Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

10 | 2021

Modes de Présence et Fonctions de l'écrivain dans la cité

Modiano romancier, une écriture en état de veille

Patrick Modiano a writer who is staying awake

Anne-Yvonne Julien

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/3088>

DOI : 10.4000/elfe.3088

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Anne-Yvonne Julien, « Modiano romancier, une écriture en état de veille », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 23 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/3088> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.3088>

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2021.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Modiano romancier, une écriture en état de veille

Patrick Modiano a writer who is staying awake

Anne-Yvonne Julien

- 1 Sur une question comme celle de l'engagement de l'écrivain dans la cité, il importe d'observer l'œuvre de Modiano avec attention, au risque sinon de s'enfermer dans une binarité d'approche réductrice. Il est en effet des lecteurs pour souligner la pertinence de la grille interprétative d'un Modiano en prise sur les traumatismes historiques liés à la Seconde Guerre mondiale, la période de l'Occupation et ses séquelles dans la France d'après-guerre : ceux-ci se réfèrent essentiellement à *La Place de l'Étoile*¹ (1968) et à la première trilogie, au scénario de *Lacombe Lucien*² (1974), à *Dora Bruder*³ (1997) ou à *Un pedigree*⁴ (2005), ainsi qu'à divers textes préfaciels éclairants. D'autres lecteurs le tiennent, avant tout, pour un écrivain de la déambulation nostalgique et voient davantage l'Histoire dans son œuvre comme une toile grise d'arrière-plan, tissée de fils familiaux. Or il existe, à nos yeux, chez Modiano des modalités diverses de préoccupation historique et une exigence mémorielle qui se refuse à l'injonction, mais n'en a pas moins une vertu axiologique. Tout repose le plus souvent sur une rhétorique du détour, dont l'efficacité est puissante : c'est ce système allusif et sa portée éthique que nous essaierons de décrypter ici, en montrant que dans nombre de textes du romancier, l'ombre de l'Histoire ne s'éloigne qu'en apparence. Car jamais la voix narratrice ou l'instance focalisatrice de ces récits ne se détache d'un passé qui fait retour, obstinément, dans la mesure même où il a la couleur de l'abject...
- 2 Pour l'écrivain, être né en 1945 n'est pas anodin. Il est, dit-il, « comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisqu'[il] est né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation⁵ ». Une telle précision donnée par Modiano dans le discours prononcé à Stockholm, à l'occasion de la remise du prix Nobel de Littérature lui ayant été décerné à l'automne 2014, ne vise pas à peindre en sombre un début d'itinéraire personnel. Il s'agit là bien plutôt de suggérer que l'Histoire ne s'accommode pas toujours des segmentations factices qu'on lui réserve et qu'il a développé, comme romancier, une curiosité du détail pour une période que trop

de gens ont cherché à oublier. Ce qui l'intéresse en profondeur est aussi de comprendre une époque par ce qui la déborde et lui survit. Non pas demeurer dans un passé nauséeux, mais tenter de concevoir ce qui s'y est tramé pour le devenir collectif dans le cours des existences anonymes.

- 3 C'est pourquoi on commencera par montrer, en s'appuyant sur une étude historique très récente, que si Modiano n'a cessé dans son œuvre d'être habité par la période de L'Occupation, c'est en grande partie parce qu'il a tenu à s'attacher à la question de la Collaboration comme à une énigme devant encore venir tarauder l'époque contemporaine. On verra ensuite comment l'interrogation d'ordre éthique à laquelle l'écrivain convie son lecteur tire sa force de ce qu'elle passe par des dispositifs de glissement temporel audacieux. Dans cette perspective, on s'intéressera au mécanisme métalectique qui régit le roman *Les Boulevards de ceinture*⁶, et à son enjeu principal : faire intrusion au présent dans une « drôle d'époque » et parmi de « drôles de gens » et se projeter, en dépit d'une tentation amnésique confortable, dans un quotidien imaginé et pourtant inimaginable. Enfin, on reviendra sur le refus, chez l'écrivain, en dépit des aspirations souvent exprimées par les narrateurs de ses récits, de refermer une fois pour toutes la parenthèse des années sombres.

L'énigme plurielle de la Collaboration

- 4 Certes, Modiano l'a dit à plusieurs reprises explicitement, tant dans des entretiens que dans certaines œuvres comme *Livret de famille*⁷ (1977), fiction en éclats de couleur autobiographique ou *Un pedigree* (2005), récit à demi-murmuré des origines introuvables aux allures de « constat » ou de « curriculum vitae », il a eu le sentiment d'être comme tiré en arrière par cette période glauque de l'Occupation⁸, comme retenu dans ses étendues marécageuses. Et on sait qu'il a eu recours très souvent pour évoquer ces années sombres aux images visuelles ou olfactives de décomposition ou de pourriture. Mais aucune complaisance, ici, pour une période « entre chien et loup ». Plutôt une question lancinante qu'il ne cessera de réenoncer et qui porte essentiellement sur les raisons d'être d'une coopération active entre certains vaincus et les vainqueurs de 1940.
- 5 Cette question, aujourd'hui encore, les historiens de la période la posent ou la pensent. Comment de larges secteurs de l'opinion publique française ont-ils pu adhérer à une politique, celle du régime de Vichy, qui sous couvert de Révolution nationale, restreignait toutes les libertés fondamentales ? Une politique qui, surtout, au prétexte d'une recherche de clémence des autorités d'Occupation, sur les plans économique et politique, devançait les exigences du régime du Reich, en pratiquant dès octobre 1940 un antisémitisme d'État, manifesté d'abord par la promulgation d'un statut excluant les Juifs de la communauté nationale (encore renforcé en juin 1941), et qui s'est soldé par des spoliations, des arrestations, des rafles et des déportations massives ?
- 6 Les historiens François Broche et Jean-François Muracciole, auteurs d'une *Histoire de la Collaboration* (2017), qui, à partir de nouveaux acquis de la recherche archivistique – en particulier allemande – s'inscrivent dans le prolongement des travaux des grands spécialistes de la période (par exemple, René Rémond, Robert Paxton, Henry Rousso, Michèle et Jean-Paul Cointet, Pierre Laborie, Jean-Pierre Azéma, Olivier Wievorka) rappellent d'emblée à quel point le concept générique de Collaboration est difficile à définir :

Par nature, la Collaboration ne pouvait être un bloc, car elle groupait pêle-mêle toutes les variétés des types et des comportements humains, et qu'en outre, dès juin 1940, elle comprenait une infinie variété de formes et de niveaux⁹.

- 7 Et de fait, ils notent que la nébuleuse collaboratrice a correspondu à bien des options politiques, qui ont évolué au fil du déroulement de la guerre : opportunisme, souhait de préserver une part résiduelle de pouvoir, pacifisme aveugle, peur de la désunion de l'armée, espoir des concessions allemandes en matière économique, projet de régénération nationale, antiparlementarisme, antibolchevisme, anglophobie, antisémitisme agressif de longue tradition, fascisme à la française... Mais ils montrent également comment cette Collaboration a été modulée selon les secteurs où elle s'est étendue et a pu concerner des populations plus larges. Ainsi distinguent-ils la « collaboration économique » avec sa part légale et contractuelle, mais aussi sa part de brigandage s'exerçant depuis les « bureaux d'achat », pour lesquels les Allemands ont recruté de nombreux intermédiaires français. Puis le « versant gris » de la Collaboration recouvrant les formations d'activistes, les mouvements de jeunesse, la presse collaborationniste, docile aux orientations de la propagande allemande, et qui a pu prendre des accents d'un racisme virulent. Le « versant rose » qui concerne tout le secteur des spectacles, du cinéma, du théâtre, des concerts, du music-hall, plus globalement de la culture, florissant pendant l'Occupation, car dérivatif à la guerre, vivier inespéré d'emplois, et vitrine pour les Allemands d'une Occupation acceptée. Et enfin le « versant noir », celui qui renvoie à tous les organismes français associés à la traque des résistants de l'intérieur, des gaullistes, des communistes et des Juifs : police de Vichy, Commissariat général aux questions juives, milice française... Mais c'est précisément parce que la Collaboration a été un tel agrégat de positionnements idéologiques, de conduites et de motivations diverses, évoluant au fil chronologique de l'Occupation allemande que, pour François Broche et Jean-François Muracciole, elle demeure à la fois un phénomène « sans précédent dans notre histoire¹⁰ », qui pourtant avait déjà comporté des périodes d'occupation, et donc des velléités ou des activités collaboratrices, et qu'elle a « laissé une empreinte indélébile sur l'histoire de la France contemporaine¹¹ ».
- 8 Modiano a été considéré, dès la parution de son premier roman, comme un auteur exceptionnellement informé sur le plan historique. Et manifestement, il a cherché à connaître en profondeur toutes les facettes de la Collaboration, tous ses aspects, tous ses degrés, pourrait-on dire. Déjà, dans ces deux fables de tonalité farcesque et grinçante que sont *La Place de l'Étoile* (1968) et *La Ronde de nuit*¹² (1969), il cible, dans la première, les idéologues et intellectuels racistes qui ont cautionné l'antisémitisme d'État et son incommensurable violence et, dans la seconde, met dans une lumière crue l'officine Bonny-Lafont du 93 de la rue Lauriston – renommée ici square Cimarosa – ses trafics, sa contribution à l'espionnage allemand, sa lutte acharnée contre les résistants et il s'interroge sur l'entourage, complice ou inconséquent, de ces deux auxiliaires français de la Gestapo, qui ont mené grand train rive droite entre début 1942 et août 1944.
- 9 Mais – et cela se sent surtout à partir du troisième roman sur les mécanismes structurels duquel nous allons revenir –, ce qui le retient avant tout, c'est de comprendre comment, pendant l'Occupation, certains individus ont pu, sans l'avoir vraiment voulu, en se masquant leurs propres compromissions, côtoyer voire assister des personnages qui eux, affichaient un projet idéologique contraire à toute idée de droit républicain. On le sait, tout part, chez Modiano, d'une histoire familiale

chaotique, qui le prédisposait à concevoir la porosité existant entre divers pans de la Collaboration. L'affairisme du père dont il a subi les pesanteurs, enfant et adolescent, l'a amené à enquêter sur les *realia* du marché noir ou la logique commerciale des bureaux d'achat¹³ qu'Albert Modiano avait pu connaître. Le versant rose de la Collaboration, le Tout-Paris semillant couvé par Abetz, l'ambassadeur du Reich à Paris, et par Greven, l'homme de la puissante firme cinématographique la Continental¹⁴, il l'a entrevu à travers les souvenirs de la comédienne de rôles secondaires que fut Luisa Colpeyn, sa mère¹⁵, qui avait su sous l'Occupation se ménager des protections efficaces, comme celles d'Arletty. Mais l'écrivain a très vite compris que les zones de collaboration n'étaient pas étanches, qu'elles communiquaient dangereusement et que le gris et le noir se devinaient au prochain carrefour. En même temps, rien n'a jamais relevé chez lui d'un manichéisme moral simpliste. Car il n'a pas minoré les circonstances de ces troubles accointances, le risque pris par le père, Juif non déclaré en dépit du recensement imposé, ou par le couple évoluant dans un milieu d'artistes peu argenté où les Juifs français ou étrangers étaient très présents. On ne peut qu'être frappé, dans les premières pages d'*Un Pedigree*, qui aborde sur un mode accéléré et souvent très ironique les débuts du parcours maternel, par le fait que l'écrivain use de la facture énumérative du récit pour souligner, chez la jeune starlette anversoise, tantôt la quête un peu éperdue de protections allemandes, tantôt une fidélité aux amis juifs (« Elle a pour meilleur ami un jeune décorateur Lon Landau, qu'elle retrouvera à Bruxelles en 1942, portant l'étoile jaune¹⁶ »).

- 10 Dans la Revue *Europe* consacrée à Modiano (octobre 2015), Henry Rousso, grand historien de la Seconde Guerre mondiale, de l'histoire et de la mémoire de Vichy¹⁷, est invité par Maxime Decout à définir l'apport spécifique de Modiano à notre connaissance de la période de l'Occupation et la singularité de sa posture dans la relation qu'il entretient avec le savoir historique. Deux points, en particulier, sont soulignés :

[C]ontrairement à d'autres écrivains plus jeunes ayant investi le terrain de la Seconde Guerre mondiale, Patrick Modiano a écrit sans réellement se référer ou s'inspirer de la littérature historiographique. D'une certaine façon, il précède la nouvelle vague d'historiens qui vont s'intéresser à compter des années 1970 à ces questions et ouvrir de nouveaux chantiers.

Et il ajoute :

Je [...] vois [...] aujourd'hui [Modiano] comme un écrivain travaillé au corps par le mystère que constitue dans toute expérience humaine, collective ou individuelle, la présence lancinante et dérangeante, non du passé en tant que tel, non pas de l'histoire comme grand récit collectif mais d'un ensemble épars de bribes, de traces de souvenirs fugitifs décousus, de temps antérieurs auxquels il nous revient de donner un peu de sens et de cohérence¹⁸.

Sans doute est-ce ce degré de réaffleurement du passé dans le présent que l'œuvre de Modiano ne cesse de mesurer en faisant d'une histoire familiale incertaine et troublée l'occasion d'une interrogation transgénérationnelle.

Compression des époques

- 11 À dire vrai, la dimension de co-présence de l'hier et de l'aujourd'hui, l'écrivain la met en place dans chacun de ses ouvrages. Mais aucun roman mieux sans doute que *Les Boulevards de ceinture* n'en a manifesté le principe. Voici pourquoi nous nous y arrêterons un instant, car est proposée dans le roman de 1972 une sorte de matrice de

ce que nous allons voir se profiler dans nombre de récits ultérieurs avec des variantes. Ce récit a pour spécificité de s'appuyer sur une métalepse de construction globale¹⁹.

- 12 Rappelons que Genette nomme « métalepse de l'auteur » un « mode de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » précisant qu'il n'est pas rare que le glissement entre monde narrateur et monde narré se fasse par le biais d'une *ekphrasis* et repose sur le principe d'animation fictive d'une image décrite. Dès *Figures III*²⁰ mais plus encore dans *Métalepse*²¹, le critique a souligné les effets du dispositif : il y décèle une intention « ludique » ou « fantastique », mais gageons qu'elles peuvent se cumuler ; « dénuder » le procédé invite à se libérer de l'identification et cette transgression peut être vécue dans l'euphorie. Par ailleurs, instaurer une contigüité artificielle entre des espaces-temps étrangers l'un à l'autre peut déstabiliser le lecteur qui ne sait plus exactement où commence le monde du représenté et où s'achève le monde fictif. C'est dans cet esprit mi-ludique mi-fantastique que Modiano va exploiter l'artifice dans *Les Boulevards de ceinture* (1972) : comme l'occasion d'un saut dans un parcours existentiel à l'essai. Le narrateur, un certain Serge Alexandre²², s'absorbe dans la contemplation d'un cliché où figure, sur fond d'auberge rustique d'île de France, son père alors perdu de vue :

Le plus gros des trois, c'est mon père, lui pourtant si svelte à l'époque. Murraille est penché vers lui comme pour lui dire quelque chose à voix basse. Marcheret, debout à l'arrière-plan, esquisse un sourire, le torse légèrement bombé, les mains au revers du veston. [...] Tout, chez mon père, exprime l'affaissement. Sauf les yeux, presque exorbités.

Boiseries et cheminées de briques : c'est le bar du Clos-Foucré. Murraille tient un verre à la main. Mon père aussi²³.

L'allusion au document déclencheur de la rêverie est immédiate : « Une vieille photo, découverte par hasard et dont on efface la poussière, doucement²⁴ ». Mais il suffit du ralenti imposé par l'adverbe pour favoriser un bougé narratif et susciter une scène habilement désignée comme itérative :

Le soir tombe. Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos Foucré. Marcheret s'est installé sur un tabouret. Les deux autres ont préféré les fauteuils disposés près de la cheminée. Ils ont commandé des cocktails d'une écœurante et inutile complication que Maud Gallas a confectionnés, aidée par Marcheret qui lui lançait des plaisanteries douteuses l'appelant « ma grosse Maud » ou « ma Tonkinoise »²⁵.

- 13 L'excipit refermera soigneusement l'accès à ce douteux espace de villégiature. Le narrateur y révélera sa source principale, le témoignage d'un barman attaché aux lieux depuis trente ans :

Oui, il a connu les gens dont je lui cite les noms [...] Il a même conservé une photo. Tenez, le grand mince, là, c'est Murraille. Un directeur de journal. Fusillé. L'autre derrière qui bombe le torse et tient une orchidée entre pouce et index : Guy de Marcheret qu'on appelait Monsieur le Comte. Un ancien légionnaire. Peut-être est-il retourné aux colonies. Oui, c'est vrai qu'elles n'existent plus... Le plus gros, assis sur un fauteuil devant eux, a disparu un beau jour, « Baron » de quelque chose²⁶... Impossible de se rappeler tous les visages... oui, si je veux cette photo, il me la donne. Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir²⁷.

- 14 Du côté du récit encadré, on est frappé par la virtuosité de l'écrivain qui s'amuse à suivre plusieurs partitions à la fois. Le nouvel hôte du Clos-Foucré est d'abord une oreille et un regard attentifs, inventoriant les variations d'éclairage ou les modulations des voix, repérant des allées et venues entre l'auberge et les villas des alentours occupées clandestinement. Très vite, il prend langue avec le dénommé Murraille,

directeur du magazine *C'est la vie*, dont le numéro 57 traîne sur un coin de bar, accepte d'y tenir quelques chroniques un peu lestes, s'immerge dans le groupe d'amateurs de vins lourds et de parties fines, puis s'approche à tâtons de la figure du père qu'il voudrait protéger de ceux qui commercent avec lui tout en l'humiliant. L'épisode du mariage entre la nièce de Murraille et l'ancien légionnaire Marcheret est l'opportunité saisie par le fils pour passer à l'action : meurtre expédié du dénommé Lestandi, toujours prêt à vociférer contre les « enjuivés²⁸ » de l'époque, vol de la Talbot de Marcheret, organisation d'une fuite commune en Belgique sitôt avortée, arrestation simultanée du père et du fils par des hommes de main aux allures de gestapistes.

- 15 Mais si la trame diégétique de cette geste du fils en défenseur malheureux du père, promis à la même infortune identitaire, prend un certain relief, c'est que le texte accueille, à mi-parcours, une sorte de liste d'informations collectées sur les personnages censés graviter autour du faux baron Deyckecaire, qui n'est pas sans analogie avec un collage de fiches d'enquête historique. Il est aisé de deviner que les personnages dont il est ici question ont leurs référents. Certains portent des noms un peu modifiés : derrière Jean Murraille, il faut lire Jean Luchaire, ancien homme de gauche avant-guerre, pacifiste, puis fondateur du journal collaborationniste *Les Nouveaux Temps*, et de l'hebdomadaire *Toute la vie* derrière lequel on reconnaît le *C'est la vie !* du roman et qui présidera à partir de 1941 la Corporation nationale de la presse française, organe de régulation de la propagande pronazie. Derrière Annie Murraille, se devine l'actrice Corinne Luchaire, qui eut ses entrées à l'Ambassade d'Allemagne. Des noms historiques émergent au milieu des noms fictifs : Lestandi, qui désigne Lestandi de Villani, directeur du journal antisémite venimeux *Au pilori* mais aussi Alin-Laubreaux, avec une variante orthographique, critique dramatique à *Je suis partout*, et tant d'autres. Je ne souhaite pas poursuivre ce travail d'identification qui a été mené en particulier par la critique anglo-saxonne²⁹ de Modiano, souvent nourrie par les enquêtes d'historiens de la France de Vichy – tout particulièrement par la recherche de Robert Paxton³⁰.
- 16 Ce que je veux souligner, c'est à quel point l'auteur sait rendre compte de la porosité qui existe entre secteurs rose, gris et noir de la Collaboration. Il a minutieusement épluché la presse d'Occupation et repéré les cercles du demi-monde où se rejoignent dans les années 1940 activistes antisémites, notables encanaillés, pègre enrichie, artistes en quête de renom, tenancières de bordels courus. Et s'agissant de la presse collaborationniste dont Murraille/Luchaire est ici la figure de proue, il a surtout très bien capté le fonctionnement du discours tenu dans nombre de feuilles, encouragé par la *Propaganda Abteilung Frankreich*, qui euphémise la guerre, déplace l'intérêt du public sur les potins mondains, prétend à l'expression d'un optimisme à toute épreuve, tout en dispensant l'antienne antisémite.
- 17 De plus, le romancier a l'audace d'insérer une analepse au sein du récit encadré. Voici que le fils rencontrant son père en périlleuse compagnie, et déplorant l'état de prostration de celui-ci, est renvoyé à des moments partagés avant que le géniteur ne s'éclipse. Il va de soi que si le dispositif fonctionne, c'est parce que le lecteur devine que cette déroutante analepse est en fait, sous filtre autobiographique, une prolepse et que Modiano narre, non sans déformations farcesques, des bribes de son adolescence, ce que confirmera *Un pedigree* en 2005. Ce n'est plus Chalva qui apparaît sous son titre en toc, mais Albert Modiano comme le suggère l'injonction prêtée au narrateur :

Cette comédie est inutile entre nous. Je vous connais de trop longue date. Rappelez-vous, baron, nos promenades dominicales³¹ ?

- 18 La métalepse, chez Modiano, vise donc à une refiguration de l'expérience temporelle et partant, historique. Un narrateur, double de soi, devient le contemporain, le compagnon, le comparse même d'un père, dont le comportement pendant l'Occupation a été source de perplexité. Ce travail de compression des époques est efficace parce qu'il s'appuie sur l'idée qu'on ne saurait parler avec exactitude des années noires depuis l'aujourd'hui, sans essayer fictionnellement de jouer son propre rôle au passé. Au fond, il s'agit de se poser la question éthique moins du « qu'aurais-je fait ? » en définitive confortable, que du « que pourrais-je faire *en situation* ? ».

Portée d'une vigilance

- 19 Inversement, Modiano se refuse à voir dans l'Occupation et l'époque de la Collaboration, une parenthèse malheureuse de l'Histoire française, et surtout refermée. Il a trop souffert, depuis l'enfance, de buter sur des indices tout à la fois inquiétants et illisibles pour passer outre. Le mutisme de son père ou ses esquisses d'explication ont été les aiguillons d'une vigilance à la manière dont la fabrication ordinaire du discours antisémite peut accoucher d'événements innommables. Une notation d'*Un pedigree* rend parfaitement compte de la souffrance de l'adolescent recevant à treize ans, par le biais d'un documentaire sur le procès de Nuremberg, les images des camps d'extermination :

Quelque chose a changé pour moi, ce jour-là. Et mon père, que pensait-il ? Nous n'en avons jamais parlé ensemble, même à la sortie du cinéma³².

- 20 C'est sans doute pour cette raison qu'au fil de son œuvre, l'écrivain ne cesse jamais de montrer que le passé des années noires peut refaire surface, à tout moment, que toute une génération, jeune sous l'Occupation, se survit dans la France des années 1960 et celle des Trente Glorieuses, pire que certains pourraient avoir la nostalgie d'une période où les connivences tenaient lieu de ligne de conduite, loin de toute cohérence politique et où les ralliements entre profiteurs d'une situation économique d'exception et acteurs de l'appareil répressif se sont faits à partir de la désignation de boucs émissaires. Un chapitre de *Livret de famille* (ch. 5) est emblématique de cette perception d'un passé hostile qui perdure. Ce qui aurait pu être relaté par le narrateur comme un souvenir d'adolescence pesant (hiver 1960), l'invitation par une relation d'affaires du père à une chasse à courre en Sologne est traitée sur le mode du cauchemar. Modiano s'en remet aux procédés du récit fantastique en évoquant, à la première personne, la remémoration d'un état de malaise grandissant. Tous les ingrédients de ce type de littérature à *suspense* sont présents : maison isolée, signes de sourde agressivité sous la sympathie feinte, érotisme latent, alcools lourds, mets inhabituels... Mais l'écrivain a choisi de basculer du côté de la fable, car sous le récit d'une chasse à courre en 1960, il veut que le lecteur perçoive des scènes nauséuses de traques et de massacres minutieusement orchestrés. De là l'invraisemblance de l'épilogue qui ne respecte ni la logique narrative ni le principe de réalité. Le fils, d'abord réticent à s'attarder chez des hôtes dont la morgue le dispute à la vulgarité, décide de retourner son arme contre ceux qui pratiquent ce qu'il nomme un « sport *effrayant* ». On repère l'entrée dans le monologue intérieur irrationnel : « Il ne fallait pas trembler. Et d'abord essayer de viser juste³³ ». Et c'est évidemment la clause du chapitre qui manifeste le travail de transposition des événements de l'Histoire « et bien qu'on se trouvât au cœur de la

France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie³⁴ ». Symbolisme transparent. Dans *Un pedigree*, l'auteur dira qu'« on avait rangé [son père] dans une catégorie bien précise de gibier alors qu'il ne savait pas lui-même qui il était exactement³⁵ ». Derrière le déchaînement affairiste ou mondain de ces passionnés de chasse, l'auteur donne à lire les signaux d'une volonté de prédation et donc d'une violence destructrice. Nombre de personnages inquiétants, chez Modiano, partagent ce profil d'individus déréglés, mus par leurs seuls instincts, et refont surgir au cœur des années 1960 ou à la fin du xx^e siècle, l'ombre portée des années sombres.

- 21 Toutefois, dans l'univers modianien, ces figures spectrales associées au temps de l'Occupation n'auraient sans doute pas un tel pouvoir de nuisance si l'écrivain n'avait pas également posé son regard sur ceux qui, victimes hier de la chasse aux juifs, ayant échappé de justesse à la détention et ses conséquences, ont peiné à s'éprouver survivants dans la France des Trente Glorieuses, au point un jour de vouloir s'éloigner ou s'effacer. Tel est le parcours du personnage d'*Une jeunesse*³⁶ (1981), Georges Bellune, qui parraine la jeune Odile pour l'enregistrement d'un premier disque. Son curriculum vitae, tel qu'il le livre à sa protégée tient en peu de mots. Compositeur à succès d'une opérette dans sa Vienne natale, applaudi à Berlin, fuyant son pays passé sous la botte nazie, arrivé à Paris en 1938, pour apprendre au « consulat général » d'une « Autriche [qui] n'existait déjà plus » qu'il « avai[t] perdu sa nationalité autrichienne³⁷ », il aurait pris la décision de renoncer à composer. Même option de l'implicite dans la lettre laissée à la jeune femme à titre testamentaire. Un peu frère de ce musicien apatride, le photographe de *Chien de printemps*³⁸ (1993), en partance pour un Mexique incertain auquel Modiano a confié la plus subtile définition d'une écriture du retrait³⁹ : pour ce Francis Jansen, présenté comme l'assistant de Capa à Barcelone en 1939 et à Berlin en 1945, lui-même passé un bref moment par l'épreuve de Drancy, la photographie a le privilège de « p[ouvoir] exprimer le silence », et aussi de l'enjoindre. Le narrateur, archiviste bénévole des clichés de Jansen, l'a parfaitement compris :
- 22 Il me suffit de regarder l'une de ses photos pour retrouver la qualité qu'il possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse mais si difficile à acquérir : garder le silence⁴⁰.
- 23 Parmi ces figures en sursis dans les années 1960, il faudrait aussi compter Ingrid Teyrsen, l'héroïne de *Voyage de nocces*⁴¹ (1990), première incarnation, sous le régime de la fiction, de Dora Bruder, la jeune fugueuse de décembre 1941, dont Modiano accompagnera un jour le parcours. Comme souvent chez le romancier, des lieux établissent une jonction entre des segments de vie très distincts : le narrateur en transit à Milan se remémore un séjour précédent dans la capitale lombarde, où un fait divers l'avait affecté : dans l'hôtel international où il séjournait, il avait appris le suicide d'une femme dont il connaissait l'identité, puisqu'en voyage sur la Côte d'Azur quelques années plus tôt, il avait bénéficié de sa sollicitude et de celle de son époux, et qu'une rencontre ultérieure à Paris lui avait permis d'accéder à la lourdeur de son histoire d'adolescente juive, refusant un soir l'astreinte du retour avant le couvre-feu, auprès d'un père domicilié dans un meublé du boulevard d'Ornano, confrontée dans la sidération à la nouvelle de l'arrestation de celui-ci, et partant jusqu'à la fin de la guerre se réfugier à Juan-Les-Pins avec un jeune homme, Paul Rigaud, qui devait rester le compagnon épisodique de sa courte existence.
- 24 L'écrivain le confiera dans les premières pages de *Dora Bruder*. Peu de points communs entre le récit de 1997 et le roman de 1990, sinon l'effet de collage de l'avis de recherche

de la fugueuse, paru dans un numéro de *Paris Soir* de décembre 1941 (non sans un travail de variantes), des emprunts topographiques au 18^e arrondissement ou des aperçus de paysage parisien sous la neige. Et évidemment l'engrenage tragique déclenché par l'entrefilet : arrestation et disparition du père dans le roman, arrestation et déportation des trois membres de la famille Bruder dans le récit. Modiano dit avoir conçu l'écriture romanesque comme « un moyen [...] de continuer à concentrer [s]on attention sur Dora Bruder⁴² ». Il reste que l'enquête, avec ses divers volets, est à venir et que chacun des deux textes s'inscrit dans une logique générique singulière⁴³.

- 25 Mais ce que nous voulons souligner, dans le cadre de cette réflexion, c'est à quel point les deux figures féminines sont sociologiquement éloignées l'une de l'autre. De fait, Dora est inscrite dans un milieu populaire et ouvrier ; la jeune Teyrsen, elle, est fille d'un médecin que les lois de Vichy ont privé de sa possibilité d'exercer, et elle se rêve en danseuse de métier. Quant au jeune homme qui l'assiste dans sa fugue, c'est un fils de famille aisée, ancien champion de ski, et il organise leur exil en zone libre, dans un hôtel méditerranéen au luxe tombé, puis lorsque les descentes de police se rapprochent, dans la cache plus sûre de la villa désertée d'une riche Américaine, placée « sous le contrôle direct de l'ambassade d'Espagne à Vichy⁴⁴ ». Et surtout, le parcours d'Ingrid Teyrsen articule deux époques. Point éclairant, dans cette perspective, le décor sur fond duquel se déroule la rencontre entre Ingrid, Rigaud et le narrateur-personnage, l'année de ses vingt ans : le couple est censé avoir offert l'hospitalité d'un soir au jeune-homme pris en stop à la sortie de Saint-Raphaël. C'est d'ailleurs toute une mythologie des années 1960 qui se déploie soudainement : la plage de Pampelonne, le chemin cabossé au milieu des roseaux, le bungalow dans la pinède, Saint-Tropez et sa topographie touristique... Si le narrateur confie avoir retiré de ce souvenir estival un vrai sentiment de bien-être, il n'en a pas moins compris que ses hôtes étaient en décalage avec leur environnement, au point de proposer, allongés sur leurs transats, de « f[a]ire semblant d'être morts » pour éviter la promiscuité avec de bruyants et expansifs voisins. Manière de dire qu'il n'est pas aisé d'avoir fait partie des survivants dans la France des Trente Glorieuses, et peut-être indirectement que la légèreté ne va pas de soi pour un auteur hanté, du fait de son histoire familiale, par la période de l'Occupation.
- 26 Peut-être fallait-il, pour l'écrivain, en passer par diverses formes d'expression de ce malaise des survivants avant d'aborder la mémoire vive de la Shoah. *Dora Bruder*, ce texte si composé, pouvait alors advenir avec sa triple dimension : récit de l'enquête conduite sur le parcours de l'adolescente, son milieu, ses hypothétiques errances, ses passages par la prison des Tourelles et Drancy ; mise en contact de deux subjectivités, celle de la fugueuse de décembre 1941 et celle du fugueur des années 1960, avec tout ce que peuvent signifier l'analogie des projets et la disparité des situations ; et enfin élargissement de l'attention à celles et ceux qui ont partagé dans la même période le sort de la jeune fille. Avec un accent porté sur les responsabilités de l'administration française, à toutes les étapes d'un parcours irréversible : commissariat du quartier Clignancourt pour la délivrance du « numéro de dossier juif » à Ernest Bruder⁴⁵, préfecture de police, « gardiens de la paix », « inspecteurs de la Brigade des mineurs », « Police des questions juives⁴⁶ », avec ses « agents-capteurs⁴⁷ » et ses équipes de fouille, « assistantes sociales de la police, (quai de Gesvres⁴⁸) », gendarmes de la prison des Tourelles, « policiers casqués⁴⁹ » escortant les autobus entre l'établissement pénitentiaire et le camp de Drancy...

- 27 Ici, le mot « Collaboration » prend donc un sens très concret. Mais le lecteur de Modiano y est d'autant plus sensible que l'œuvre a produit et continue à produire un questionnement sur l'aventure collaboratrice, ses domaines d'expression, sa sociologie diversifiée et sur la pérennité, après-guerre, de comportements vecteurs d'inhumain. Aux yeux de l'écrivain, il n'existe pas de césure franche entre les périodes historiques, comme le manifestent les jeux de circulation temporelle qui sous-tendent ses textes. Autant de signaux d'alerte, on l'aura compris, lancés à une conscience collective aisément oublieuse des dérapages ou des remous de l'Histoire.

NOTES

1. Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975 [« Blanche », 1968]. Pour chacun des textes cités, publiés aux éditions Gallimard, les références de pages sont celles de la collection « Folio ».
2. *Id.*, *Lacombe Lucien*, Paris, Gallimard, « FolioPlus Classiques » 2008 [« Blanche », 1974].
3. *Id.*, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [« Blanche », 1997].
4. *Id.*, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006 [« Blanche », 2005].
5. Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, « Blanche », p. 13.
6. *Id.*, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978 [« Blanche », 1972].
7. Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [« Blanche », 1977].
8. Éclairantes sont les formules litotiques qui parsèment le discours prononcé par Modiano à Stockholm, et notamment celle-ci : « devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu », *op. cit.*, p. 14.
9. François Broche et Jean-François Muracciole, *Histoire de la Collaboration, 1940-1945*, Paris, Taillandier, « Texto », 2019 [2017], p. 13.
10. *Ibid.*, p. 15.
11. *Ibid.*, p. 13.
12. Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, [« Blanche », 1969].
13. Voir Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, en particulier p. 20-23.
14. Plus exactement La *Continental-Films*, société de production cinématographique française, créée en 1940 par Goebbels, ministre de la propagande du III^e Reich.
15. Modiano rappelle dans *Livret de famille* (1977), puis dans *Un pedigree* (2005) qu'elle a travaillé au service du doublage à la *Continental*, pour le sous-titrage en néerlandais des films français.
16. Lon Landau (1910-1945) fut un décorateur et scénographe très inventif, membre d'un groupe d'avant-garde anversoise dans les années 1930. Il fut arrêté à Bruxelles en 1943, retenu prisonnier d'abord à Malines puis envoyé à Auschwitz et Bergen-Belsen où il mourut de la typhoïde en 1945, peu après la libération du camp. Tout au long de sa détention à Malines, il poursuivit son œuvre en créant des spectacles de marionnettes pour les enfants détenus.
17. Voir en particulier, Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1990 [1987] et *Vichy, L'Événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2001.
18. « Pourquoi nous ne sommes pas seulement du 'présent' », entretien avec Henry Rouso, Dossier « Patrick Modiano », dir. M. Decout *Europe, Revue littéraire mensuelle*, n° 1038, oct. 2015, p. 126-127.

19. Nous reprenons ici, dans une version remaniée, quelques éléments de notre article « La métalepse dans *Les Boulevards de ceinture* (1972) de Modiano, Sur les phénomènes d'intrusion narratorial », dans *La Présence par effraction ou par intrusion*, codir. A.-C. Guilbard et P. Truchot, *La Licorne*, Rennes, PU Rennes, 2018, p. 97-108.
20. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.
21. Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 20-37.
22. Modiano joue de ses choix onomastiques. C'est sous le nom de Serge Alexandre qu'Alexandre Stavisky (1886-1934), escroc de grande envergure, détourna deux cents millions de francs aux dépens du Crédit municipal de Bayonne, tout en compromettant de nombreuses personnalités politiques du moment. La presse satirique se fit l'écho de sa fin mystérieuse à Chamonix, en la présentant comme un suicide provoqué.
23. Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, *op.cit.*, p. 13.
24. *Ibid.*, p. 14.
25. *Ibid.*, p. 14-15.
26. *Ibid.*, p. 183.
27. *Ibid.*, p. 184.
28. *Ibid.*, p. 166.
29. Voir, en particulier, Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
30. Robert Owen Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1997 [Seuil, 1974].
31. Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, *op. cit.*, p. 155.
32. Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 57.
33. Patrick Modiano, *Livret de famille*, *op. cit.*, p. 85.
34. *Ibid.*
35. Patrick Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p. 32.
36. Patrick Modiano, *Une jeunesse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985 [« Blanche », 1981].
37. *Ibid.*, p. 53.
38. Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993.
39. Voir article de Laurence Schifano, « Autoportrait du romancier en photographe au chien », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, dir. A.-Y. Julien, éd. Hermann, 2010, p. 429-446.
40. Patrick Modiano, *Chien de printemps*, *op.cit.*, p. 20.
41. Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Gallimard, « Folio », 1991 [« Blanche », 1990].
42. *Ibid.*, p. 82.
43. Sur les modalités génériques des deux textes, voir l'article de Michael Sheringham, « Le dispositif *Voyage de nocces-Dora Bruder* », dans *Lectures de Modiano*, dir. R.-Y. Roche, éd. Cécile Default, 2009, p. 243-266. Sur le paradigme de la « micro-histoire » dans *Dora Bruder*, voir l'article de Dominique Viart, « L'impossible narration de l'Histoire », dans *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, *op. cit.*, p. 45-67. On se référera également à l'essai de Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, « Écrivains au présent »*, Armand Colin, 2009, et plus spécifiquement à « Arrêt sur ouvrage : *Dora Bruder* », *ibid.*, p. 127-134. Pour un éclairage sur la genèse du texte *Dora Bruder*, on peut consulter la section IV « *Dora Bruder* » dans *L'Herne, Patrick Modiano*, dir. M. Heck et R. Guidée, éd. de L'Herne, 2012.
44. Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, *op. cit.*, p. 82.
45. *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 47.
46. *Ibid.*, p. 61.
47. *Ibid.*, p. 84.
48. *Ibid.*, p. 101 et p. 107-108.
49. *Ibid.*, p. 141.

RÉSUMÉS

Sur une question comme celle de l'engagement de l'écrivain dans la cité, l'œuvre de Modiano mérite d'être observée avec attention. Car il est des lecteurs pour souligner la pertinence de la grille interprétative d'un Modiano en prise sur les traumatismes historiques liés à la Seconde Guerre mondiale, la période de l'Occupation et ses séquelles dans la France d'après-guerre : ceux-ci se réfèrent essentiellement à *La Place de l'Étoile* (1968) et à la première trilogie, au scénario de *Lacombe Lucien* (1974), à *Dora Bruder* (1997) ou à *Un pedigree* (2005), ainsi qu'à divers textes préfaciels éclairants. D'autres lecteurs le tiennent, avant tout, pour un écrivain de la déambulation nostalgique et voient davantage l'Histoire dans son œuvre comme une toile grise d'arrière-plan, tissée de fils familiaux. Cette binarité est, à nos yeux, réductrice. Il existe des modalités diverses de préoccupation historique chez Modiano. Tout repose le plus souvent sur une rhétorique du détour, dont l'efficacité est puissante : c'est ce système allusif et sa portée éthique que nous essaierons de décrypter ici, en montrant que dans nombre de ses récits, l'ombre de l'Histoire ne s'éloigne qu'en apparence. Car jamais la voix narratrice ou l'instance focalisatrice de ces récits ne se détache d'un passé qui fait retour, obstinément, dans la mesure même où il a la couleur de l'abject... On s'interrogera sur la manière dont Modiano aborde, dans son œuvre, l'énigme historique de la Collaboration. On s'intéressera notamment au mécanisme métaleptique qui régit le roman *Les Boulevards de ceinture* (1972), et à son enjeu principal : faire intrusion au présent dans une « drôle d'époque » et parmi de « drôles de gens ». Puis on reviendra sur le refus, chez l'écrivain, en dépit des aspirations souvent exprimées par les narrateurs de ses récits, de refermer trop vite la parenthèse des années noires.

On a question such as that of the writer's involvement in the city, Modiano's work deserves close attention. There are readers to underline the idea of Modiano's engaging in the historical traumas linked to the Second World War, the period of Occupation and its after-effects in French post-war. These readers mainly refer to *La Place de l'Étoile* (1968) and the first trilogy, to the screenplay titled *Lacombe Lucien* (1974), to *Dora Bruder* (1997) or to *Un pedigree* (2005), as well as to various prefacial texts. Other readers see him primarily as a nostalgic wandering writer and consider that History, in his work, is a sort of gray backdrop, woven from family threads. This binary system is, in our eyes, reductive. There are various modalities of historian point of view in Modiano's texts. Everything is most often based on an indirect speech, the efficiency of which is obviously great : it is this allusive system and its ethical scope that we will try to describe here, by showing that, in many narrative texts, the shadow of History only recedes in appearance. In fact, the narrative voice and the focal point of these stories are never far from the past. And these periods of the Second World War are back and back again, with the color of the abject... We will wonder about the way in which Modiano approaches, in his work, the historical enigma of the Collaboration. We will be particularly interested in the metaleptic mechanism that governs the novel *Les Boulevards de ceinture* (1972), and its main issue : intruding readers into a « strange era » and among « strange people ». Then we will come back to the writer's refusal, despite the aspirations often expressed by the narrators of his stories, to close too quickly the parenthesis of the dark years.

INDEX

Keywords : Ring Roads, history, Second World War, Occupation, writer's commitment, metalepse, past and present.

Mots-clés : Les Boulevards de ceinture, Histoire, Seconde Guerre mondiale, Occupation, engagement de l'écrivain, métalepse, passé et présent.

AUTEURS

ANNE-YVONNE JULIEN

Anne-Yvonne Julien est professeur de Littérature contemporaine à l'Université de Poitiers, spécialiste des écritures de soi au XX^e et XXI^e siècles. Une part majeure de ses travaux est consacrée au rapport entre écriture, mémoire et histoire (Marguerite Yourcenar, Julien Gracq, Claude Simon, Patrick Modiano...). Elle a également étendu ses recherches aux littératures francophones (Maghreb, Québec en particulier). Elle est notamment l'auteur d'un essai d'un essai de synthèse sur l'œuvre de Yourcenar, *Marguerite Yourcenar et le souci de soi*, Hermann, 2014. Elle a dirigé les *Cahiers Claude Simon*, PUR, entre 2010 et 2015. Elle coordonne l'ouvrage collectif *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Hermann, 2010. Elle a été Vice -Présidente de la SELF XX-XXI de 2013 à 2017.