initiation « complète⁷⁰ », elle frôle une sphère de la société qu'elle n'aurait

⁶⁸ Celui qu'elle habitait avec son père.

⁶⁹ Comme on le verra, ce sentiment est exprimé par Jean quand il pense à sa première rencontre avec Ingrid.

⁷⁰ Il n'y aura jamais de vraie égalité entre Ingrid et Rigaud.

jamais connue autrement. Comme Jean, ou bien comme nous, elle en sait très peu sur l'homme qui se présente comme un ange gardien. Modiano, qui n'hésite pas à jouer des tours onomastiques à ses lecteurs, confère un sens caché au nom de ce monsieur. Roux (1999 : 71) fait remarquer que « Georges Rigaud » était l'un des faux noms dont se servait Henri Lafont au début des années quarante. De cette manière, Modiano tisse un lien implicite entre Rigaud et le gestapiste qui dirigeait la bande de la rue Lauriston. Pareillement, le blond avec qui Rigaud causait dans le salon de thé, un certain Philippe de Pacheco⁷¹, devrait être bien connu des habitués de l'univers modianesque. Ce personnage récurrent est tout simplement l'un des plus énigmatiques dans l'œuvre du romancier. Symboliquement, il incarne tout ce qui est sinistre ou clandestin ; le subterfuge moral qui fait remonter à l'époque de l'Occupation.

Évidemment, on s'interroge sur la nature précise de la relation entre Rigaud et Pacheco. S'agit-il d'une correspondance amicale ou professionnelle ? C'est avec l'aide de Pacheco et d'un marchand russe que Rigaud parvient à vendre les meubles et les toiles de l'appartement qu'habitait sa mère de son vivant, le même appartement où il fait installer Ingrid après leur rendez-vous nocturne. Rigaud était-il impliqué dans des affaires de marché noir avant d'avoir fait la connaissance d'Ingrid ? Est-ce grâce à elle qu'il compte faire « peau neuve⁷² » ? Lorsqu'Ingrid déclare qu'elle se sent « mal à l'aise » en compagnie de Pacheco et de ses connaissances, Rigaud lui fait savoir qu'il partage ce sentiment : « Non... non... Je me méfie de ces gens-là... » (VN : 144). Pourtant, on a l'impression qu'il y a une sorte d'histoire commune entre Rigaud et la bande de Pacheco.

Considérons le trajet que l'on vient de circonscrire. Une fille qui se croyait obligée de tourner le dos à son père, bref, de l'abandonner au cœur d'une ville paralysée d'épouvante et de tyrannie, se laisse emporter par un libérateur suspect. Son père ne la reverra plus jamais et à ses yeux, elle se transforme en disparue, en victime de guerre :

On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis, boulevard Ornano. Paris ». (*Ibid.* : 153)

Du point de vue de Rigaud, la fille perdue se métamorphose en compagne. Il s'acharne à prendre possession d'elle. Retirée de son anonymat, il envisage de lui proposer un avenir (et peut-être un passé) qui évoluera à côté de son propre parcours personnel. À partir du moment où elle passe la nuit dans l'appartement qui avait appartenu à la mère de Rigaud, elle entame son initiation vers un statut maternel. Madame Rigaud, tout comme ces ressortissants de la pègre tels que Pacheco, personnifie une disposition qui est à la fois

⁷¹ « Le véritable Pacheco a fréquenté les milieux troubles de l'Occupation – sans que l'on apprenne en quoi consistaient ses activités véritables – et a eu maille à partir avec les autorités [...] » (*ibid.* : 151).

⁷² Une expression qui profite d'une fréquence remarquable à travers l'œuvre de Modiano.

énigmatique et redoutable. De fait, la plupart des gens archivés par le protagoniste modianien demeurent, au fond, incompréhensibles. Ingrid, en tant qu'archétype maternel, se joint à leurs rangs. Dans la partie suivante, nous constaterons un renversement des rôles. Modiano la prive de son innocence. Il la rebaptise. Il la mystifie. Au moment de sa rencontre avec Jean, la fugueuse avait déjà gravi les marches de la hiérarchie ; il reste au narrateur de la transmuter en substitut maternel.

Le substitut maternel

Murphy (2005 : 5) atteste que la perte d'Ingrid, une femme « idéalisée » par Jean, a pour effet l'ébranlement de sa conception du bonheur. Elle servait au héros à apaiser sa soif d'affection féminine dont on peut discerner deux aspects distincts : l'amour romantique ainsi que la sollicitude maternelle. En se donnant la mort, Ingrid disparaît de manière définitive, un acte qui amène le narrateur à se résigner à l'idée que la félicité lui serait dorénavant interdite. Cependant, comme le suggère la chercheuse, lorsque la figure maternelle se retire du monde réel, ses traces sont ramassées et ordonnées par son biographe autoproclamé. Celui-ci adopte « l'attitude émotionnelle » de la disparue, il devient l'héritier de son deuil abscons (*ibid.* : 5).

Il est donc possible que le récit de Jean soit construit autour du personnage d'Ingrid : elle est non seulement le sujet principal de son enquête, mais aussi la cause majeure de l'existence du roman, la véritable protagoniste. Le moment fatal dans la vie de Jean se produit au cours des quelques heures qu'il passe en compagnie d'Ingrid et de son compagnon. C'est à Saint-Tropez, éloigné de son domicile et de ses obligations, qu'il se laisse enjôler par les gestes sympathiques d'une inconnue. Elle réveille ses souhaits les plus délicats. Sa situation à ce moment-là est analogue à celle de la jeune Ingrid dans la mesure où tous les deux venaient de traverser une phase de désenchantement. Tous les deux étaient vulnérables aux propositions faites par des adultes à l'air bienveillant. Ce n'est pas une guerre que Jean est en train de fuir, mais plutôt une existence qui ne fait qu'exaspérer ses sentiments d'altérité. Inconsciemment, il se trouve à la recherche de la femme « idéalisée » mentionnée par Murphy, celle qui est également la « femme-mère » dont parle Gutton.

Il nous faut maintenant commenter le renversement de rôles auquel nous avons fait allusion. Après avoir été initiée par Rigaud, c'est maintenant Ingrid qui se voit accorder la fonction de « passeuse d'adolescence ». Consultons les propos de Gutton (2015 : 65) : « 'Notre éducateur', en souvenir bien sûr de sa propre adolescence, croit à la conception qui respecte et investit chez le jeune sa qualité de sujet en train de se faire ». Qu'elle en soit consciente ou non, la conduite d'Ingrid envers Jean reflète la façon dont elle fut *formée* par Rigaud. Le jeune homme, à son tour, se laisse guider par une personne qui a déjà fait ses

débuts dans le monde : « Ils⁷³ 'coopèrent' alors dans les affaires d'adulte avec l'innocence de leur adolescence. Leur vie commence » (*ibid.* : 66).

Revenons à l'épisode qui était censé mettre en marche la vie adulte de Jean : l'été de ses vingt ans. Suite à un séjour viennois, il descend du train à la gare de Saint-Raphaël dans l'espoir de se rendre à Saint-Tropez en stop. Il s'aperçoit que quelqu'un lui avait volé le contenu de son portefeuille. Après avoir attendu plus de vingt minutes à la sortie de la gare, une voiture noire s'arrête et la conductrice invite Jean à s'installer à côté d'elle. Il réactualise ses impressions initiales : « La première chose qui m'a frappé : c'était la femme qui conduisait, et lui se tenait sur le siège arrière » (VN : 27). Cooke et Nettelbeck (2006 : 42) font remarquer que la décision de l'auteur de mettre Ingrid au volant la qualifie de force agissante du récit. De surcroît, je dois ajouter que Rigaud, l'ancien passeur d'adolescence souffrant d'une jambe légèrement blessée, se trouve maintenant relégué à l'arrière-plan. Bien que Jean soit laissé aux bons soins d'un couple, Modiano tient à signaler dès cette première rencontre que c'est la gardienne et non le gardien que le narrateur traite de partenaire dominante. Sur le plan œdipien, Ingrid est la personne désirée ; son compagnon n'est qu'un faux père qui risque d'entraver l'accès du héros à la femme-mère.

Le couple invite Jean à « faire une sieste » chez eux. (VN : 33). Ils louent un bungalow aux propriétaires d'une villa qui donne sur la plage de Pampelonne. Après s'être installé sur un matelas à l'ombre des pins, Jean, allégé par l'ambiance estivale, se met à rêvasser :

Maintenant que je m'en souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être que je pourrais même appeler : Bonheur [...] je trouvais tout à fait naturel qu'ils m'aient emmené chez eux, comme si nous nous connaissions depuis longtemps. (*Ibid.* : 34)

Certes, pour les besoins de cette analyse, on devrait classer ces heures de sérénité comme le véritable moment originel dans le trajet du protagoniste. Le contentement dont il se sent atteint, équivaut au sentiment « d'être pris sous la protection de quelqu'un », une phrase qu'il répète à trois endroits différents. À chaque reprise, il songe à Ingrid, à l'inquiétude presque reconfortante communiquée par ses yeux dont il ne pouvait jamais fixer la couleur exacte. Il se rend compte qu'il n'a toujours pas rompu le sortilège qu'elle lui avait lancé et qu'il n'en sera pas capable. J'affirme que son expérience du bonheur repose sur un seul point de repère : l'intérêt particulier que lui porte la femme représentant peut-être l'unique personne continuant de lui inspirer une émotion que l'on peut oser intituler ainsi : l'amour. Pour lui, le fils abandonné, Ingrid s'annonce comme une « femme retrouvée et aimée ». Elle « assure cette remontée du temps, voire cette plongée dans l'originale » (Gutton 2015 : 168). Momentanément, la brèche est réparée et Jean se sent prêt à être accepté au sein

⁷³ Les jeunes de Modiano. Ceux tels que Jean.

d'une nouvelle structure familiale. Son attitude envers Ingrid relève bien d'une envie d'être protégé et aimé. Sa mère est à la fois son amoureuse.

Puisque rien d'explicite ne trahit le désir physique qu'Ingrid suscite en lui, nous avons une raison de plus de tenir compte de son regard, qui refuse de s'écarter des gestes et des mouvements exécutés par la femme-mère. Jean la décrit comme le sujet principal d'un tableau ; c'est comme si l'environnement, les plages et le ciel de Saint-Tropez existent uniquement pour rehausser l'ascendant de celle qui semble s'occuper du héros. Par exemple, quand elle l'informe qu'elle va se baigner, elle lui demande s'il voudrait l'attendre à la terrasse du restaurant où ils étaient en train de causer. Elle ne l'invite pas à l'accompagner. On a l'impression qu'elle lui ordonne de rester assis et de la regarder tandis qu'elle s'amuse dans l'eau. Il est obligé de l'admirer de loin, comme l'aurait fait un voyeur : « Elle s'est levée et elle a ôté son peignoir blanc. Je la suivais des yeux dans la brume de chaleur. Elle traversait la plage puis elle s'avavançait dans la mer et quand elle a eu de l'eau à mi-taille, elle s'est mise à faire la planche » (VN : 36).

La distance physique qui les sépare dans cette scène sert également à souligner le fossé personnel, voire émotionnel, qui les empêche d'enrichir leur relation. Malgré l'attirance physique qu'il éprouve pour Ingrid, l'espoir implicite de la connaître sexuellement ne peut être concrétisé. Elle demeure, avant tout, une remplaçante maternelle. Dans la hiérarchie familiale, il n'y a point d'égalité entre les deux protagonistes car l'échelon occupé par Ingrid est catégoriquement plus élevé que celui conféré à Jean. En s'appuyant sur le modèle de Gutton (2015 : 21), nous voyons que l'adolescent tente de « parvenir au statut phallique de l'adulte [...] ». En d'autres termes, l'autorité « active » incombe toujours à l'adulte alors que l'adolescent se débat dans la passivité. Dans cet état « castré », il ne peut que rêver ses conquêtes amoureuses (*ibid.* : 20). En revanche, Rigaud en tant qu'adulte profite du même niveau social que sa partenaire. Pour Jean, la seule manière d'entamer une liaison physique avec Ingrid serait de se débarrasser de Rigaud, d'usurper son prestige phallique. Pour le narrateur modianien, cette entreprise est vouée à l'échec.

Si l'on tente ici de corroborer l'emprise de la femme disparue sur son admirateur, n'oublions pas que ce dernier est affligé d'un degré de vénération marquée par toute une série de petits échecs ou déceptions. Le désir le plus secret de Jean lui est inaccessible. À chaque instant de contact physique ou affectif entre eux, un certain niveau de tension se manifeste entre les deux qualités distinctives que l'on a identifiées au début de cette partie et que le narrateur s'évertue à reconnaître en sa version de la femme « idéale » : l'amour romantique et la sollicitude maternelle. Voici une pensée qui lui traverse la tête lors de sa promenade avec Ingrid dans le vieux port :

Toutes ces ondes de douceur qu'elle me communiquait par le simple contact de son bras et par ce regard bleu pâle qu'elle levait de temps en temps vers moi, j'ignorais que de telles choses pouvaient se produire, dans la vie. (VN : 39)

Le lendemain, il est envahi par un sentiment similaire :

C'est elle qui m'a réveillé. Quand j'ai ouvert les yeux, j'ai retrouvé ce regard bleu pâle ou gris fixé sur moi. (*Ibid.* : 43)

Réveillé par une amante ou par sa mère ? La tendresse d'Ingrid est-elle de nature maternelle ou romantique ? Nous avons établi qu'une liaison sexuelle serait illicite voire impossible au regard des circonstances de leur *amitié* transitoire. Toutefois, nonobstant les limites de ce jeu de rôle mère-fils, l'émotion primordiale ressentie par Jean, ce besoin fulgurant d'être protégé, dépasse les bornes de la sympathie que lui offrirait un parent. Il est non seulement question d'être initié aux méandres de la vie adulte, mais aussi d'être délivré de sa propre solitude paralysante. Une affirmation amoureuse lui permettrait d'achever ce dernier souhait. Aussi ressent-il une insatisfaction des plus intimes qui se reproduit lors de presque toutes leurs interactions marquées par le triomphe subtil de l'amour maternel. Quand Jean déclare qu'il ignorait que « de telles choses pouvaient se produire dans la vie », il est évidemment charmé par la proximité physique d'Ingrid. En revanche, derrière son émerveillement se cache une note de regret : il n'y aura pas d'avenir partagé avec elle. Reformulons sa remarque : « j'ignorais que de telles *déceptions* pouvaient se produire dans la vie ».

Au cours des heures qu'ils passent ensemble, Jean n'a pas d'autre choix que de se contenter de la situation telle qu'elle évolue. Il est solidement ancré dans son rôle de beau-fils provisoire. En somme, le sentiment de bonheur qui caractérise son séjour à Saint-Tropez est surtout de nature spéculative. Il entrevoit momentanément à quoi pourrait ressembler un avenir idyllique où il existerait toujours la possibilité d'être aimé, ou tout au moins protégé. Ce genre de rêverie ne peut pas durer. D'après Gutton (2015 : 163), une telle zone⁷⁴ de sécurité (dans un contexte modianien) est défaite par « *une chute* explicite ».

Comme nous le savons, l'initiation n'a pas lieu et la femme aimée finit par choisir une fugue irrémédiable. Au regard du narrateur, n'est-ce pas son échec ultime ? Du fait qu'ils ne se trouvent pas au même plan hiérarchique, Jean n'échappera jamais à la charge qu'il s'est imposée : rechercher la disparue, combler les lacunes et atténuer les fatalités qui séparent leurs parcours afin de restaurer un semblant d'équilibre.

⁷⁴ Un état d'esprit que Gutton (2015 : 115-118) intitule la zone neutre : « Un mot qualifie la zone neutre : légèreté [...] La zone neutre est une découverte, fantasme ou réalisation, une première, une origine [...] ».

Deux femmes disparues : Ingrid et Annette

Retrouver Ingrid, se rapprocher d'elle – ne serait-ce qu'en crayonnant quelques repères biographiques – semble être le seul mécanisme de survie à la disposition du narrateur. Il se peut d'ailleurs que ce projet ou cette manie soit le symptôme déterminant de la chute que l'on vient de nommer. Le héros modianien, dérouté de manière inéluctable par la perte de la femme-mère, traverse un purgatoire perpétuel d'où il n'y a aucune échappatoire. Ni adolescent, ni adulte, il est le produit d'un apprentissage raté. En dépit de son âge mûr, il n'est jamais parvenu à s'élever dans la hiérarchie familiale/sociale :

Ce malaise, je ne l'éprouve pas seulement dans un état de solitude, comme aujourd'hui, mais à chacune de nos fêtes du 14 juillet, sur la terrasse de la cité Véron. J'entends toujours Wetzell ou Cavanaugh me dire : « Alors, Jean, quelque chose ne va pas ? Tu devrais boire une coupe de champagne... » (VN : 27)

Que ce soit dans sa vie professionnelle ou lors d'une soirée organisée chez lui, il subit une sensation d'exclusion. Ce malaise auto-diagnostiqué se définit par « un phénomène de surimpression » (*ibid.* : 26). Par rapport au passé, le présent devient flou, périssable même. Il n'y a qu'un seul point de référence authentique : Ingrid Teyrsen et la mosaïque de drames dont elle est le motif principal. Il se pourrait que Jean se considère comme un fragment accessoire épinglé au parcours tragique de la disparue, mais son destin à lui est en jeu. Comme l'explique Kaminskis (1993 : 939) : « [...] il peut retourner à Annette, cité Véron, ou se suicider comme Ingrid. Le voyage imaginaire du narrateur débouche-t-il sur la vie ou la mort ? La mère dans le roman est-elle l'image de la source ou de l'aboutissement ? »

Concernant le dernier problème, il convient mieux de présenter cette phrase comme un constat plutôt qu'une question, et ce, malgré sa nature rhétorique. Les figures maternelles ne se cantonnent pas au départ ou à l'achèvement de la thématique du roman. Leur empreinte se discerne tout au long du récit narré par Jean ; elles sont à la base de son expression créative. Si la mère se tient à la source, elle devrait pareillement monter la garde auprès de l'embouchure où confluent les fils de l'énigme narrative. C'est elle qui met en route le périple existentiel du protagoniste et c'est encore elle qui l'attend à chaque jalon imaginaire. Sans la femme aimée, il n'existe pas d'horizon. Morris (1996 : 175) nous rappelle que le rapprochement entre Jean et Ingrid révèle une structure circulaire ; l'organisation du texte n'est pas linéaire et l'on ne peut que revenir vers celle qui réside au centre de la quête. Cependant, Kaminskis nous conseille de ne pas délaissier la compagne du narrateur. La loyauté de Jean paraît être écartelée entre la mère allégorique, Ingrid, et son épouse, Annette, une femme disparue à part entière.

J'ai suggéré vers le début de ce chapitre que la fonction attribuée au personnage d'Annette est en fait celle de remplaçante d'une personne déjà disparue. Il s'agit naturellement

d'Ingrid. À une époque imprécise, sans doute peu de temps après s'être rencontrés, Annette était embauchée en tant que mannequin par « une illustre maison de couture » (VN : 96). Sans hésiter, Jean déclare qu'elle gagnait plus d'argent que lui, ainsi mettant en exergue la qualité protectrice ou maternelle qu'il souhaitait découvrir en elle. Semblable à Ingrid, Annette profitait d'une position sociale supérieure à celle de son conjoint. Le métier pratiqué par son épouse rappelle au narrateur certaines ambitions qu'avait nourries Ingrid pendant les années qu'elle avait passées aux États-Unis après la guerre : se lancer dans l'industrie cinématographique, devenir actrice. Si les deux professions évoquent la mère de Modiano, celle de comédienne correspond plus fidèlement au parcours de l'archétype originel, Louisa Colpeyn. L'importance d'Annette par rapport à la chute de Jean provient avant tout de sa ressemblance imparfaite à la première femme dont Jean s'était épris.

À mesure que son projet (investigation ? biographie ?) sur Ingrid avance, Jean prend conscience du fait que la notion d'une vie commune avec Annette n'était qu'un moyen de concrétiser l'avenir hypothétique qu'il aurait partagé avec Ingrid. L'ironie est qu'il ressent plus de loyauté envers la défunte qu'à l'égard d'une femme toujours vivante et qui s'obstine à rétablir le contact avec son mari désemparé. Dans un contexte narratif, elle appartient presque entièrement aux temps reculés : « Ma veuve – car n'était-elle pas ma veuve si je décidais de ne plus jamais reparaître [...] » (*ibid.* : 47). En la traitant de veuve, Jean s'accorde l'autorisation de se consacrer étroitement à l'entretien de son culte privé : rendre hommage à Ingrid. Un degré de tension inhérent à leurs communications contournées persiste toutefois et Annette sait plus ou moins où il se cache.

Annette envoie l'un de ses deux amants présumés, Ben Smidane, pour le retrouver, pour lui transmettre des messages. Elle lui écrit dans une lettre : « Téléphone-moi. Sinon, je te téléphone, quand je saurai l'hôtel où tu es. Je pourrais venir te retrouver là-bas, comme on faisait il y a longtemps » (*ibid.* : 93). Jean s'apprête à clarifier la dernière remarque d'Annette : « Depuis vingt ans, elle avait été à bonne école avec moi pour apprendre l'art de se cacher, d'éviter les importuns, ou de fausser compagnie aux gens [...] » (*ibid.* : 95). Ce genre de comportement s'inspire sans doute de l'attitude d'Ingrid et Rigaud lors de leur rencontre à Saint-Tropez, quand le couple se prenait pour « des sauvages » et faisait semblant « d'être morts » (*ibid.* : 41-42). La guerre était terminée depuis longtemps, mais ils n'avaient jamais cessé d'être sur le qui-vive, de se réfugier comme des créatures nocturnes. Pareillement, Jean reste figé dans un jeu de cache-cache. Avec Annette, sa fausse-Ingrid, il s'est mis à répliquer⁷⁵ la conduite du couple qui s'était brièvement occupé de lui. Leurs relations étaient fondées, dès le début, sur un schéma de seconde main.

La question se pose de savoir si les errances furtives de Jean, sa fugue sociale, ne représentent pas sa manière d'appeler au secours ? En fréquentant délibérément les

⁷⁵ Gutton dit à plusieurs reprises qu'il n'est pas rare pour l'adolescent d'imiter les adultes qui prennent soin de lui.

quartiers périphériques où il avait emmené Annette, en s'installant dans l'hôtel qu'il avait habité avec elle, on pourrait croire qu'il a désespérément besoin d'attirer l'attention de sa « veuve », peut-être même de la décharger d'une telle appellation. Fait décisif, quand il se résout à lui téléphoner, il raccroche dès qu'il reconnaît sa voix au bout du fil. Tout bien considéré, ce n'est pas elle qu'il recherche. Cette variété de jeu masochiste se concentre enfin sur une seule disparue : Ingrid. L'occultation de l'identité de Jean par celle de la femme-mère originale émerge progressivement. Contemplons l'avis de Jacques Lecarme (2015 : 179) : « [...] le narrateur s'applique à se suicider socialement, comme son amie s'est suicidée effectivement ». Jusqu'où ira-t-il pour se réconcilier avec la femme disparue ?

Un dernier rapprochement : la vie ou la mort ?

Avec le passage du temps, le peu de souvenirs qu'il préserve d'Ingrid revêt une acuité quasi hallucinatoire, car l'histoire d'Ingrid repose sur une unique certitude : elle a disparu pour de bon. Jean ne la reverra plus jamais. C'est la raison pour laquelle il n'envisage qu'un moyen pour honorer l'héritage de l'héroïne : s'effacer à son tour. Il suffit maintenant de distinguer les trois disparitions distinctes qui n'ont jamais cessé de ronger la conscience du narrateur. Dans un premier temps, il a dû se faire à la durée éphémère de son « amitié » avec Ingrid. Après son retour à Paris, il n'a pas réussi à reprendre contact avec elle. Trois ans plus tard, il l'a croisée par hasard en arpentant les rues d'un quartier méconnu. À peu près trois ans de plus se sont écoulés avant son passage à Milan où un barman lui a communiqué le suicide d'une française dans l'une des chambres de l'hôtel. À ce moment-là, un espoir latent qu'il aurait gardé, celui de la retrouver un jour, s'évapore définitivement.

Aux yeux du narrateur, chacune des trois pertes équivaut à un échec personnel fort, et à chaque reprise, il se sent encore plus éloigné du moment originel et de son bonheur archaïque. Bien qu'il semble être en chute libre, il n'est pas capable de perdre de vue celle dont il ne cesse de s'éloigner. Il importe de préciser que la deuxième et ultime rencontre avec Ingrid, peut-être même plus que la nouvelle de son décès, sert à dévier le héros vers un nouveau chemin ; une voie qui débouchera dans le malheur, que la tragédie soit psychique ou fatale. Jean relate cet épisode juste avant le dénouement de son récit qui se termine par une allusion équivoque au sujet de son propre suicide.

Sa réunion avec Ingrid se métamorphose en déception solennelle car elle est non seulement retrouvée, mais perdue à nouveau. Aussitôt que Jean l'aperçoit, il se rend compte qu'elle souffre d'ennuis inimaginables : « Elle continuait de marcher, le regard absent, la démarche incertaine et je me suis demandé si elle savait vraiment où elle allait [...] J'étais sans doute la première personne à qui elle adressait la parole depuis plusieurs jours » (VN 112-114). Dans un restaurant, elle commence à lui raconter l'histoire de sa fugue et de sa vie avec Rigaud. Toutefois, Jean se laisse croire qu'elle s'intéresse peu à son sort et qu'elle ne retient que quelques vagues souvenirs de l'été où elle l'avait pris en charge. Peut-être qu'elle ne

cherchait qu'une personne pour adoucir sa solitude, peu importe son identité. Ingrid donne l'ordre à Jean de l'accompagner jusqu'à chez elle, et pendant un moment, en dépit de son esprit affaibli, elle lui fait penser au soir de leur promenade dans le vieux port de Saint-Tropez. Bien qu'il se sente « guidé » par elle, Jean avoue que quelque chose a changé depuis cette époque-là. Une fois arrivés à l'immeuble qu'habitait Ingrid, elle réalise sa deuxième disparition, celle dont Jean sera incapable de se remettre :

Elle a levé doucement le bras et a frôlé ma tempe et ma joue, du bout des doigts, comme si elle cherchait une dernière fois un contact. Puis elle a baissé le bras et la porte s'est refermée sur elle. Ce bras qui tombe brusquement et le bruit métallique de la porte qui se ferme m'ont fait pressentir qu'il arrive un moment, dans la vie, où le cœur n'y est plus.
(*Ibid.* : 120)

Jean voit comment Ingrid se dérobe à un fardeau, vraisemblablement celui d'une vie dite engagée. Lorsqu'elle s'enferme à l'intérieur de ce bâtiment funeste, il faut tenir compte de la signification métaphorique de son acte. En effet, à partir de ce moment, l'esprit de la femme disparue se claustré dans la psyché du narrateur pour y résider à perpétuité. Des années plus tard, quand il parvient à localiser la pièce que partageaient Ingrid et Rigaud dans les derniers jours précédant leur fugue vers la Côte d'Azur, il donne l'impression de vouloir s'y mettre au tombeau. Souvenons-nous des mots qui pourraient être ses derniers : « Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus » (*ibid.* : 158).

Richard-Laurent Barnett (2007 : 50) résume l'intrigue narrative du récit de façon suivante : « Après vingt ans de vie conjugale, Jean B. semble se faire un voyage de noces imaginaire où la mariée est tantôt Annette, sa femme, tantôt Ingrid, son obsession ». Je propose de contextualiser cette phrase en s'appuyant sur un commentaire élaboré par Gutton (2015 : 124). Le psychanalyste précise que le narrateur modianien est confronté à deux désirs opposés : une pulsion de vie (l'amour énigmatique) et une pulsion de mort (vie de répétition). Il y a des instants dans le texte où chacun de ces sentiments sont symbolisés, alternativement, par les deux héroïnes. En reformulant l'idée de Barnett, nous pourrions donc dire que la vie ou la mort sont tantôt Annette, tantôt Ingrid. Mais comment se positionnent-elles vers la fin du roman ? Revenons à la remarque de Kaminkas à propos du choix auquel le protagoniste est obligé de faire face. Soit il retourne chez sa femme, soit il se donne la mort à l'instar de la *mère* révéérée, celle que Barnett qualifie d'« obsession ».

Nous avons constaté qu'Ingrid mérite bien d'être traitée de protagoniste car c'est son histoire à elle, plus que n'importe quelle autre, qui est mise en valeur par le narrateur. Les dernières pensées de Jean s'articulent autour de la suicidée. Il est arrivé au point où son passé, ses souvenirs, sa capacité à s'identifier en tant que sujet ont tous été éclipsés par

l'héritage qui lui fut légué par la femme qu'il s'évertue, peut-être en vain, à raviver. Le même sentiment « de vide et de remords » qui a poussé Ingrid à tourner le dos à la vie a pris racine en Jean. Modiano n'exclut pas la possibilité que le narrateur puisse céder à la pulsion de vie et ainsi contacter Annette, mais à ce point du récit, nous savons qu'il s'agirait de retourner à une mère figurative qui, dès le début, était censée en remplacer une autre dont l'aspect onirique nous incite à remettre en question son existence. Finalement, le héros se perd dans une méditation où s'entrelacent des songes d'espoir et de ruine. Son pèlerinage vers la femme disparue risque de matérialiser.

Conclusion

Si malgré les indices que je viens de discuter, le romancier sème le doute sur la destinée définitive décernée au protagoniste, ce n'est qu'un moyen de renoncer au concept de la résolution narrative. Étant donné que l'œuvre modianienne est composée d'un réseau de récits manifestant un enchevêtrement thématique, chaque livre sert de stade ou de chapitre dans une longue interrogation autofictionnelle. Les conclusions, si on pourrait les appeler ainsi, ne sont que des moments de hiatus, qui après mûre réflexion, relancent l'enquête. Par conséquent, le dispositif de *Voyage de noces* que l'on s'est mis à analyser dans cette partie du mémoire devrait avoir rapport à l'ensemble des textes rédigés par Modiano. En d'autres termes, l'argument détaillé ci-dessus et les observations élaborées autour du rôle occupé par les personnages aux traits maternels sont révélateurs d'une préoccupation majeure propre au paysage littéraire que l'auteur nous permet d'apercevoir, brièvement, avec la publication de chaque nouvel ouvrage.

La thématique maternelle telle qu'elle est dépeinte dans *Voyage de noces* met en relief une dynamique en partie occultée dans la plupart des romans précédents. Disons qu'elle y est moins explicite que dans l'œuvre examinée ici. Au surplus, les ouvrages plus récents tels que *Dora Bruder*, y compris ceux que Sheringham (2009 : 252) classifie comme « tributaires » de ce texte, poursuivent et modifient la condition hiérarchique introduite au début de ce chapitre et que nous avons analysée au cours des paragraphes suivants. Dans l'introduction j'ai fait référence à la femme disparue dans ses incarnations classiques. J'aurais pu dire la « femme disparue en version originale » car comme nous le verrons, à partir de *Dora Bruder* une évolution se fait remarquer. Cependant, un personnage comme Ingrid, en sa qualité de figure maternelle ou amoureuse, se présente comme l'héroïne archétypique dans un contexte modianien. Le chercheur qui comprend le désir qu'éveille Ingrid en Jean, sera également en mesure de saisir les nuances du malaise ontologique qui afflige les narrateurs récurrents qui ressemblent si curieusement à leur créateur.

Dépourvu d'un lien sain avec ses parents absents et désabusé par l'effet accablant de la réalité quotidienne, le héros modianesque se hasarde à faire marche arrière pour regagner

et préserver le moment mythique ou « originel⁷⁶ » qui, à l'âge de vingt ans, l'a mené à croire que la vie pouvait se muer en quelque chose de beau. Le seul moyen de réaliser ce genre de régression est de faire une fixation sur la personne qui paraît trôner au centre de cette scène idyllique. Dans le cas présent, on est parvenu à l'identifier : Ingrid Teyrsen, titulaire de nombreuses appellations. Elle est tout à la fois : l'archétype maternel, la femme disparue, la femme-mère et la passeuse d'adolescence mentionnée par Gutton, ainsi que la femme idéalisée dont parle Murphy.

Faute d'empathie maternelle et d'affection amoureuse, le héros tente de se faire soigner en accordant sa loyauté exclusivement à cette protectrice de substitut, la traitant tantôt de mère, tantôt d'amante convoitée. Suite au décès de la figure féminine, le narrateur se trouve pétrifié au bas de la hiérarchie sociale. Comme nous l'avons suggéré, la quête du protagoniste masculin de Modiano s'apparente à une façon de colmater la brèche temporelle et émotionnelle qui les sépare. Il cherche éperdument à exécuter son objectif le plus cher : se mettre sur un pied d'égalité avec elle. Contrairement à celle-ci, son initiation dans le monde adulte n'a jamais été accomplie. Dès lors, sa vision du bonheur ou d'une vie exemplaire restera strictement liée aux souvenirs et aux sentiments qu'il associe à une femme disparue.

Telle est la situation difficile qui pousse bien des personnages modianiens à s'atteler à la rédaction d'une sorte de biographie pour documenter le peu d'expériences marquantes qu'ils continuent de revivre et de disséquer à l'infini. Des variantes de ce dispositif émergent de l'analyse de presque tous les ouvrages principaux⁷⁷ rédigés par le lauréat français. Il est vrai que dans quelques-uns de ses romans, une thématique paternelle semble dominer, mais ce n'est pas pour autant une dénégation des motifs féminins. De même, dans *Voyage de nocces*, une problématique se développe bien autour du père, mais je me suis concentré sur les figures maternelles car au final, ce sont elles qui résident au cœur du dédale narratif. *Voyage de nocces* est avant tout une énigme de mères.

⁷⁶ Je rappelle au lecteur : « [...] la véritable problématique du roman (qui) est celle de la recherche du fameux moment originel » (Kaminskas 1993 : 938).

⁷⁷ *Villa triste* (1975) et les ouvrages suivants.

IV

La femme disparue dans *Dora Bruder* : une thématique fraternelle

Introduction

Afin de préparer un véritable point d'entrée à un texte dont la spécificité générique est encore plus nébuleuse que l'œuvre traitée au chapitre précédent, il suffit d'identifier une similitude majeure entre *Voyage de noces* et *Dora Bruder*. Comme en témoigne chaque ouvrage, le personnage que l'on peut qualifier de narrateur s'enfonce dans les brumes d'une enquête personnelle. Il se trouve face à un labyrinthe de pistes, tantôt obscures, tantôt contradictoires, qui paraît inexorablement déboucher sur un passé suspect, ou pire, un semblant de néant. Il cherche, en somme, à organiser sa recherche autour d'une seule femme, comme si elle personnifiait le souvenir de cette époque révolue. Il s'agit bien sûr de la femme disparue. Ingrid Teyrsen et Dora Bruder sont-elles deux reflets d'un être unique ? Bien que leur origine littéraire fût provoquée par le même avis de recherche, Modiano les investit de rôles différents. Grâce à notre analyse de *Voyage de noces*, nous avons démontré que le concept de la femme disparue ne se limite pas à l'héroïne principale du roman. De ce fait, nous sommes maintenant chargés de déceler la signification supérieure déclenchée par la protagoniste de *Dora Bruder*.

Revenons brièvement à la question du genre. Malgré sa dimension autofictive, *Voyage de noces* demeure à proprement parler un roman. À en croire l'auteur, sa rédaction n'était qu'une manière de combler le vide qu'il ressentait après s'être rendu compte qu'il avait peu de chances de « retrouver la moindre trace de Dora Bruder » (DB : 53). Dans le deuxième texte, dont le titre rend hommage à la fille perdue, Modiano ne s'exprime pas au travers des réflexions élaborées par un sosie fictif, mais en utilisant sa propre voix en tant qu'écrivain, chercheur et archiviste. Voilà du moins l'impression qu'il souhaite transmettre au lecteur. Consultons l'avis de Catherine Douzou :

[...] le narrateur, confus sur la frontière entre imaginaire et réel, peut y être perçu comme une mise en fiction de la personne de l'auteur, même si celui-ci a confirmé la véracité des souvenirs personnels qui émergent dans le récit de son narrateur. (Douzou 2007 : 24)

Avant de continuer, je tenterai d'expliquer l'une des raisons pour lesquelles les débats⁷⁸ sur *Dora Bruder* restent caractérisés par ce genre d'ambiguïté générique. Ce livre, en dépit des particularités que l'on vient d'aborder, est l'un des volumes phares qui constituent ce que le romancier appelle « l'épine dorsale⁷⁹ » de son entreprise littéraire. C'est-à-dire que

⁷⁸ « Dans la critique savante consacrée à *Dora Bruder*, il n'est pas rare de voir la réflexion porter sur les liens entre fiction et histoire au sein du texte » (Xanthos 2012 : 891).

⁷⁹ Modiano 2013. Quatrième de couverture du recueil intitulé *Romans*.

Modiano lui accorde une place proéminente par rapport à l'ensemble de ses textes qui sont en grande partie des ouvrages romanesques. L'écrivain ne tient toutefois pas à séparer *Dora Bruder* du reste de son œuvre. Au contraire, il nous fait comprendre qu'il s'agit d'un récit tout aussi emblématique de son projet fictif que ces romans dont l'intrigue relève de l'imaginaire. Ainsi, en raison de cette qualité « hybride » identifiée par Douzou (2007 : 24), *Dora Bruder* dépasse les bornes que l'on peut associer à l'écriture biographique, ou à l'inverse, à la réalisation des romans. Nous sommes les témoins d'une investigation à multiples facettes mais dont chacune trahit les préoccupations les plus intimes de notre cartographe de l'oubli.

Cette multiplicité est justement l'aspect équivoque ou fragmentaire qui pourrait poser problème au chercheur. Face à une narration décousue qui menace de basculer vers le surréalisme⁸⁰, on est obligé de ne pas perdre de vue l'objectif primordial : le rôle de la femme disparue. Je me mettrai donc à inspecter les archives rassemblées sous le titre de *Dora Bruder*, que ce soit des méditations confidentielles ou des commentaires sur les victimes de l'Occupation : le « discours historien » évoqué par Xanthos (2012 : 890).

Mon but est de recueillir puis reconstituer les données sur l'héroïne modianesque. Les personnages de *Voyage de noces* sont révélateurs des qualités archétypiques qui traversent l'œuvre de Modiano et fonctionnent dans un cadre fixe. En revanche, les figures principales de *Dora Bruder* n'appartiennent pas exclusivement au contexte d'un texte littéraire, mais également à l'univers de l'auteur dont nous trouvons deux manifestations : son histoire à lui et l'histoire post-mémorielle qu'il s'est appropriée. Il se peut que la mission du narrateur/écrivain dans *Dora Bruder* soit la plus personnelle à laquelle nous ayons accès. Il y a lieu de déterminer si elle en dit plus long sur la fascination de Modiano pour les femmes fuyantes. Enfin, comme nous le verrons, contrairement à Ingrid, le personnage de Dora n'est pas un substitut maternel.

Une obsession récurrente

Nous avons affirmé que les événements relatés dans *Dora Bruder* et les personnages historiques convoqués par l'écrivain échappent aux limites de tout moyen d'expression artistique. Certes, le littérateur essaie de capter momentanément, puis de conserver, quelques vestiges hétéroclites d'un monde qui s'est déjà éteint. Afin d'en savoir plus sur cette obsession, si nous pouvons l'appeler ainsi, il est nécessaire d'examiner l'espace paratextuel. Si nous réussissons à comprendre les circonstances qui ont occasionné la genèse de l'enquête sur le parcours de Dora, nous serons mieux placés pour entamer une analyse du texte. Nous avons affaire à un romancier dont la carrière est caractérisée par une

⁸⁰ « [...] *Dora Bruder* draws more from surrealist anti-literary practices than do his novels, precisely because it places so much emphasis on referentiality and the paradoxical project of (re) discovering subjectivity in various forms of exteriority » (Rose 2008 : 16).

série de retours éperdus, parmi lesquels pourrait s'insérer la recherche et la rédaction de *Dora Bruder*. À l'instar de Modiano, nous sommes tenus de retourner au point de départ. Pour accomplir cela, considérons d'abord une citation sur le climat philosophique éveillé par ce type de travail restaurateur :

Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre – et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même [...]. (Nietzsche 1882 : 51000)⁸¹

C'est ainsi que commence la section 341 du quatrième livre de *Le gai savoir* de Friedrich Nietzsche. Cette remarque correspond de façon étonnante à la condition dite modianesque et devrait servir de point de départ à notre exposé sur les origines de *Dora Bruder*. Modiano, esseulé après le décès de son frère, languissant dans les pièces mornes des internats, n'était-il pas lui aussi, pendant ses heures de solitude, poursuivi par une espèce de démon privé ? Ne se sentait-il pas terrassé par la répétition presque machinale d'un jour « où il ne se passe rien » ? (*in* Heck et Guidée 2012 : 16). Des années plus tard, lorsque l'écrivain revisite et réinterprète la mosaïque de sa jeunesse, une sorte de résignation semble se révéler. (Si par malheur il avait vécu une période où il souhaitait se départir du fardeau du passé, il n'existe point d'évidence pour soutenir une telle supposition). Au moment de se faire baptiser comme écrivain, un pacte figuratif s'accomplit où Modiano accepte la responsabilité détaillée ci-dessus. La lutte contre l'oubli⁸² ne s'effectue pas sans revenir sans cesse aux lieux et aux habitants d'une époque à laquelle il ne reste qu'un seul moyen d'accès : les archives.

Dans un contexte modianien, l'initiative du retour semble s'apparenter au concept de l'affirmation. D'après Hatab (2005 : 8), la notion de récurrence éternelle équivaut à un système de « rédemption » par rapport au temps et au fait d'exister. Autrement dit, confronté aux écueils existentiels, ce dispositif est censé aboutir à une confirmation de la vie. Il n'en demeure pas moins que le sujet modianien, auteur ou narrateur, paraît moins préoccupé par l'attestation de son propre statut ontologique qu'il ne l'est par le sauvetage de quelqu'un d'autre. En ce qui concerne ce mémoire, il s'agit d'une femme qui a disparu.

⁸¹ Cet article fut consulté au moyen d'une liseuse. Malheureusement, le numéro de page traditionnel n'est pas disponible. Le chiffre cité ci-dessus correspond à l'emplacement indiqué par la version électronique.

⁸² « J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli » (Modiano 2014 : 30).

Dans le chapitre précédent j'ai soutenu que ce n'est qu'en préservant les traces de celle-ci que le protagoniste peut parvenir à consolider son récit à lui.

Il est alors moins question du rapporteur que d'autrui. On a le sentiment que Modiano renonce au solipsisme nietzschéen à l'égard du retour éternel. Accablé par sa responsabilité envers les êtres dont la mémoire est à moitié effacée, il ne cesse d'être lanciné par un certain niveau de culpabilité : « Je suis comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisque je suis né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation » (Modiano 2014 : 13). Toujours décontenancé par les circonstances sinistres qui conduisirent à la rencontre de ses parents et par les rapports énigmatiques qu'Albert Modiano entretenait avec les collaborateurs, Patrick se sent l'héritier d'un climat ou d'une culture au cœur desquels il n'arrivera jamais à pénétrer.

Cette espèce d'impuissance face aux intrigues d'antan singularise l'œuvre modianienne, et surtout le texte de *Dora Bruder*. En certifiant l'existence des individus qui appartiennent au passé, le sujet ne réussit pas à se décharger d'une tendance nihiliste. Sa quête est vouée à l'échec ; en fin de compte, ressusciter Dora Bruder est irréalisable. En même temps, sa conception de soi continue de se fracturer et il n'a plus qu'un recours à sa disposition : remonter aux sources, éternellement si nécessaire, dans l'espoir d'enrichir les résultats du dernier échec. *Voyage de noces* était la première tentative de Modiano de se joindre au destin de Dora et pour en savoir plus sur la suite de sa démarche, il nous faut marcher sur les traces du chercheur.

Genèse d'une enquête personnelle : la correspondance entre Patrick Modiano et Serge Klarsfeld

Dans un article⁸³ qui date de 1994, trois ans avant la publication de *Dora Bruder*, Patrick Modiano attribue sa découverte d'un ancien avis de recherche à la volonté du hasard, comme s'il était destiné à dénicher l'une des dernières preuves de l'existence de Dora :

Le hasard a voulu que je sois tombé un jour sur une annonce qui figurait dans le *Paris-Soir* du 31 décembre 1941 :

« On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris. » (In Heck et Guidée 2012 : 177)

Cette remarque – ou peut-être cet aveu, de Modiano reflète l'incipit de l'œuvre littéraire qui vise à répondre, bien tardivement, à un appel qui aurait été lancé par les parents affligés

⁸³ Avec Klarsfeld contre l'oubli. Libération, mercredi 2 novembre 1994 (in Heck et Guidée 2012 : 176-177).

de Dora. Modiano se déclare obsédé par « l'extrême précision » de la description citée ci-dessus (DB : 53). Par conséquent, l'image mentale que s'est formée à partir de cette information alourdit son esprit depuis 1988, l'année de la découverte fatidique. Nonobstant la parution d'un roman dont l'intrigue s'inspire de la disparition de l'adolescente, il n'a pas pu mettre un terme à une enquête qui, au fil des années, a pris une tournure fort personnelle. De fait, ce n'est qu'après avoir légué *Voyage de noces* au public qu'il a repris plus assidument sa recherche sur la famille Bruder. Maryline Heck (2012 : 175) fait remarquer : « Surtout, Modiano mène pendant ces années une patiente et minutieuse enquête, tentant, sinon de reconstituer le puzzle de la disparition de Dora, du moins d'en retrouver quelques pièces ».

Selon toute vraisemblance, ce genre de puzzle est délicatement ouvragé et dans le contexte du roman, le personnage de Dora ne constitue qu'un motif parmi tant d'autres. Pourtant, les thèmes principaux s'amoncellent tous autour de la jeune déportée, et en suivant les tentatives de reconstitution documentées par l'auteur, il sera possible d'élargir le regard que l'on porte sur la signification implicite attachée à la figure de la femme disparue. Pourquoi ce lien particulier, secret même, entre le romancier et une enfant du néant, comme l'aurait appelée Modiano ? Pour répondre à cette question, je propose de nous pencher sur l'époque à laquelle Heck fait allusion. C'est une période d'à peu près trois ans durant laquelle l'écrivain soutenait une correspondance intermittente avec l'avocat Serge Klarsfeld⁸⁴, « un allié précieux » (*ibid.* : 175).

Ce dernier, avec l'apport de sa femme Beate, s'était imposé le devoir de compiler des registres renfermant des informations sur les Juifs français privés de liberté pendant l'Occupation. Le *Mémorial de la déportation des Juifs de France* fut publié en 1978, suivi en 1994 du *Mémorial des enfants juifs déportés de France*, au moyen duquel Klarsfeld « poursuit sa lutte exemplaire contre l'oubli » (*ibid.* : 177). Lors de la rédaction de *Voyage de noces*, Modiano n'était au courant que du sort ultime subi par Dora, dont il avait pris connaissance grâce aux documents publiés en 1978. Le 18 septembre 1942, Dora ainsi que son père Ernest faisaient partie d'un convoi qui devait les transférer de Drancy (un camp situé à la périphérie de Paris) à Auschwitz. La mère, Cécile Bruder, est partie plus tard avec un groupe de détenus qui quitta Drancy le 11 février 1943. Dans l'article de 1994, le romancier réitère à quel point cette histoire le trouble : « Ces parents et cette jeune fille qui se sont perdus la veille du jour de l'an 1942, et qui, plus tard, disparaissent tous les trois dans les convois vers Auschwitz, ne cessent de me hanter » (*ibid.* : 177).

Il importe bien sûr de retenir le fait qu'il s'agit d'une famille déportée et pas seulement d'une personne. Cela dit, l'intérêt que porte le narrateur à une thématique familiale est éveillé par le personnage de Dora Bruder en sa qualité de femme disparue. L'interrogation ontologique menée par Modiano continue à tourner autour de l'héroïne éponyme,

⁸⁴ Président de l'Association 'Les Fils et Filles des Déportés Juifs de France' (*ibid.* : 182).

comme si chaque nouveau recueillement doit d'abord passer à travers une symbolique qui renvoie toujours à l'énigme intraduisible de sa disparition. En 1994, avec la publication des données axées sur les enfants déportés, l'écrivain se sentait saisi d'une nouvelle vague d'espoir pour son enquête sur la jeune fugueuse. Serge Klarsfeld était peut-être la seule personne capable d'apporter un éclairage sur l'itinéraire de Dora. La relation qui se développe entre les deux chercheurs, l'archiviste et le romancier, amènera ce dernier à composer un récit⁸⁵ en vue d'apaiser le malaise qui le tracasse depuis 1988.

Même si la première lettre qui fait mention de la famille Bruder semble avoir été rédigée le 27 mars 1995, ce n'est pas le début de la correspondance entre Modiano et Klarsfeld. En 1978, dix ans avant d'avoir déniché l'avis de recherche dans un ancien exemplaire de *Paris-Soir*, Modiano envoie à Klarsfeld un message de remerciement dans lequel il exprime son admiration pour le travail entamé par l'avocat et sa femme, Beate. Patrick termine sa lettre en adressant ses amitiés au couple. Si nous ne savons rien des éventuelles rencontres entre les correspondants et de l'existence d'une relation amicale entre eux, le ton de Modiano tout au long de ses communications suggère que le projet de recherche dont ils parlaient n'était pas strictement professionnel. À mesure que leur conversation épistolaire avance, il nous sera permis de croire qu'un degré de familiarité s'installe et dont il faudra tenir compte dans le cadre de la dernière lettre de Klarsfeld.

Dans une lettre du 27 mars 1995, Patrick se dit « bouleversé » par les informations et surtout par les photos de Dora et de sa famille qu'il vient de recevoir de la part de Serge Klarsfeld : « Vous étiez le seul à pouvoir les sortir du néant » (*ibid.* : 179). Il clôt son message en précisant qu'il aimerait bientôt prendre rendez-vous. La réponse de Klarsfeld est encore plus riche en renseignements sur la famille de Dora et il accepte l'invitation de l'écrivain pour discuter plus en détail de la disparue qui est devenue si chère à Patrick. Celui-ci, dans son courrier suivant, se décrit « de nouveau bouleversé » par ce que Klarsfeld a pu découvrir au sujet de la famille déportée. Tout en conférant ses amitiés à Serge et à sa femme, il souhaite prolonger leur partenariat, prévoyant plus de réunions et de dialogues téléphoniques (*ibid.* : 180).

L'ultime lettre rédigée par Modiano date du 21 mars 1997. Il s'excuse d'être resté silencieux depuis un certain moment : « j'ai traversé un long tunnel ces derniers mois » (*ibid.* : 186). Le courrier est accompagné d'une copie de *Dora Bruder*, qui vient d'être publié par Gallimard. Selon l'auteur, le texte devrait servir de « sonde » qui élargira l'ampleur de l'enquête. Sachant que le livre ne comporte guère d'allusion au travail de recherche de Klarsfeld, Modiano explique avoir formulé une réponse particulière à fournir en cas d'interrogation : « je me permets de dire que vous m'avez mis sur certaines pistes qui m'ont été précieuses » (*ibid.* : 186). Au regard du dévouement de Klarsfeld pour retracer le parcours de Dora et de ses parents, il n'est pas surprenant que l'avocat se sente négligé, ou pour reprendre son

⁸⁵ *Dora Bruder*

propre terme, « effacé », du volume qui, au premier abord, paraît reconstituer les traces de la famille Bruder.

Le 3 avril 1997, Klarsfeld écrit un dernier message à Patrick, le félicitant d'avoir façonné « un beau livre sur elle et sur vous aussi » (*ibid.* : 186). En revanche, il est critique envers le romancier justement pour avoir eu recours aux astuces de son métier. Pour le chercheur, la probité historique du récit est éclipsée par ses attributs romanesques. Comme l'explique Tiphaine Samoyault (2015 : 81-82) : « Serge Klarsfeld a cherché une personne, Modiano un personnage ». Est-ce pour cette raison que la négligence ressentie par Klarsfeld s'apparente plutôt à une sorte de trahison ? Dans sa missive, il fait le constat suivant :

Ce n'est pas une plainte que je pousse, mais une espèce de constat irritant. Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre et, comme nous l'avons cherché ensemble, vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public.
(In Heck et Guidée 2012 : 186)

Cette dernière communication nous offre un aperçu inestimable sur la relation que l'auteur entretient avec son œuvre. Deux observations clés sont à retenir. Dans un premier temps, Klarsfeld accuse son correspondant d'avoir rédigé un livre autofictionnel déguisé en biographie historique. Dans un deuxième temps, il reproche à Modiano de s'être épris du sujet de leur enquête. N'est-il pas possible que l'écrivain commence à ressembler à l'un de ses héros ? Rappelons qu'il classe *Dora Bruder* parmi les ouvrages les plus notables de sa carrière, sans tenir compte du débat générique. En dépit de la teneur factuelle de *Dora Bruder*, le narrateur, un certain Patrick Modiano, suit les traces de ses prédécesseurs, non seulement à titre de protagoniste, mais aussi de romancier. Il se retire du présent ou du monde extérieur afin de perpétuer son retour éternel vers un espace intérieur, là où il se permettra de voguer librement dans les courants de la mémoire.

En d'autres termes, le roman modianien a tendance à se replier sur lui-même. Si *Dora Bruder* fait preuve d'un questionnement qui critique les faillites et les occultations morales associées à l'Occupation et plus précisément à la Shoah, cette thématique-là amène l'auteur à relancer l'investigation qui est à l'origine de ses desseins littéraires : l'identité fugitive d'un fils privé d'appui familial. La voix narrative est réputée pour son aspect onirique ; comme si le héros se trouve piégé par ses propres rêveries. C'est la raison pour laquelle une source extérieure sans rapport direct avec la lutte identitaire entamée par le narrateur aura du mal à se faire intégrer dans un texte qui, inévitablement, commence à ressembler à un exercice d'autoréflexion.

Klarsfeld a raison quand il affirme que Modiano venait d'écrire « un beau livre » sur lui-même. À vrai dire, il parvient à identifier la cause de sa propre omission. Alors, l'idée de « tomber amoureux » de Dora ne peut que trahir l'influence que la jeune inconnue continue

d'exercer sur la progression du périple romanesque de Patrick Modiano. On sera désormais en mesure de se demander quel amour il ressent pour elle. Il est peu probable qu'il s'agisse du même genre d'affection éprouvée par Jean à l'égard d'Ingrid : cet amour énigmatique aux dimensions œdipiennes. L'empathie de Patrick pour Dora n'est pas de nature amoureuse mais plutôt fraternelle. Comme le suggère Mireille Hilsum (2012 : 188-190) :

Bruder en allemand veut dire frère. N'est-ce pas l'une des raisons, jamais dites, de l'attention portée par Modiano à un avis de recherche qui va l'occuper si longtemps ? [...] *Dora Bruder* est un livre des morts, dans lequel faire [sic] discrètement entrer Rudy, le frère aimé, mort en 1957.

Le traitement d'un thème tel que la fraternité, vu à travers les yeux de Modiano, se transformera naturellement en un travail de rapprochement. Comment faire ressembler le parcours de Dora au sien ? Nous avons déjà établi que la résurrection du passé n'est qu'un échec éternel. En s'appuyant sur le texte, nous tenterons maintenant de découvrir ce que l'auteur a pu retenir de toutes ses convocations ratées.

Les sujets périphériques

Béatrice Damamme-Gilbert (2004 : 93) précise que la réponse particulière suscitée par l'avis de recherche peut être attribuée à la volonté de l'écrivain d'établir certains « points communs réels » entre lui et « la jeune fille rebelle ». Le fait qu'il s'engage à la ressusciter à titre de sujet démontre la notion de rapprochement que je viens de soulever ci-dessus. D'après la chercheuse, outre s'identifier à la fugueuse, Modiano la traite comme son double (*ibid.* : 93). De cette manière, l'attribution des rôles de protagoniste, héros et héroïne est répartie entre le narrateur et celle qu'il souhaite retrouver.

Le sujet principal est à la fois Patrick Modiano, Dora Bruder et tout autre qui pourrait réclamer un statut de frère ou de sœur. Pourtant, les sujets secondaires, ces personnages qui se joignent au trajet de Dora/Patrick mais qui restent en marge et avec lesquels il n'y a pas d'identification phénoménologique, aideront tout de même à contextualiser la problématique centrale du récit. Par exemple, en se penchant sur les rapports tendus entre fils et père, nous pourrions en apprendre davantage sur le phénomène de *doublure* entre la disparue et son frère figuratif. Albert Modiano, comme Dora, reste foncièrement mystérieux (*ibid.* : 93).

Un survol des mystères subalternes nous préparera à mieux aborder l'énigme primaire. Avant de continuer, essayons de nuancer le problème dont il est question ici. Simone de Beauvoir explique : « En cherchant à s'approprier l'Autre, il faut que l'homme demeure lui-même ; mais dans l'échec de la possession impossible, il essaie de devenir cet autre à qui il ne parvient pas à s'unir [...] » (Beauvoir 1949 : 275). Dans le cas du héros modianien, la grande énigme ou tout ce qui est occulté par l'écoulement du temps ou par les failles de la

mémoire s'apparente à une forme d'altérité. Patrick ne parviendra jamais à démasquer la véritable identité de son père pendant l'Occupation. En parallèle, il sait qu'il ne pourra pas esquisser un portrait fidèle de la vraie Dora. Il se voit contraint de se référer à sa propre vie. La voie vers l'Autre passe par ce qui est familier.

Les premiers disparus

Afin de démarrer notre commentaire sur les figurants qui facilitent l'accès du romancier au personnage(s) autour duquel il édifie son récit, observons l'incipit⁸⁶ du texte. Cette première scène ou réflexion est excentrée, non seulement par son emplacement, mais surtout son thème. Le lecteur est ramené, momentanément, vers l'enfance de Patrick Modiano. Il tient à prouver qu'il fréquentait le même quartier que Dora lorsqu'il était enfant : « Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen » (DB : 7). L'allusion à la figure maternelle est subite et transitoire. Louisa Colpeyn est brièvement évoquée avant d'être de nouveau renvoyée à l'oubli. Quant à l'interaction entre fils et mère, elle est peu détaillée. On se demande s'ils se donnaient la main, de quoi ils parlaient. Elle n'est qu'une ombre dont la présence presque invisible aide à convoquer quelques souvenirs brumeux.

Patrick se souvient de certains lieux qu'il visitait avec sa mère : la porte de Clignancourt ; la mairie du 18^e arrondissement. C'était l'hiver et l'image d'un photographe « au nez grumeleux et aux lunettes rondes » lui revient à l'esprit. Celui-ci avait du mal à trouver des clients, peut-être à cause de sa tenue délabrée. Un dimanche de mai 1958, les boulevards Barbès et Ornano étaient quasiment vides. À cause de la situation en Algérie, des soldats étaient stationnés aux carrefours (*ibid.* : 8). Retour au marché aux Puces. Patrick songe aux maroquiniers s'occupant de leurs stands. Un jour, l'un des vendeurs, un Juif polonais, lui avait offert une cigarette (*ibid.* : 11). Ces images, invoquées au hasard, furent toutes assimilées en compagnie de sa mère, et pourtant, on a l'impression qu'elle n'était pas là. C'est comme si elle s'était perdue dans les allées et les couloirs interminables du marché. Selon Rose (2008 : 16) ce site est porteur d'un pouvoir symbolique dans le sens où il fonctionne comme un portail « mnémorique-topographique » ; une entrée surréelle qui lance l'auteur sur les pistes entortillées de son travail post-mémoriel (*ibid.* : 16). Une femme disparue (la mère) se retire pour faire place à une autre (Dora).

On pourrait soutenir que le dispositif mère-fils est présenté dans le but précis d'être supprimé aussitôt après son introduction. Une allusion subtile à la thématique dominante de *Voyage de noces* ne fait qu'accentuer sa place dans l'ouvrage antérieur. Le motif familial, celui d'une gardienne qui veille sur un enfant ou sur un adolescent, rappelle le jeu

⁸⁶ Revoici l'annonce qui figure au début du livre : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris. » (DB : 7).

hiérarchique qui caractérisait la relation entre Jean et Ingrid. Toutefois, dans l'incipit de *Dora Bruder*, l'absence figurative de l'autorité maternelle est symptomatique d'une transition. Si le sujet de *Voyage de noces* révèle un besoin d'être protégé, dans le texte que nous traitons actuellement, il cherche activement à trouver celui ou celle dont il peut se rapprocher au niveau identitaire ; ce « double » insaisissable dont parle Damamme-Gilbert. De cette façon, la mère protectrice, un sujet secondaire, est écartée de la trame du roman.

Au sein de cette même rêverie qui ouvre le récit, Modiano insère une référence à une autre disparue anonyme. En décrivant sa promenade en compagnie de sa mère, il se souvient qu'en 1965, à l'âge de vingt ans, il revenait souvent au quartier pour visiter « une amie » qui habitait rue Championnet. Son domicile n'était pas très éloigné de celui où habitait Dora avec sa famille (DB : 8) ; elle n'a ni prénom ni métier. Pas d'identité. Ce n'est qu'une amie immémorée. À cette même époque, Patrick traversait une période de désœuvrement qui aurait précédé la rédaction de son premier livre. Il évoque ses flâneries dans les rues du quartier sans dévoiler le moindre détail de ses projets ou de ses pensées intimes : « Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues » (*ibid.* : 8). Il passait des heures à attendre dans des cafés qui demeurent, eux aussi, sans nom⁸⁷. Est-ce qu'il attendait son « amie » ? Quelqu'un d'autre ? De telles conjectures nous invitent à formuler plus de questions sur cette connaissance qu'il refuse de nommer. Pourtant, il suffit de préciser que c'était une jeune femme à qui il pouvait s'identifier et qui, d'une façon ou d'une autre, s'était éloignée de lui.

Le retour quasi onirique vers cette phase de sa vie paraît mettre en relief la vulnérabilité existentielle du narrateur qui se reflète dans la topographie du paysage qu'il s'apprête à raviver. Alors que les habitants de cette zone tels que la mère, l'amie, ou le vendeur sont des revenants à part entière, Modiano s'oriente en identifiant quelques points de repère. Le métro Simplon. Le cinéma Ornano 43 dont la rénovation date des années trente. Quelques établissements de Montmartre : l'hôtel Roma, l'Alsina... Voilà les monuments qu'il se remémore lorsqu'il fait référence à ses « itinéraires, toujours les mêmes » (*ibid.* : 10). Rétrospectivement, il se sent obligé de remplacer les visages quelconques que je viens de mentionner par d'autres auxquels il parvient à décerner des identités fixes : Dora et ses parents. Dès son enfance il était à la recherche d'un ami à l'aspect fraternel, d'un *double* : « Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane » (*ibid.* : 10-11).

Le lien paternel

Se lancer sur les traces de Dora Bruder n'est-il pas une attestation de la pérennité de son projet ? En se servant d'un langage figuratif, Modiano tente de faire croire au lecteur que l'envergure de sa poursuite franchit les barrières de sa propre conscience. D'un point de vue

⁸⁷ Il ne réussit à en nommer qu'un seul : « Verse Toujours » situé à côté d'un cinéma qu'il visitait.

allégorique, nous sommes priés d'envisager un destin dont l'allure quasi légendaire ne peut qu'empêcher sa réalisation. Au début du roman, Dora est la personnification définitive de l'énigme primordiale, ou de « l'autre ». Beauvoir (1949 : 399) constate : « [...] en face d'une vivante énigme l'homme demeure seul : seul avec ses rêves, ses espoirs, ses craintes, son amour, sa vanité [...] ». L'héroïne disparue est vivante dans la mesure où elle refuse de s'envoler de l'imaginaire de celui qui la recherche. En revanche, confronté à son absence définitive, l'enquêteur se trouve isolé en compagnie de ses pensées introspectives. Pour mieux s'identifier au personnage qu'il qualifie de mystère prédominant, il doit revisiter ses souvenirs d'un homme⁸⁸ qui ressort lui-même d'une énigme hermétique. Du reste, en s'interrogeant sur les points faibles de sa relation avec son père, Patrick se crée des interstices pour faire pénétrer Dora dans son espace familial.

Après s'être rendu au Palais de Justice pour consulter l'acte de naissance de Dora, Modiano se donne de la peine pour localiser le bon bureau, celui du cinquième étage, escalier cinq. « J'étais pris de cette panique et de ce vertige que l'on ressent dans les mauvais rêves, lorsqu'on ne parvient pas à rejoindre une gare et que l'heure avance et que l'on va manquer le train » (DB : 17). Selon Damamme-Gilbert (2004 : 93) l'acte de naissance n'est pas qu'un simple document, mais un véritable « acte fondateur d'une identité », disons la preuve officielle de son existence. Modiano est affolé à l'idée de ne jamais pouvoir récupérer cette preuve de la vie de Dora. Cette même hantise lui rappelle un jour, vingt ans auparavant, où il avait effectué une sortie pour retrouver son père. La dernière fois qu'ils s'étaient vus, Patrick se prenait encore pour un adolescent (DB : 17).

Le fils se souvient d'être allé à la Pitié-Salpêtrière où selon un informateur non spécifié, son père était hospitalisé. Il s'était vite égaré en naviguant les bâtisses et les couloirs labyrinthiques de cette ancienne « prison aux filles ». Ce fut à ce moment-là que l'angoisse s'empara de lui. Personne ne pouvait le renseigner sur Albert Modiano : « Je finissais par douter de l'existence de mon père en passant et repassant devant cette église majestueuse et ces corps de bâtiments irréels [...] » (*ibid.* : 17-18). En terminant sa réflexion, Modiano déclare son échec. Il ne parvint pas à trouver la chambre de son père, qu'il ne revit plus jamais (*ibid.* : 18).

L'écrivain dresse clairement un parallèle entre deux champs de recherche qui le tenaillent depuis un certain moment ; il nous faut alors illustrer la signification du croisement des enquêtes sur Albert Modiano et Dora Bruder. D'après Rose (2008 : 16), le devoir infructueux de Modiano égaré dans les couloirs « kafkaïens » de l'hôpital symbolise la prolongation inévitable d'un projet déjà arrivé à échéance. Il s'agit bien évidemment de sa tentative de comprendre les rôles et les identités liés à Albert Modiano pendant l'Occupation. De façon similaire, Murphy (2005 : 6) prétend que le doute ressenti par le narrateur par rapport à l'itinéraire de Dora, ce même doute qui le pousse à aller réclamer l'acte de naissance de la

⁸⁸ Albert Modiano

disparue, s'applique également à la figure de son père. Il ne suffit pas de se rabattre sur les simulacres mentaux qu'il garde de cet homme ; le fils se sent obligé de se prouver que ses souvenirs paternels sont bien authentiques.

Cependant, la condition d'Albert Modiano en tant que disparu n'évolue plus. Dans l'incapacité de réaliser une réconciliation avec son père, Patrick n'a pas d'autre choix que de se contenter de la mémoire ; d'un fatras de reflets et de sentiments recyclés. Quant à la fille d'Ernest et de Cécile Bruder, il a encore des pistes à suivre. Contrairement à l'épreuve ratée de l'hôpital, la visite au Palais de Justice s'avère productive. En obtenant l'autorisation⁸⁹ d'aller consulter l'acte de naissance de Dora, l'écrivain bénéficie d'une occasion d'approfondir le portrait qu'il s'était mis à ébaucher d'elle. Si un membre de sa famille menace de reculer définitivement vers un cadre mémoriel, voire archivistique, il en adopte un autre qu'il espère libérer de l'oubli collectif. L'affranchissement de Dora devient prioritaire : dorénavant, toute réflexion sur Albert Modiano sert à contribuer au discours concernant Dora.

Murphy (*ibid.* : 7) fait remarquer que le lien le plus saillant qui se noue entre le père de Modiano et l'héroïne du récit est bien le statut de victime pendant l'Occupation de Paris. Bien qu'il ne soit guère possible de comparer leurs circonstances socio-économiques, on devrait tenir compte de leur patrimoine culturel car, à un moment donné, tous deux furent la cible des autorités à cause de leur judéité.

Un soir⁹⁰ de 1963, Albert Modiano aurait raconté l'une de ses « mésaventures » à son fils. En 1942, le père s'était fait arrêter lorsqu'il dînait avec une amie dans un restaurant près des Champs-Élysées. Transporté au bureau de la Police des questions juives, il avait pu s'évader grâce à « une minuterie éteinte » (DB : 62). Ce que Modiano retient de cette anecdote n'est pas l'évasion d'Albert mais plutôt l'une des personnes assises avec son père dans le panier à salade : une jeune femme qui avait l'air d'avoir dix-huit ans. Le rapport avec Dora, bien que naïf et spéculatif, semble presque inéluctable. Modiano renonce temporairement aux faits et se laisse imaginer que les chemins de Dora et de son père se croisèrent : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de reprobés » (*ibid.* : 63). Ni Dora ni Albert ne s'était fait recenser⁹¹, et par conséquent, ils ne portaient pas l'étoile jaune. Le père, à l'instar de la fugueuse, était quasiment sans identité (*ibid.* : 63). En dépit du fait qu'ils ne se soient jamais rencontrés, chaque « reprobé » était tenu d'orchestrer sa propre survie.

⁸⁹ « D'une voix sèche, elle m'a expliqué que pour obtenir cet extrait d'acte de naissance, il fallait écrire à M. le procureur de la République, Parquet de grande instance de Paris, 14 quai des Orfèvres, 3^e section B » (DB : 18).

⁹⁰ Modiano nous rappelle à plusieurs reprises que les rencontres avec son père étaient rarissimes.

⁹¹ Les parents de Dora ne voulaient pas attirer de l'attention sur elle. En ce qui concerne Albert, ses rapports avec la pègre le protégeaient de ce genre de classement.

Alors qu'Albert Modiano survécut à la guerre, Dora et sa famille firent partie des victimes de la Shoah. À cause de ce détail, Murphy (2005 : 7) constate qu'il est impossible de placer les deux victimes au même plan. On pourrait néanmoins soutenir que la conduite du père était motivée par les épreuves menaçantes auxquelles il faisait face au quotidien. Il se peut qu'une telle perspective nous encourage à innocenter les actes d'Albert à la lumière de sa situation « socio-historique » (*ibid.* : 8). Cela permet au lecteur ou au narrateur de porter un regard rédempteur sur un homme qui continue de personnifier l'ambiguïté morale à travers l'œuvre modianienne. Toutefois, l'expiation de la figure paternelle ne peut être assurée et le romancier n'arrive pas à se défendre contre l'amorce d'une sorte d'appréhension primitive à chaque fois qu'il se remémore son père. Pour pardonner à quelqu'un, il nous faut une réponse éthique au mal que nous avait fait cet individu. Ainsi, Modiano, en s'identifiant à Dora et en validant son agitation fugitive, n'a pas de reproches à lui faire. Par contre, l'infirmité morale du père n'est jamais remise en cause.

L'incarnation littéraire du père, c'est-à-dire la façon dont il est représenté par son fils, est toujours caractérisée par une altérité infranchissable. Dans une scène ultérieure, Modiano revient sur l'époque de ses dix-huit ans et se met dans la même position que cette inconnue qui lui rappelait tellement Dora. À cet âge-là, il se trouvait lui aussi à l'intérieur d'un panier à salade. Ce n'était pas en raison d'une infraction qu'il s'était fait arrêter, mais simplement parce qu'il aurait lésé la dignité de son père. Ses parents étaient déjà séparés mais ils habitaient le même immeuble dans deux pièces différentes. Patrick était logé chez sa mère tandis que son père partageait un appartement avec sa nouvelle compagne : « une femme aux cheveux jaune paille, très nerveuse, une sorte de fausse Mylène Demongeot » (DB : 68). On ne sait pas grand-chose d'elle, sauf que Patrick la traite d'imposteur ; comme si elle était une caricature braillarde qui voulait déstabiliser l'équilibre familiale encore plus.

Après leur séparation et suite à la décision du tribunal, Albert était exigé de verser « une très modeste pension » à Louisa pour les besoins de leur fils (*ibid.* : 68). À la demande de sa mère, Patrick se présenta à la porte du couple afin d'implorer son père de respecter leur accord. Celui-ci ne vit qu'un intrus. Son amie italienne se mit à vociférer et finit par appeler la police. Selon elle, un vaurien était en train de troubler l'ordre public. Quelques minutes plus tard, on fit asseoir le narrateur dans un panier à salade, directement en face de son père. Albert était indifférent à l'égard de Patrick et s'acharnait à éviter son regard. À ce moment-là, le prisonnier se sentit comme « un pestiféré » (*ibid.* : 70). En réfléchissant à cet épisode, il se demande comment son père, victime de deux rafles pendant l'Occupation, avait pu assujettir son fils à un traitement pareil. Une fois arrivés au commissariat, Albert accusa le détenu d'être « un voyou qui venait faire du scandale chez lui depuis l'âge de dix-sept ans » (*ibid.* : 71). On a l'impression qu'il n'aurait pas empêché l'officier d'écrouer Patrick s'il l'avait voulu. Rien de la sorte ne se produisit, mais il s'agit effectivement de l'une des dernières rencontres entre Patrick et Albert Modiano.

Je souligne que la succession d'événements commentés ci-dessus facilitera l'orientation de notre argumentation sur la figure de Dora elle-même, y compris ses incarnations variées. Nous voyons que l'écrivain illustre la propension spécifique de son père à se faire exploiter face aux défis et aux appâts de l'adversité, confirmant ainsi son statut de victime. Pourtant, comme nous l'avons remarqué, le pardon d'Albert Modiano ne se réalise pas de manière satisfaisante. Sur le plan personnel, toute tentative d'identification ou de fraternisation phénoménologique demeure inachevée. La raison en est que l'altérité redoutable d'Albert ne peut être modérée. Que voit l'adolescent lorsqu'il est enfermé avec son père dans le panier à salade ? Un geôlier ? Un bourreau malgré lui ? Ou est-ce plutôt le romancier expérimenté qui conçoit ces métaphores après avoir recréé l'histoire de la fille déportée ? Il s'imagine à la place de l'inconnue qui aurait pu être Dora. Face aux mécomptes de son adolescence, Modiano se place aux côtés de son double, sa sœur fantôme : Dora Bruder.

Dora Bruder : une identification appropriative

Est-ce un sentiment de consolation qui s'empare du narrateur lors de ces moments où il se permet de ranger le poids familial, d'alléger l'empire mnémonique de son père ? Une évasion d'esprit par opposition aux fugues frivoles de sa jeunesse ? Cette fois-ci le but est de rejoindre quelqu'un avec lequel il n'avait « aucun lien de parenté » mais qui est devenu tellement emblématique de son propre parcours formatif (DB : 16). Imaginons un partage chimérique de tous les espoirs, les pertes et les frayeurs de l'adolescence. En se rapprochant d'une inconnue, Modiano s'accorde le droit de remanier les subtilités de son regard romanesque qui s'inspire en même temps, comme nous le savons, de son vécu. Ainsi se déroule un effort d'identification dont les manifestations hypothétiques peuvent demeurer explicites ou parfois non exprimées. Par exemple, le héros, en méditant sur les échanges entre lui et son père, aimerait croire que Dora aurait réagi de la même façon si elle s'était fait prendre en charge par Albert Modiano. Ou du moins, c'est ce que l'on pourrait déduire en examinant la voix narrative. Et si c'était lui qui devait affronter l'hiver parisien tout en prenant garde aux autorités malfaisantes ? Essayons d'éclaircir quelques aspects de cette fraternité fantasque.

Il convient de se rappeler l'altérité fondamentale de l'héroïne par rapport à celui qui entreprend de relier leurs trajets et qui, malgré certaines similitudes, restent foncièrement différentes. À en croire de Beauvoir, le sujet qui tâche de s'approprier l'autre se voit freiné par sa solitude, ou plus précisément, par son incapacité à amenuiser la distance figurative qui le tient à l'écart de celle qu'il recherche : « Chacun n'est que sujet pour soi ; chacun ne peut saisir dans son immanence que soi seul : de ce point de vue l'autre est toujours mystère » (Beauvoir 1949 : 399). Modiano, semble-t-il, n'a qu'un choix : s'inscrire au sein de l'énigme, côtoyer le mystère en le ramenant vers lui. Quel genre d'identification exerce-t-il sur la disparue ?

Dans un article dédié à l'identification et au traitement du deuil dans *Dora Bruder*, la chercheuse Susan Rubin Suleiman (2007 : 330) s'appuie sur un modèle⁹² élaboré par Paul Ricœur pour identifier deux principaux modes d'assimilation qui se dessinent entre le romancier et la protagoniste de son enquête : l'identification appropriative et l'identification empathique. En ce qui concerne la représentation de Dora que nous traitons actuellement, nous devons nous focaliser sur le premier des deux types.

Selon la théorie de Ricœur, ce genre d'appropriation se construit autour de la considération suivante : « Je suis comme cette personne » (*ibid.* : 330). Certes, il en existe plusieurs variantes : « Je suis comme l'autre ; je voudrais ressembler à l'autre ; j'aurais pu être l'autre⁹³ » (*ibid.* : 330). Suleiman précise que l'identification appropriative, dans son sens non pathologique, équivaut à l'une des réponses élémentaires qui se produisent entre deux personnes. En outre, Freud prétend que le phénomène d'identification est un moyen par lequel les enfants peuvent fixer leur conception de subjectivité (*ibid.* : 330). Le pèlerin de notre récit se livre à la poursuite des liens humains, fraternels même, avec Dora, la fugueuse éternelle.

Le tempérament psychique de l'héroïne est carrément spéculatif et ne peut qu'être filtré à travers l'optique de Patrick Modiano. De ce fait, il s'agrippe à un témoignage vague qui aurait qualifié Dora de séditeuse : « Très jeune, selon sa cousine, elle était déjà rebelle, indépendante, cavaleuse. La chambre d'hôtel était bien trop exiguë pour trois personnes » (DB : 34). Le jeune Patrick se serait identifié à ce type de comportement. Il nous invite à croire que ses errances à l'âge de quatorze ans correspondaient à celles de Dora ; qu'ils étaient affligés par la même souche d'oisiveté.

Le narrateur se souvient de la topographie autour de la porte de Clignancourt et qu'il avait été marqué par la déchéance du faubourg : une conglomération d'anciens bâtiments militaires, démolis ou abandonnés. Il se peut que Dora partageât son sentiment d'ennui : « Peut-être – mais j'en suis sûr – s'est-elle promenée là, dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus » (*ibid.* : 35). Une présomption est donc transformée en une certitude. Le biographe se persuade que sa propre perception de l'adolescence était pratiquement identique à celle de la fille qu'il ne peut pas retrouver ; qu'ils étaient des adeptes d'un seul vocabulaire émotionnel, voire, phénoménologique.

Comme lui, elle avait été forcée par ses parents de se soumettre aux règlements sévères d'un internat catholique : celui du Saint-Cœur-de-Marie⁹⁴ qui s'étendait le long de la rue Picpus, dans le douzième arrondissement. Elle n'était qu'une des trois cents autres « filles

⁹² Une œuvre qui s'intitule : *Soi-même comme un autre*.

⁹³ Ma traduction. Version originale : « I am like that person [...] I am like the other, I want to be like the other, I could have been the other ».

⁹⁴ Selon une brochure : « La fondation du Saint-Cœur-de-Marie était appelée à rendre d'éminents services aux enfants et jeunes filles de familles déshéritées de la capitale » (*ibid.* : 38).

d'origine modeste » (*ibid.* : 38). Modiano se demande quelles conditions ont amené les parents de Dora à confier leur fille aux bons soins des sœurs de cette institution. Peut-être qu'ils jugeaient nécessaire de l'initier à une instruction plus austère (*ibid.* : 38). Naturellement, en tant que lecteur, on se demande si ce n'était pas dans la seule intention de l'abriter des autorités allemandes. Modiano affirme avoir pu contacter une femme d'origine juive qui y était inscrite justement pour cette raison. En 1942⁹⁵, pour autant qu'elle s'en souvienne, le couvent ressemblait plus à un orphelinat. C'était l'hiver et elle garde encore l'image d'une noirceur oppressante qui régnait à l'intérieur des salles et des dortoirs.

Cette ambiance poussa-t-elle Dora à exécuter sa fugue ? Son frère spirituel, Patrick Modiano, aurait-il réagi de la même façon ? Souvenons-nous de la routine douloureuse et répétitive subie par Patrick quand il était pensionnaire en Haute-Savoie. Il ne tarde pas à se mettre dans la peau de l'adolescente et à lui attribuer un itinéraire semblable au sien : « Lever vers six heures. Chapelle. Salle de classe. Réfectoire. Salle de classe... » (*ibid.* : 39). Une fois de plus, le raisonnement du narrateur est démuné de sa dimension théorique ; toute pensée divinatoire est aussitôt certifiée. En conséquence, on est astreint à assimiler l'expérience de Patrick à celle de Dora. Modiano nous invite à accepter la possibilité qu'elle se sentît chagrinée par sa vie de pensionnaire. De même, lorsqu'il s'agit d'amitié, il va presque sans dire qu'elle avait peu d'amies proches. Le simple fait d'aborder la solitude qu'elle aurait éprouvée à l'égard de ses camarades suffit à renforcer l'hypothèse. Tout au long de cette fuite mémorielle, nous apercevons un subtil déplacement de perspective. Au lieu de proposer : « et si elle était comme moi », la tonalité de l'expression narrative paraît basculer vers un registre encore plus introspectif : « mais si c'était moi ? ».

Par ailleurs, l'appropriation du personnage de Dora Bruder nous ramène inéluctablement vers la figure de Rudy Modiano, le premier des disparus à avoir suscité la formation d'une tradition que l'on a déjà commencé à appeler *modianesque*. Suleiman (2007 : 342) prétend que pleurer le sort de Dora se rapporte à une continuation du deuil sempiternel déclenché par la disparition tragique de Rudy à l'âge de neuf ans. D'après Thierry Laurent, l'absence nette du frère dans la plupart des textes témoigne de son importance thématique. Une représentation fictive risquera d'entraîner une banalisation du défunt (*in* Suleiman 2007 : 342).

Néanmoins, l'acuité du manque fraternel ressenti par le romancier n'a jamais cessé de retentir sur le plan ontologique. Le narrateur de *Dora Bruder* tient à souligner la qualité fatale associée à l'acte de fuir : « La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide » (DB : 78). Si, finalement, Dora est morte à cause du malaise idéologique qui fleurissait durant cet hiver impitoyable de 1941/42, Rudy a succombé à une affection taciturne, une sédition du corps. L'une a été trahie par la malveillance de la société, et l'autre par une défaillance biologique. Aux yeux de Patrick, le décès de son frère

⁹⁵ Dora s'est enfuie du pensionnat en décembre 1941.

cadet ressemblait bien à une fugue dans la mesure où il était subitement privé d'un ami irremplaçable, voire, d'un double. Que ce soit voulu ou non, la fuite, dans sa manifestation la plus pure, semble annoncer une rupture, ou plutôt une cassure : de morale ou de vie⁹⁶. En repensant aux similitudes entre les fugues successives de Dora et la sienne de 1960, Modiano élabore la réflexion suivante :

Mais il me 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 étau se resserre. (*Ibid.* : 39)

Des songes de ce type sont éparpillés à travers le texte. Ils se détachent du flot de précisions relevant des archives pour nous faire entendre la parole la plus secrète de l'enquêteur : *Frère et sœur, je ne vais pas vous retrouver.*

Dora Bruder : une identification empathique

Au bout du compte, l'appropriation identitaire de l'héroïne ne peut que virer à la défaite. Le lecteur, suivant l'exemple de l'auteur, se laisse emporter par un tourbillon de soupçons et de fabulation récurrente. Obligés de se lancer dans sa démarche d'autoréflexion, nous finissons par nous poser les mêmes questions que Modiano, tout en sachant que le manque de réponses provoquera leur redoublement. L'éternel retour vers le soi et vers la perte : *la disparition* originaire. La fusion fraternelle entre Dora et Patrick est, dans le fond, fuligineuse, ce qui n'est guère stupéfiant, étant donné que nous avons rapport à un écrivain qui évolue près de l'ombre ; un brocanteur de mystères. Maintenant que nous savons qu'il n'y aura pas de réconciliation définitive entre les disparus⁹⁷, il nous faut examiner la métamorphose thématique de la fraternité. La symbolique de la fille perdue dépasse la sphère personnelle appartenant à l'héritage de Patrick Modiano. Affirmer l'altérité de Dora est le seul moyen de l'introduire à une plus large audience, une mesure qui n'aurait pas convenu à Rudy, celui qui disparut en premier.

Le moment est donc propice pour se tourner vers ce que l'on pourrait appeler l'incarnation publique de Dora Bruder. Pour ce faire, revenons à l'argumentation de Suleiman sur les deux modes d'identification qui se repèrent lors d'un parcours du texte. Jusqu'à présent je me suis concentré sur l'élément appropriatif de la conciliation identitaire. Pourtant, l'accession de la disparue à l'imaginaire collectif dépend d'une réponse de nature compatissante. D'après Martha Nussbaum, ce type de réaction exige une reconnaissance de l'affinité ainsi que de l'altérité attachée au sujet en question (*in* Suleiman 2007 : 334). D'après Ricœur, l'identification dite empathique met l'accent sur le rôle de l'autre par opposition à celui du moi : « cette personne me ressemble (ou pourrait me ressembler) et

⁹⁶ Rappelons « la grande fugue » mentionnée par Blonde (2012 : 80).

⁹⁷ Rudy, Dora, Patrick lui-même.

en conséquence, ce qui lui arrive me concerne⁹⁸ » (*ibid.* : 334). Suleiman réaffirme qu'un tel transfert empathique est composé de deux facettes intégrales : la différence et la similitude (*ibid.* : 334).

La chercheuse soutient qu'il n'y a pas de progression linéaire d'une forme d'identification vers l'autre. De surcroît, la relation, voire les démarcations entre les deux, ne sont pas toujours évidentes (*ibid.* : 336). Nous relevons tout de même quelques passages dans le texte où une distinction apparaît entre les sphères privées et publiques. Habituellement, l'acceptation de l'échec d'intégrer l'héroïne au sein de son milieu personnel pousse l'auteur à lui créer un espace dans le domaine public. Ainsi, la mise en œuvre d'une distance entre Modiano et Dora permet au romancier d'amplifier son traitement du thème fraternel.

Suleiman fait observer que la preuve de cette approche se trouve dans sa méthodologie de recherche. Autrement dit, le narrateur se distance de l'héroïne à l'aide d'une investigation aux dimensions « métahistoriques » (*ibid.* : 335). Les ressources relevant des archives : documents, registres, lettres, y compris les témoignages offerts par ceux comme l'ancienne pensionnaire, signalent un contraste avec le motif autobiographique (*ibid.* : 335). De la même manière, la voix narrative comporte une qualité spéculative qui ne fait qu'entraver l'assimilation de Dora. Même l'acte fatidique⁹⁹ qui les unit, qui est censé sceller leur fraternité d'esprit, risque de révéler leur dissemblance intrinsèque (*ibid.* : 337). Suleiman fait allusion à l'extrait suivant : « [...] le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans » (DB : 57). Finalement, elle (2007 : 337) considère la répétition du pronom personnel « vous » comme une « invitation » au lecteur. On devient partie intégrante de l'histoire, ou inversement, l'archive s'enracine en nous : « On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi » (DB : 38).

Nous venons de préciser qu'il y a des instants où l'initiative d'impliquer les sensibilités empathiques du lecteur amène le biographe à élargir le cadre moral de son entreprise de remémoration. En définitive, il est bien en mesure d'assumer le rôle d'écrivain engagé. Celui-ci a une responsabilité envers ses partisans ; ce n'est pas seul que l'on peut espérer lutter contre l'oubli. Cette cause est, comme nous le savons maintenant, très chère à Modiano. Considérons, en premier lieu, l'une des méthodes dont il se sert pour faire connaître Dora : le narrateur décrit une photographie de l'adolescente tout en évitant de s'étendre sur son acquisition¹⁰⁰.

⁹⁸ Ma traduction. Version originale : « That person resembles (or could resemble) me, and therefore what happens to that person concerns me ».

⁹⁹ La fugue.

¹⁰⁰ La photo lui aurait été envoyée par Serge Klarsfeld.

La composition de l'image fait preuve d'une qualité saisissante par rapport aux clichés qu'il avait déjà obtenus d'elle et qui datent de son enfance. Il n'hésite pas à émettre une théorie sur les conditions dans lesquelles la photographie fut prise. Nous sommes priés d'imaginer que c'était la toute dernière preuve de l'existence de Dora, que l'image remonte à l'époque de ses fugues : 1941 ou 1942. Elle est en compagnie de sa mère, Cécile, et de sa grand-mère. Il se peut qu'elle porte la même tenue que celle mentionnée par l'avis de recherche. Peut-être que le photographe était le père, Ernest Bruder. Modiano décrit l'image de la façon suivante :

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. (*Ibid.* : 90)

Enfin, les regards du narrateur et de sa sœur fuyante se croisent. C'est l'unique occasion où Modiano se trouve face à face avec la jeune fille dont la disparition fut signalée dans l'ancien exemplaire de *Paris-Soir* du 31 décembre 1941. Si Dora avait été retrouvée avant sa déportation, elle aurait ressemblé à la photographie illustrée avec tant de révérence par l'homme qui s'était accordé le devoir de retracer son parcours. Cependant, à ce point du récit, nous connaissons déjà son sort ultime, ce qui accroît d'autant plus l'amplitude temporelle qui les éloigne. Bien entendu, ce n'est pas seulement une question de temporalité, mais plus particulièrement, d'altérité. L'écrivain mûr, en plus d'être confronté au profil anachronique du sujet de son projet, se rend compte de leurs différences sur le plan humain. S'il a jamais entretenu les mêmes ambitions qu'elle et s'il s'est heurté au même barrage existentiel, ce n'est plus le cas. La fille qu'il s'est appropriée, la force de cette version de Dora qui n'existe qu'en lui, s'amointrit lorsqu'il voit une trace d'elle dont l'objectivité ne peut être niée. L'évocation du cliché des trois femmes ouvre la voie à l'imaginaire public.

Les frères et les sœurs disparus

Modiano se pose une question sur l'image : « On se demande pourquoi la foudre les a frappés plutôt que d'autres » (*ibid.* : 92). On sait, néanmoins, qu'il y en avait beaucoup d'autres comme elles ; qu'il existe des caveaux remplis de souvenirs du même type. Si Dora était une victime de la Shoah, la compassion fraternelle qu'éprouve Modiano à son égard doit s'étendre à tous ceux qui partageaient un destin pareil. Elle devient un symbole de l'anonymat fatal que nous imposent les grands fléaux de la civilisation humaine. L'auteur partage quelques détails qu'il a pu obtenir sur d'autres femmes que Dora aurait rencontrées lors de son passage à Tourelles.

Claudette Bloch, trente-deux ans, fut arrêtée après s'être rendue à l'officine de la Gestapo pour demander des nouvelles de son mari. Josette Delimal, vingt-et-un ans, menait une vie difficile, même avant son arrestation. Tamara Isserlis, vingt-quatre ans, se fit remarquer par les autorités parce qu'elle avait affiché le drapeau français sous l'étoile jaune. Ida Levine, vingt-neuf ans, composa les mots suivants dans sa dernière lettre : « Je suis en route pour une destination inconnue mais le train d'où je vous écris se dirige vers l'est : peut-être allons-nous assez loin... » (*ibid.* : 117). Patrick déclare sa solidarité avec une certaine Hena, dix-neuf ans. Comme Albert Modiano, elle était coupable d'un cambriolage. Parfois il fallait se comporter « comme des hors-la-loi afin de survivre » (*ibid.* : 117).

Je n'ai cité que cinq exemples, mais Modiano réveille la mémoire de bien d'autres femmes disparues. Au surplus, il n'est plus nécessaire de les définir par leur féminité. Les qualités associées à l'héroïne, à savoir son sexe, son âge, ou ses traits de personnalité, ont peu de corrélation avec la diversité des victimes de la Shoah. Ce que l'on pourrait appeler les avatars ou les incarnations variées de Dora constituent un très modeste groupe par rapport à l'ensemble de ceux qui perdirent la vie pendant la guerre. Le parcours d'une personne s'embrouille dans tous les réseaux narratifs qui resteront irrésolus. Toutefois, notre chroniqueur n'abandonne pas sa quête de camarades défunts. La photographie de Dora lui fait penser soudainement à certains écrivains qui n'ont pas survécu aux années noires. Il fait référence à « ceux qui faisaient le même métier que moi » (*ibid.* : 92). Quelques paragraphes plus tard, il ajoute : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (*ibid.* : 98).

Il parle notamment d'un allemand, Friedo Lampe, l'auteur d'un livre dont la traduction française s'intitule : *Au bord de la nuit*. Lampe est né en 1899, l'année de la naissance d'Ernest Bruder. Modiano avoue avoir ressenti une forte connexion avec le « ton » et « l'atmosphère » du roman. Lampe ne se préoccupait point de la politique. Il visait avant tout à transmettre l'ambiance de sa ville natale : « Lui, ce qui l'intéressait, c'était de décrire le crépuscule qui tombe sur le port de Brème, la lumière blanc et lilas des lampes à arc [...] et tous ces gens qui se cherchent dans la nuit... » (*ibid.* : 93). Le 2 mai 1945, faute de produire ses papiers, Lampe fut fusillé dans un jardin berlinois par deux militaires russes. Il n'était pas juif. À ce moment-là, son livre avait déjà été déclaré « suspect » par le gouvernement allemand. Il n'en restait aucun exemplaire dans les librairies et dans les bibliothèques. Modiano n'arrive toujours pas à comprendre pourquoi Lampe et son œuvre furent ciblés par le régime nazi : « Qu'est-ce qu'on pouvait bien lui reprocher ? Tout simplement la grâce et la mélancolie de son livre » (*ibid.* : 93).

Lampe est l'un de ces amis que l'auteur de *Dora Bruder* n'a jamais pu connaître. Plusieurs écrivains de cette époque furent, eux aussi, damnés par « la foudre » (*ibid.* : 95). Comme Lampe, Felix Hartlaub est né à Brème et mort à Berlin en 1945. Modiano le qualifie d'étranger, quelqu'un qui était forcé d'endosser un uniforme qui ne lui appartenait pas.

Ruth Kronenburg, l'amie du poète Roger Gilbert-Lecomte, se fit arrêter en revenant de la plage de Collioure et sa déportation eut lieu une semaine avant celle de Dora Bruder. Son partenaire serait devenu toxicomane et le 31 décembre 1941, à l'âge de trente-six ans, Gilbert-Lecomte est décédé à l'hôpital Broussais. L'un de ses deux recueils de poèmes avait pour titre : *La vie, l'Amour, la Mort, le Vide et le Vent* (*ibid.* : 98). Au sujet des titres, Modiano se souvient qu'il avait emprunté, apparemment par hasard, le titre de son premier roman¹⁰¹ au poète Robert Desnos. Desnos, membre de la résistance, est mort au camp de Terezin en 1945. Un autre détail qui les rapproche : ils comptaient tous les deux parmi les patients du psychiatre Gaston Ferrière¹⁰² (*ibid.* : 100).

De plus en plus de passages de ce genre apparaissent vers la fin du texte ; des moments où la liste des décédés menace d'éclipser l'intrigue centrée sur la reconstitution des derniers mois de la vie de Dora Bruder et de ses parents. L'envergure de l'archive s'accroît imperceptiblement, jusqu'au point où l'on commence à remettre en cause l'intégrité des fils narratifs. Il n'y a pas qu'une seule femme déportée ; un seul frère qui n'a pas survécu à l'adolescence, ou à l'Occupation, ou aux misères de l'âme. La solidarité témoignée par Modiano pour ses camarades disparus relève d'une sensibilité éthique ainsi que professionnelle. Comme l'explique Douzou : « Le livre se fait archive du souvenir de ces amis posthumes et rend hommage à leur talent. Il inscrit Modiano ou son narrateur dans une filiation avec ces amis disparus » (Douzou 2007 : 29). Certes, lorsque l'on parle d'amis, ne vaut-il pas mieux remplacer ce vocable par « frères et sœurs » ?

Conclusion

À l'égard de l'organisation de ce mémoire, tout effort de faire le point sur le rôle décerné à la figure que l'on a qualifiée de femme disparue doit reconnaître l'emplacement chronologique où l'on se trouve actuellement. S'agissant de notre troisième dépouillement du thème, nous commençons à nous habituer aux traits et aux tendances régressives qui caractérisent la tradition modianesque. Rappelons l'appel de Nietzsche qui nous encourage (condamne ?) à agréer la récurrence éternelle d'une vie ou d'un cycle phénoménologique, avec tous ses malheurs, craintes, déceptions, épiphanies, et bien sûr, énigmes. Patrick Modiano, écrivain hanté, s'impose la responsabilité de solliciter la compagnie de proches dont seuls des souvenirs perdurent. En contradiction avec la rigidité des préceptes nietzschéens, l'acte de remuer l'étoffe du passé montre une aptitude au réexamen. Un survol de *Dora Bruder* suffit à prouver que l'identité de l'héroïne ne cesse d'être révisée.

Notre parcours critique des enjeux thématiques alimentés par le personnage éponyme a révélé une mise en relief d'un discours fraternel. Une telle observation paraît symptomatique d'un changement de perspective de la part de l'auteur. Contrairement au

¹⁰¹ *La Place de l'Étoile*.

¹⁰² Antonin Artaud était un autre de ses patients.

narrateur de *Voyage de noces*, le héros de *Dora Bruder* n'est pas atteint d'un envoûtement œdipien incité par une femme plus âgée. Il n'est pas question ici d'un substitut maternel. Les particularités archétypiques renvoyant à la mère originelle, Louisa Colpeyn, se distinguent à peine. À part une allusion indéfinie à un cinéma que Dora aurait fréquenté, il n'y a rien qui la rattache à l'archétype de la starlette ou à ces héroïnes comme Ingrid Teyrsen qui rêvaient de se lancer dans l'industrie du spectacle. Le fait qu'il s'agisse non seulement d'une personne dont l'existence est vérifiée par l'archive, mais également d'une adolescente qui, à cause d'une menace insurmontable n'est pas parvenue à l'âge adulte, l'éloigne du cadre maternel. Si, du point de vue du héros modianien, l'affection maternelle avoisine l'abandon amoureux, la notion de fraternité n'a jamais pu s'écarter de la perte originelle : la mort de Rudy Modiano.

L'éveil de Dora Bruder en tant que personnage force le romancier à faire marche arrière vers son adolescence, une période initiée par la perte mystérieuse de son frère unique. Les errances de Dora lui rappellent ses propres tribulations fugitives, ce qui déclenche la démarche d'établir une correspondance identitaire avec la disparue. Afin d'atténuer l'altérité temporelle et sociale qui les sépare, il se focalise sur certaines similitudes hypothétiques. Quand Klarsfeld accuse Modiano d'être tombé amoureux de celle qu'ils cherchaient ensemble, il fait allusion à ces moments de rêverie où des liens théoriques entre l'adolescence de Modiano et celle de Dora risquent de dénaturer la véracité du discours historique.

Dora devient la sœur qu'il n'a jamais connue ; une allégorie vacillante du frère qui l'a quitté à l'âge de neuf ans, la première victime de « la grande fugue » mentionnée par Blonde. Considérons cette remarque de Laurent : « De trou noir en trou noir, Modiano n'en finit pas d'expié la mort de Rudy » (*in* Suleiman 2007 : 343). Si chaque nouveau chapitre dans l'œuvre romanesque de Modiano peut être qualifié de « trou noir », il est fort possible que *Dora Bruder* soit celui où la présence éphémère de Rudy touche à son apogée. Il est donc déconseillé de classer le sexe de l'héroïne comme son attribut déterminant. Dora, le sujet féminin, ne devient pas ce que Kahane (2001 : 4142)¹⁰³ appelle une métaphore pour l'indicible ; une qualité qui s'agrippe souvent à la symbolique féminine dans des récits portant sur des cataclysmes tels que la Shoah.

Il n'en demeure pas moins que la portée du thème fraternel s'étend au-delà d'un ou même de deux disparus. Autrement dit, ce sont les failles intrinsèques de l'assimilation dite appropriative qui provoque un élargissement de perspective. À mesure que la narration s'achève, Dora Bruder se fait réintégrer dans l'archive, cette famille de disparus qui ne se divise pas selon des classements de sexe, d'ethnicité ou d'âge. Or, comme on l'a remarqué, c'est l'impuissance de l'écrivain d'affermir son appropriation fraternelle de l'héroïne qui permet à celle-ci d'accéder à la sphère publique.

¹⁰³ Veuillez consulter la note numéro 81.

En somme, le fossé diachronique entre narrateur et sujet entrave leur rapprochement figuratif. L'aveu de cet échec provoque une diversification du rôle de l'écrivain. Il s'engage dans un projet de remémoration qui vise à rendre hommage à tous ceux qui ont partagé le sort de Dora, notamment certains écrivains pour lesquels il continue d'éprouver une camaraderie professionnelle. *Dora Bruder*, plus que ses romans *fictifs*, s'évertue à mettre en avant l'obsession la plus universelle de Patrick Modiano : la lutte contre l'oubli¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Veuillez consulter la note numéro 82.

Conclusion générale

Une question de représentation

L'acte de clôturer un mémoire de recherche tel que le nôtre, dont le questionnement porte sur un aspect particulier de l'œuvre d'un écrivain, doit débiter par une évaluation du devoir entrepris au départ par le chercheur. De ce fait, un réexamen du titre semble nécessaire : *Le rôle de la femme disparue dans deux œuvres de Patrick Modiano : Voyage de noces et Dora Bruder*. Avant de nous pencher sur la mise en œuvre de notre problématique dans ces deux ouvrages, il convient justement de revenir au sujet primordial que nous nous sommes efforcés de démêler et dont chaque chapitre a illustré une facette différente. Comme nous l'avons établi, il s'agit d'un phénomène récurrent dans l'écriture du romancier français Patrick Modiano : le personnage féminin qui réalise ou subit une disparition définitive. La perte irrévocable de l'héroïne incite le narrateur à amorcer la rédaction d'un récit fondé sur l'énigme de son absence.

J'ai tâché d'identifier les trois domaines thématiques qui nous ont permis de circonscrire les incarnations principales de l'héroïne fuyante telle qu'elle apparaît dans les romans autoréférentiels de Patrick Modiano. D'abord, il a fallu dépister les origines de ce genre de personnage en se tournant vers l'adolescence de l'auteur. Deux figures clés ressortent de cette époque : Louisa Colpeyn, la mère de Modiano, et Rudy, son frère cadet. L'influence qu'ils ont exercée sur les sensibilités ontologiques et esthétiques du futur lauréat du prix Nobel continue à se faire ressentir au moment où l'on croise l'une de ses fugueuses désolées. Compte tenu de cette observation, le chapitre suivant sur *Voyage de noces* a visé à dépeindre la disparue en tant qu'archétype maternel. Enfin, notre analyse de *Dora Bruder* s'est construite autour des thèmes de nature fraternelle. Nous sommes donc en mesure de confirmer que le dépouillement d'une telle problématique ne fait que nuancer toute tentative de caractérisation. Il suffit alors de se demander si le concept de représentation doit être défini de façon décisive.

Autrement dit, sommes-nous obligés de hasarder un commentaire concluant sur la symbolique que Modiano attribue aux femmes qui peuplent ses récits ? Si oui, s'agirait-il d'un allègement des perspectives analytiques conçues au cours de l'argumentation préalable, ou plutôt d'une consolidation de leur signification commune ? Rappelons que la place que la femme occupe dans un contexte narratif, quoiqu'autoritaire, est néanmoins subordonnée aux songes recueillis du protagoniste. On a pu constater que le « rôle » décerné à la femme modianienne est intimement lié au parcours introspectif initié par celui qui devient son biographe ; ce substitut précaire de l'auteur lui-même. Le terme *rôle* mérite bien d'être mis entre guillemets car il risque de comporter des connotations réductrices.

Nous n'avons pas affaire ici à un personnage singulier doté d'une fonction homogène ; mais plutôt à une question de figuration. Ainsi, si je parle du protagoniste féminin et de son rôle, je tiens à souligner la complexité collective propre à l'évocation de toutes celles qui pourraient être qualifiées de femme disparue. Cependant, faut-il à l'instar de Gutton, contempler un postulat tel que celui-ci : « N'est-ce pas, en généralisant un peu, la conception de la femme pour Patrick Modiano » (Gutton 2015 : 192). Le psychiatre, se référant à Annie, une héroïne du roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, la qualifie de femme-mère, c'est-à-dire qu'elle rappelle au narrateur « la figure maternelle de son enfance » (*ibid.* : 192).

Lorsque Gutton s'enquiert de ce que pourrait être le modèle selon lequel l'auteur conçoit la femme, il tient à remarquer que le protagoniste masculin s'engoue d'une image particulière qu'il avait esquissée d'elle. Cette réflexion s'avère pertinente surtout en ce qui concerne la manière dont il se remémore le caractère de celle qu'il recherche. Gutton propose qu'aux yeux de Daragane¹⁰⁵, le tempérament d'Annie demeure foncièrement immuable : à vingt ans et à trente-cinq ans, elle a l'air d'être exactement la même personne (*ibid.* : 192). Il est fort probable qu'il en aille de même pour le caractère de Daragane. On a déjà déclaré à plusieurs reprises que le héros modianien est atteint d'ennuis existentiels dont un symptôme spécifique paraît prédominer : un certain épuisement du cadre spatio-temporel. Une allusion à ce type de malaise émerge dans *Voyage de noces*, quand Jean informe le lecteur que sa vie adulte est caractérisée par une sensation singulière : « cette surimpression étrange du passé sur le présent » (VN : 27). Il est possible d'aiguiser la teneur de cet aveu en discernant quels éléments du passé s'enracinent dans son esprit. Dans le cas présent, comme dans bien d'autres, le narrateur se sent hanté par la présence d'une femme avec laquelle il avait perdu tout contact.

Exposant une théorie qui délimite l'intemporalité de la représentation féminine, Gutton s'apprête également à mettre en relief les traits maternels qui en font partie intégrante. Tout en reconnaissant la généralisation de sa constatation, il affirme que l'avatar fictif de Patrick Modiano est victime d'un émoi précis à l'égard de sa compagne perdue. En tant que chercheur, je suis enclin à éviter tout effort d'universaliser un thème aux dimensions hétérogènes, mais Gutton a raison de suggérer que l'autorité narrative octroyée à la figure maternelle renvoie directement au territoire dont elle s'empare dans le psychisme de son biographe autoproclamé.

Bien que la formulation de cette optique s'inspire d'une thématique maternelle, sa portée ne se limite pas aux textes comme *Voyage de noces*, où chaque portrait féminin fait subtilement référence au milieu que fréquentait Louisa Colpeyn. L'important, c'est de reconnaître le lien intrinsèque qui s'installe entre l'auteur-narrateur et la disparue sur le plan mémoriel. Du reste, dans *Dora Bruder*, en dépit du fait que Modiano n'a jamais

¹⁰⁵ Jean Daragane, le héros de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*.

rencontré le sujet de son enquête, la relation fraternelle qu'il noue avec l'adolescente déportée et tout ce qu'elle finit par symboliser témoigne pareillement d'une propension à s'auto-examiner à travers l'expérience d'une inconnue, qu'elle fût réelle ou imaginée. En conséquence, si l'on est obligé de croire que le héros modianien se tient à une impression nette de la femme, il faut effectivement accepter que tous les souvenirs et les images disparates qu'il conserve d'elle se rapportent au même sentiment de manque ou à la même impasse personnelle.

Ne semblerait-il pas alors que toute évocation des femmes perdues, ou de n'importe quel personnage d'ailleurs, s'apparente infailliblement à un reflet du sujet principal, qui est lui-même une mise en fiction du romancier ? Malgré le caractère individuel fort dont font preuve Ingrid et Dora, ou bien d'autres personnalités féminines auxquelles j'ai fait allusion, chacune d'entre elles entraîne le lecteur à s'immiscer dans le passé équivoque de Modiano. Considérons non seulement son adolescence solitaire, mais également l'époque de l'Occupation, cette nuit chimérique où reposent tant d'esprits dont l'exorcisme ne s'effectuera point. Cette dialectique nous ramène encore une fois au retour éternel vers soi : une caractéristique inhérente à ce que je me suis permis d'appeler la condition ou l'esthétique modianesque. Dans le fond, il nous reste toujours à mettre en évidence le problème fondamental que soulève une initiative de représentation.

Pour ce faire, revenons à la question à laquelle Gutton a tenté de répondre : « Quelle est la conception de la femme pour Patrick Modiano ? » À ce point du mémoire, il doit être manifeste qu'une seule *conception* par rapport au dessein romanesque de Modiano ne sera guère soutenable, quel que soit son champ d'intérêt. En commentant la situation, voire le rôle des héroïnes dans quelques œuvres modianiennes, j'ai pu cerner l'interaction des particularités thématiques qui aident à positionner ces personnages au centre du mécanisme autofictionnel du littéraire. Le cadre de référence était avant tout le réseau de textes dont Modiano est l'édificateur. J'ai évité d'entreprendre une démarche pour déterminer comment il voit les femmes en général (hors d'un contexte littéraire) par exemple. Par conséquent, l'étude de la femme modianesque doit inclure une appréciation circonstanciée des conditions endogènes de sa vie et de son travail.

Cette remarque fait écho aux difficultés associées à la représentation du sexe, telles qu'elles sont exposées dans un essai critique de Rey Chow. La chercheuse avance que dans la tradition théorique susmentionnée, le philosophe ou le psychanalyste court le risque d'élever les femmes à un niveau figuratif qui empêche une reconnaissance sincère de la physiologie de la représentation. De cette manière, elles s'associent aux attributs qui s'approchent nettement de ce qui pourrait être considéré comme irréprésentable : l'excès, l'exotisme, ou le mysticisme, pour en citer quelques exemples (Chow 2001 : 1253)¹⁰⁶. Ainsi,

¹⁰⁶ Cet article fut consulté au moyen d'une liseuse. Malheureusement, le numéro de page traditionnel n'est pas disponible. Le chiffre cité ci-dessus correspond à l'emplacement indiqué par la version électronique.

il est d'autant plus important de se souvenir non seulement des défis moraux auxquels la protagoniste de Modiano est confrontée, mais également de la complexité de sa représentation sur le plan humain. En l'occurrence, le mystère de sa disparition ou l'occultation de ses motifs psychiques sont symptomatiques d'un engagement honnête dans ce que l'Académie suédoise a appelé : « les destinées humaines les plus insaisissables ». Comment connaître un autre être humain ? Voilà une question que Modiano ne cesse de se poser et à laquelle toute réponse satisfaisante ne fera que contrarier la réputation d'une carrière qui s'affine depuis plus de quarante ans.

À en croire Chow, au lieu de se demander comment les femmes sont représentées, il vaut mieux adopter l'approche suivante : qui est l'auteur d'une représentation particulière et quelles sont ses motivations prioritaires ? Son genre de portrait est-il prescriptif ou descriptif ? (*ibid.* : 1271). Suite à la déclaration énoncée ci-dessus, il est juste d'affirmer que la notion de prescription paraît être absente dans l'écriture de Modiano car le romancier renonce ardemment aux dogmes de certitude. Dans son univers à lui (il est bien l'artisan qui s'adonne au tâche de représenter), le lecteur est astreint à interpréter et à réinterpréter une séquence de fragments mnémoniques : des lettres à date imprécise, des visages obscurs, des rendez-vous oniriques. La prose modianienne occasionne un affaissement des charpentes visant à isoler les concepts d'identité et d'altérité. En somme, le sujet masculin demeure, lui aussi, un rescapé de l'oubli.

Chez Modiano, chaque mesure représentative reste essentiellement lacunaire car malgré la constance de son objectif, il ne parvient toujours pas à pénétrer au cœur de sa « nuit originelle » : cet amas de réminiscences et de rêves d'emprunt remontant à l'époque de son adolescence et à celle de la rencontre de ses parents. Je soutiens que notre analyse de certains personnages majeurs tels que Ingrid et Dora en sert d'exemple. Il se peut que les obstacles qui s'annoncent en raison d'un travail de représentation soient inéluctables. Comment écrire sans imputer aux personnages l'empreinte d'un regard personnalisé ? Chow n'hésite pas à accentuer la proximité entre la représentation de l'autre et celle de soi, comme en témoignent de nombreux courants littéraires qui proviennent d'une tradition autobiographique (*ibid.* : 1322). Pour ce qui est de Modiano, il n'est donc pas surprenant que sa quête de la femme disparue ne soit qu'une prolongation du retour éternel vers soi, et en particulier, vers deux facettes de la condition humaine pour lesquelles il éprouve une fascination obsédante : la maternité et la fraternité.

Le parcours thématique

Ayant tenté d'éclaircir les écueils occasionnés par le discours sur la représentation d'un sujet féminin par le biographe/romancier – Modiano étant capable de s'adapter aux demandes de chaque style, il importe maintenant de mener à bien notre argumentation en parcourant le développement thématique. Ce faisant, j'espère articuler une dernière

démonstration de la valeur prépondérante que l'auteur consacre à ce que l'on pourrait nommer son allégorie familiale. Notre investigation, comme celle de Modiano, prendra provisoirement fin en délimitant deux leitmotifs cruciaux à une exploration engagée de l'énigme tissée autour des héroïnes qui s'enfuirent ; un drame qui gît à la source de l'intrigue modianesque. En d'autres termes, il faut revisiter et confirmer les conclusions faites dans les chapitres dédiés à *Voyage de noces* et à *Dora Bruder* de manière à fixer la signification respective attachée à deux incarnations de la femme disparue : l'une aux traits maternels et l'autre aux traits fraternels.

Nous avons dû commencer par reculer vers la jeunesse de Modiano afin d'en faire ressortir les éléments biographiques qui ont influencé la caractérisation de celles dont le parcours romanesque s'inspire bien d'une réalité dite post-mémorielle¹⁰⁷. Outre établir la nature autoréférentielle de l'expression modianienne, cette étape a permis de dévoiler le rôle éminent alloué à deux membres de sa famille. Il s'agit en premier lieu de la mère, une comédienne belge assimilée par le milieu du spectacle parisien durant l'Occupation. Des allusions à Louisa Colpeyn se décèlent dans la plupart des livres publiés par son fils, faisant d'elle un symbole archétypique vis-à-vis des femmes illustrées par le romancier. En second lieu, et profitant d'une présence plus implicite mais tout aussi constante, il s'agit de Rudy Modiano, le frère cadet de Patrick décédé d'une leucémie quand il n'avait que neuf ans. Si *Voyage de noces* est insufflé d'un lavis de refrains évoquant l'archétype maternel, *Dora Bruder* se concentre de façon plus franche sur la relation tendue que l'auteur entretient avec la fraternité perdue et retrouvée.

Avant de présenter une initiation au trajet de Rudy Modiano, je me suis résolu à clarifier la notion d'archétype dans un contexte modianien. Vu qu'un grand nombre de personnages féminins partagent certaines similitudes qui les relient à la mère originelle ou principale, j'ai eu recours au qualificatif « archétype maternel » pour désigner leurs qualités unificatrices. Selon ce modèle, Ingrid de *Voyage de noces*, Yvonne de *Villa triste* ou Carmen de *Quartier perdu* pourraient toutes être qualifiées ainsi. Elles ne constituent bien sûr que trois exemples parmi tant d'autres. Je dois rappeler que le statut archétypique ne doit pas diminuer l'acuité de leur composition individuelle.

Bien qu'elles fassent allusion à un seul climat post-mémoriel, Modiano, en côtoyant des revenants, ne fera jamais face au même visage, au même esprit. Pour l'écrivain, le sentiment de déjà-vu se rapporte à un sempiternel obscurcissement ; une attestation cuisante de la volatilité de la mémoire. D'après Morris, (1996 : 163) les critiques qui traitent la femme modianienne de stéréotype refusent de distinguer des particularités pareilles chez son confrère masculin. Certes, si comme le propose Morris, les stéréotypes¹⁰⁸ constituent l'une des composantes de base de « l'univers modianesque », je prétends qu'il devrait s'agir

¹⁰⁷ *Origines de la femme disparue.*

¹⁰⁸ Je dirai plutôt archétypes.

d'une démarche donnant une forme transitoire à ce qui est intangible, notamment les êtres perdus.

Au demeurant, une énonciation qui s'entend souvent chez Modiano est celle qui démontre sa volonté de « sortir [quelqu'un] du néant ». Il sera sans doute le premier à avouer qu'une mission de cet ordre restera, en principe, inexécutable. Ses ouvrages en constituent la preuve. Il n'a accès qu'à une archive de données à moitié oubliées : des journaux vétustes, des photographies anonymes, des témoignages suspects. Ne s'agit-il pas ici des constituants qui peuvent donner lieu à une focalisation archétypique ? Si les perdues de Patrick Modiano se ressemblent du fait qu'elles évoquent Louisa Colpeyn, c'est parce que la symbolique de cette dernière sert à réveiller la mémoire de Paris sous l'Occupation ; ce terrain vague où s'estompèrent les traces de tant d'inconnus. Il nous faut tout simplement penser aux starlettes comme Corinne Luchaire et Yvette Lebon. Consultons l'avis de Grenaudier-Klijn :

Dans ces portraits d'actrices, Modiano s'apparente à un allumeur de réverbères qui viendrait raviver, pour mieux les exciser, les pales étoiles des années quarante. Les comédiennes totalement oubliées aujourd'hui et en réalité peu connues même à l'époque, correspondent donc parfaitement à sa thématique, à sa métaphysique et à sa stylistique. (Grenaudier-Klijn 2010 : 31)

La métaphore de Grenaudier-Klein ne s'applique pas exclusivement aux archétypes que je viens de mentionner. La camaraderie que Modiano ressent envers les ressortissants du néant ne se limite pas aux personnes appartenant à un âge ou à un sexe spécifiques. Ce qui les coalise, par-dessus tout, c'est une affiliation dormante, vaporeuse même, avec sa propre chronique familiale. Le seul moyen d'accéder aux vestiges de ceux qui ont disparu (soit de leur plein gré, soit en raison des agissements néfastes) est de recourir à une phénoménologie qui trouve un écho chez lui : l'absence creusée au sein de sa famille. C'est non seulement une occultation identitaire ou morale, pensons aux errances parisiennes de ses parents, mais également une perte fraternelle : celle de Rudy, le premier disparu.

Quoiqu'il se soit toujours senti subjugué par l'engrenage des secrets et des destins détruits remontant aux années noires, le mystère liminaire et peut-être le plus tragique au niveau personnel, est celui du décès de son frère dont il a du mal à se remettre. Sa mort subite suite à une maladie aux symptômes étouffés est emblématique d'une fugue fatale et insondable. Selon toute évidence, Rudy est l'ombre la plus hermétique de l'œuvre modianienne, celui qui erre dans les coulisses, hors de vue. Cosnard (2010 : 23) dit : « Rudy était l'une des rares personnes dont le jeune garçon délaissé par ses parents pouvait se sentir proche ». Il semblerait donc qu'au sens figuré, nous soyons confrontés à une déperdition de sincérité et d'appui amical. Depuis, le jeune Patrick et futur écrivain s'est laissé sensibiliser au marasme ontologique, aux ambiguïtés de l'âme.

Voilà, peu ou prou, ce que j'entends par la locution *allégorie familiale*. Modiano, praticien d'une littérature qui reflue inévitablement vers la contrée 'sibylline' qu'il traversait avant sa vie de romancier, ne cessera de nous y ramener. J'ai souvent fait remarquer que les indices les plus saillants sur l'origine de la femme disparue y résident. En tenant compte de ce constat, nous étions mieux disposés à construire nos analyses successives de *Voyage de noces* et de *Dora Bruder*, des ouvrages qui mettent chacun en exergue une panoplie de rôles que l'on pourrait associer au sujet féminin tel qu'il est dépeint par Modiano. Deux réponses au même avis de recherche, ces récits témoignent de tous les thèmes récurrents qui, grâce à leur complémentarité, composent les notes de la grande partition modianesque. Si le premier texte se place parmi ceux qui abordent l'énigme maternelle au moyen d'une approche œdipienne, le deuxième nous emporte sans entremise vers une lacune à caractère fraternel, un espace où les contraintes romanesques se révèlent défectueuses.

Nonobstant ses attributs autofictionnels – pensons par exemple au narrateur qui partage un prénom avec Modiano, *Voyage de noces* évite de se référer directement à la biographie de l'écrivain. Par conséquent, son intégrité romanesque n'est point remise en cause. À l'instar des héros précédents, Jean le narrateur devient une chimère fictive à l'aide de laquelle Modiano se met à disséquer et à relativiser l'organisme hiérarchique symbolisé par les archétypes parentaux. Morris (1996 : 162) constate que d'un point de vue psychologique, le héros modianien se prend d'affection pour l'héroïne¹⁰⁹. Celle-ci permet d'ailleurs à l'auteur – par l'intermédiaire de la fiction – de « déplacer » la figure de son père en faveur de l'affection de la mère. Rappelons les personnages de Rigaud et d'Ingrid respectivement.

Une sédition œdipienne de ce genre doit être considérée comme un renoncement à la dictature paternelle (tellement analysée par les chercheurs) au bénéfice d'une thématique maternelle. Cependant, comme nous le signale Gutton (2015) à plusieurs reprises dans son livre¹¹⁰, la femme-mère menace de ne pas être retrouvée, ce qui empêchera l'accession du protagoniste au monde adulte. Nous sommes confrontés à ce phénomène dans *Voyage de noces*. Enfin, il n'existe pas d'égalité entre Jean et Ingrid, enquêteur et suicidée, « sous-adulte et initiatrice ». La femme disparue est figée dans un fantasme adolescent à la fois anachronique et éternel.

Modiano (1997), d'une manière qui rappelle l'échec ultime du projet biographique amorcé par Jean, se sentait toutefois « au même point » qu'avant la rédaction de ce roman. Finalement, il n'est pas parvenu à tempérer la peine que lui a occasionné l'ancien avis de recherche datant du 31 décembre 1941. Les itinéraires de Dora Bruder et de ses parents étaient enfouis au fond d'une archive quasi imperméable. Y accéder exigeait une intervention encore plus confidentielle que celle dont fait preuve son autofiction habituelle.

¹⁰⁹ En ce qui concerne *Voyage de noces*, pensons à Jean et Ingrid.

¹¹⁰ *L'adolescence selon Modiano*.

Face au sort tragique d'une véritable personne, le schéma œdipien s'effondre pour faire place à une identification, voire une phénoménologie fraternelle.

Cooke et Nettelbeck (2006 : 48) expliquent : « Dora n'est pas stéréotypée ou abstraite : elle n'est pas *la Juive* ou *la féminine* ou *la jeune femme perdue*. C'est une personne dont la vie et la mort demeurent voilées de mystère et de terreur »¹¹¹. Semblable à Rudy, le disparu originel, la seule manière de retrouver Dora est de se rapprocher d'elle au niveau spéculatif ; essayer de comprendre, s'imaginer à son côté. Le modèle élaboré par Ricœur nous a facilité la tâche de naviguer les difficultés posées par ce genre d'identification. Si, en vérité, Patrick s'aperçoit que le lien fraternel entre lui et Dora ne peut pas se consolider, il suffit de transposer son regard à ceux qui étaient victimes de la même affliction sociale, des frères et des sœurs figuratifs ; tous ces amis fantomatiques qui s'envolèrent au moment de sa naissance¹¹².

Une fin provisoire

En fin de compte, les paliers d'une argumentation que sont chaque découverte ou hypothèse avérée ne sont que les fils composites d'une réponse hasardée par le chercheur. Cette réflexion ne correspond-elle pas autant au labeur auquel se dévoue Patrick Modiano depuis plus de quarante ans ? Le fait de revenir invariablement aux mêmes thèmes, quoiqu'en suivant des chemins différents, révèle la nécessité d'adhérer au processus de réexamen. En termes simples, si l'auteur ne parvient pas à adopter une position définitive par rapport à sa problématique littéraire, tout mémoire de recherche demeurera sans conclusion décisive. Il faut alors considérer les observations proposées dans les chapitres précédents en fonction de leur pertinence (ou non-pertinence) par rapport au reste de l'œuvre modianienne.

Comment se développent les deux aspects principaux que l'on a accolés au personnage de la femme disparue, notamment la représentation maternelle et fraternelle ? Quelles en sont les variantes qui se remarquent dans des ouvrages spécifiques ? Comme je l'ai suggéré au début de ce document, l'une des possibilités sera d'étendre l'envergure de l'analyse en parcourant le trajet professionnel de l'écrivain. Par exemple, quelles sont les implications suscitées par l'introduction d'une narratrice dans des textes tels que *Des inconnues* et *La petite bijou* ? ; le « je féminin » comme le dirait Grenaudier-Klijn (2014 : 96) ? Cette piste mérite sans doute d'être prise en considération.

Il n'en reste pas moins que le dispositif propre à *Voyage de noces* et à *Dora Bruder* trône au centre du questionnement sur le rôle de la femme modianienne. L'épreuve de sa genèse

¹¹¹ Ma traduction. Version originale : « Dora is not stereotypical or abstract: she is not *the Jew* or *the feminine* or *the lost young woman*. She is a person whose life and death remain full of mystery and terror ».

¹¹² « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (DB : 98).

incita Modiano à insuffler dans ces récits un assemblage de ses hantises des plus délicats. Bien entendu, leur lecture est incontournable si l'on souhaite découvrir le magnétisme de ce vocable fuligineux : *modianesque*.

Bibliographie

Sources primaires :

Modiano, P. 1990. *Voyage de noces*. Paris : Gallimard.

Modiano, P. 1997, 1999 (seconde édition). *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.

Modiano, P. 1999. *Des inconnues*. Paris : Gallimard.

Modiano, P. 2013. *Romans*. Paris : Gallimard. (Recueil de dix œuvres).

Sources secondaires :

Amar, R. 2009. Patrick Modiano : du roman « sonore » au roman « chuchoté », dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 289-306.

Baldick, C. 1990, 2015 (édition actuelle). *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University Press.

Barnett, R. 2007. Représentation et hiatus modianesques : lecture interstitielle. *Orbis Litteratum* 62(1) : 39-57.

de Beauvoir, S. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.

Blanckeman, B, 2009a. Droit de cité (un Paris de Patrick Modiano), dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut : 163-177.

Blanckeman, B. 2009b. *Lire Patrick Modiano*. Lassay-les-Châteaux : Armand Colin.

Blanckeman, B. 2015. La maladie de l'enfance. *Europe revue littéraire mensuelle* 1038(93), octobre : 61-70.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble*. Abingdon : Routledge.

Chow, R. 2001. Gender and Representation, dans *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, édité par C. Heilbrun & N. Miller. New York : Columbia University Press : sp (édition électronique).

- Cooke, D & Nettelbeck, C. 2006. Modiano in the feminine: *A nous deux, madame la vie*. *Nottingham French Studies* 45(2), Été : 39-53.
- Cosnard, D. 2010. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris : Fayard.
- Damamme Gilbert, B. 2004. Au-delà de l'auto-fiction : Ecriture et lecture de Dora Bruder, de Patrick Modiano. *French Forum* 29(1), Hiver : 83-99.
- Dangy, I. 2009. Hôtels, cafés et villas tristes : lieux privés et lieux publics dans les romans de Modiano, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 179-198.
- Douzou, C. 2007. « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano. *Protée* 35(3) : 23-32.
- Douzou, L. 2009. Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder*, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes: éditions Cécile Defaut : 123-135.
- Grenaudier-Klijn, F. 2010. Femme entre chien et loup : l'actrice sous l'occupation dans les romans de Patrick Modiano. *New Zealand Journal of French Studies* 31(1) : 22-33.
- Grenaudier-Klijn, F. 2014. Comment dire 'je' ? : Le 'je' féminin dans deux romans de Patrick Modiano, dans *Protean Selves : First-Person Voices in Twenty-First-Century French and Francophone Narratives*, édité par A Angelo et E Fülöp. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing : 96-108.
- Gusdorf, G. 1980. Conditions and Limits of Autobiography, dans *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, edited by J Olney. Princeton : Princeton University Press : 28-48.
- Gutton, P. 2015. *L'adolescence selon Modiano*. Bègles : L'Esprit du Temps.
- Hatab, J. 2005. *Nietzsche's Life Sentence: Coming to terms with Eternal Recurrence*. New York : Routledge.
- Hatab, J. 2012. Nietzsche: selfhood, creativity, and philosophy, dans *The Cambridge Companion to Existentialism*, édité par S Crowell. Cambridge : Cambridge University Press : 137-157.
- Heck, M. 2009. La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 327-345.

- Hilsum, M. 2012. Serge Klarsfeld/Patrick Modiano : enjeux d'une occultation, dans *L'Herne Modiano*, édité par M Heck & R Guidée. Paris : Éditions de L'Herne : 187-191.
- Hirsch, M. 2008. The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29(1), Printemps : 103-128.
- Jérusalem, C. 2009. L'Éternel Retour dans l'œuvre de Patrick Modiano. Portrait of the Artist as a young Dog, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 87-98.
- Jung, C. 1959. Psychological aspects of the mother archetype, dans *Aspects of the feminine*. Abingdon : Routledge : 124-128.
- Kahane, C. 2001. Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor, dans *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, édité par C. Heilbrun & N. Miller. New York : Columbia University Press : sp (édition électronique).
- Kaminskas, J. 1993. Quête/ enquête-à la recherche du genre : Voyage de noces de Patrick Modiano. *The French Review* 66(6), mai : 932-940.
- Klarsfeld, S & Modiano, P. 2012. Correspondance, dans *L'Herne Modiano*, édité par M Heck & R Guidée. Paris : Éditions de L'Herne : 178-186.
- Lacwing, M. [Sa]. Nietzsche on eternal return : sp
 Disponible : <http://documents.routledge-interactive.s3.amazonaws.com/9781138793934/A2/Nietzsche/NietzscheEternalReturn.pdf>
 Date consultée : 16/02/2016.
- Lejeune, P. 1971, 1998 (édition actuelle). *L'autobiographie en France*. Lassay-les-Châteaux : Armand Colin.
- Lejeune, P. 1991. Nouveau Roman et retour à l'autobiographie, dans *L'Auteur et le manuscrit*, édité par C. Contat. Presse Universitaire de France : 51-70.
- Malpas, J. 2012. Existentialism as literature, dans *The Cambridge Companion to Existentialism*, édité par S Crowell. Cambridge: Cambridge University Press: 291-320.
- Modiano, P. 1994. Avec Klarsfeld contre l'oubli, dans *L'Herne Modiano*, édité par M Heck & R Guidée. Paris : Éditions de L'Herne : 176-177.

- Modiano, P. 1997. *Dora Bruder* de Patrick Modiano. Entretien.
 Disponible : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Dora-Bruder>
 Date consultée : 21/02/2016.
- Modiano, P. 2014. *Discours à l'Académie suédoise*. Paris : Gallimard.
- Morris, A. 1996. *Patrick Modiano*. Oxford : Berg.
- Murphy, A. 2005. Origins, Loss, and Recovery in Patrick Modiano's 'Voyage de nocés' and 'Dora Bruder.' *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature* 29(2) Été : 323-339.
- Nietzsche, F. 1882. Le gai savoir, dans *Friedrich Nietzsche : Œuvres Complètes*. Arvensa Editions (édition électronique).
- Rabaté, D. 2015. Abandon d'enquête. Une lecture de dans le café de la jeunesse perdue. *Europe revue littéraire mensuelle* 1038(93), octobre : 53-60.
- Rémy, M. 2009. Psychogéographie de la jeunesse perdue, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 199-217.
- Rose, S. 2008. Remembering *Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive. *Project Muse – Postmodern Culture* 18(2), janvier : 1-16.
- Roux, B. 1999. *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris : L'Harmattan.
- Samoyault, T. 2015. La mémoire est dans les seuils. *Europe revue littéraire mensuelle* 1038(93), octobre : 80-87.
- Schacht, R. 2012. Nietzsche: after the death of God, dans *The Cambridge Companion to Existentialism*, édité par S Crowell. Cambridge : Cambridge University Press : 111-136.
- Servoise, S. 2012. *L'Horizon : l'avenir (enfin) retrouvé*, dans *L'Herne Modiano*, édité par M Heck & R Guidée. Paris : Éditions de L'Herne : 159-167.
- Sheringham, M. 2009. *Le dispositif Voyage de nocés – Dora Bruder*, dans *Lectures de Modiano*, édité par R Roche. Nantes : éditions Cécile Defaut : 243-266.

- Snyman, A-E. 2001. *L'autoreprésentation dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*. Thèse de doctorat.
- Sudres, D. 2006. Adulthood (Une définition).
Disponible : <http://neuroconnect.club.free.fr/d2.htm>
Date consultée : 26/06/2017.
- Suleiman, S. 2007. 'Oneself as Another': Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*. *ST&TCL* 31(2), Été : 325-350.
- Tanner, M. 1994. *Nietzsche: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.
- Tidd, U. 2004. *Routledge Critical Thinkers: Simone de Beauvoir*. Abingdon : Routledge.
- Xanthos, N. 2012. Un sentiment de vacance et d'éternité : Dora Bruder contre l'histoire. *MLN* 127(4), septembre : 889-908.