

Anna Dolfi
Università di Firenze

La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie

[...] *ibant obscuri sola sub nocte per umbras*
Virgilio, *Eneide VI*

Le clair-obscur du seuil

De la *Place de l'étoile* à *La Petite Bijou* (je ne mentionne pas encore *Accident nocturne* – livre à la frontière de la déclinaison d'une vie vécue « en transparence¹ » – d'où partira l'analyse des derniers textes de l'auteur que je vais proposer), Modiano nous avait habitués à des romans se nourrissant du brouillage du temps. Qui parlaient de villes mêlées dans la mémoire et unifiées dans une seule et obsédante couleur, tel un tatouage indélébile² ; de héros en quête des fantômes du passé, liés entre eux par des relations affectives

1. Sur cette notion *Un pedigree* insistera souvent.

2. Cf. à ce propos *Paris, un choix de Patrick Modiano*, Rennes, éd. Oberthur, 1987.

nourries de dislocation, projection, substitution³ ; de vaincus en fuite, en quête d'un abri provisoire dans des lieux de passage qui sont des espaces intérieurs (gares, halls, salles de cinéma, chambres de petits hôtels aux marges d'une grande ville où l'on peut espérer confondre les pistes – brouiller les cartes – et ne plus être repérés). Les témoignages perdus, le souvenir incomplet, l'oubli nécessaire pour envisager un instant de bonheur, la sombre mélancolie qui s'alimentait de la nuit, accompagnaient ses récits et ses personnages⁴. Une tonalité monochrome perpétuellement variée sur la palette du gris s'étendait sur tout. De cet effet d'indéfini (les bruits, les voix même, estompées, atténuées) participait le moi narrateur qui, d'un roman à l'autre, passait du rôle d'un jeune homme affecté d'un orphelinat ontologique, gardant pour son malheur la douceur des « enfants mal-aimés⁵ » à celui d'enquêteur ou d'écrivain amateur⁶.

En 2005 (annoncé par une crise du héros masculin qui avait toujours été au centre du récit et la conséquente mise en relief d'héroïnes⁷ dans les romans qui précèdent *Accident nocturne : Des inconnues* et *La*

3. Pour une analyse du rapport à la figure paternelle, voir Anna Dolfi, *Patrick Modiano : "la ville morte", l'identità, l'assenza*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, éd. Bulzoni, 2001, p. 425-458. Je renvoie à ce texte pour toutes les références bibliographiques de et sur l'auteur jusqu'à l'année 2000.

4. À l'exception justement de *La place de l'étoile* et des premiers romans (mais à ce propos cf. *ibid.*).

5. Modiano en parlera dans *Un pedigree*, Paris, éd. Gallimard, 2005, p. 58.

6. Dans les romans de Modiano, on trouve très souvent des écrivains qui ont un premier livre à écrire, des artistes manqués, tout un monde qui mélange fiction et réalité, dandysme et imposture. Mais à ce propos cf. Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002.

7. Sans méconnaître le rôle de *Dora Bruder* (livre magnifique, que certains critiques placent à l'origine de l'attention de Modiano aux femmes comme héroïnes), je continue de penser que c'est justement avec *Des inconnues* et *La Petite Bijou* que s'épuise le rôle du jeune moi narrateur.

Petite Bijou), sort un livre une fois encore inattendu⁸, *Un pedigree*, où l'ordre chronologique (malgré les prolepses et analepses) devient la règle, où les dates et les noms concernant l'auteur ne sont plus altérés (ou le sont moins), mais à l'aide de vieux agendas défilent avec une rapidité croissante jusqu'à une « nouvelle » naissance qui s'inscrit sous le signe de la littérature. Blanche par antonomase ; même s'il est à rappeler que la possibilité de vivre à nouveau par l'intermédiaire de l'écriture – substitut fréquent de la vie – naissait toujours de l'absence, de l'oubli et de son impossibilité, de la liaison permanente avec la mort « blanche »⁹. Mort avec de jeunes « victimes » gardées en permanence dans de blancs tombeaux, dans la crypte du moi, comme s'il fallait mélanger à jamais le blanc et le noir, le jour et la nuit, et étendre sur tout une sombre couleur de deuil, résultat, celle-ci, de pertes qui ne pouvaient pas se dire et qui produisaient un effet de dispersion, de coexistence contradictoire de descriptions acharnées et de flou, de voilé imprévus : d'où le *punctum* barthésien, et la « chambre claire » – qui est bien noire – et qui en dérive.

Pendant des années lecteurs et critiques s'étaient tracassé pour comprendre, pour défaire les nœuds secrets, reconstruire par bribes l'histoire des personnages et de leur créateur, en cherchant des points de raccord dans l'effet kaléidoscope¹⁰ que Modiano a largement utilisé dans ses romans et qu'*Un pedigree* en dépit de son allure initiale

8. *Livret de famille* en avait constitué une sorte d'archétype, tout en gardant un certain caractère ambigu, entre roman et autobiographie. Mais ce sera seulement avec *Un pedigree* que l'auteur établira ce que, avec Philippe Lejeune, on peut appeler un « pacte autobiographique » et qu'il multipliera renvois et références. Mais sur le chemin de l'aveu, il ne faut pas non plus oublier un texte insolite, écrit par Modiano avec Catherine Deneuve (*Elle s'appelait Françoise*, Paris, éd. Canal Plus Éditions, 1996).

9. Il faut rappeler ce qu'a dit un grand poète italien, Giuseppe Ungaretti, à propos de la mort blanche qui est véritablement un signe de deuil.

10. Il ne faut pas oublier le père du narrateur qui, dans certains romans, vend des kaléidoscopes (et ni non plus le billard/kaléidoscope de *Rue des Boutiques Obscures*).

portera à un point vertigineux. Mais, du moins à son ouverture, ce livre – qui ne pouvait que mélanger les divers genres narratifs et se placer sur leur seuil – paraissait vouloir tout déclarer sous la forme d'un constat impersonnel. L'émotion, bien évidemment, malgré l'intention déclarée, devait prendre vite la relève. Le *curriculum vitae*, devant utiliser l'expression « je me souviens » pour se dérouler, ne pouvait échapper à l'intonation floue qui accompagne l'apparition, dans le noir, de figures destinées à se dissoudre ou à vivre dans un monde parallèle – en rêve et en littérature qui en est le substitut – où elles s'enfuient et disparaissent, alors que l'auteur avait pensé à cet espace alternatif comme à un refuge pour les garder et les protéger du passage du temps. Si *Un pedigree* devait faire défiler les choses telle une « simple pellicule de faits et de gestes », comme Modiano nous l'avait dit dans les premières pages du livre¹¹, il faut dire qu'il s'agit d'une de ces pellicules en noir et blanc où les images (*Dora Bruder* en parle¹²) sont voilées¹³ par les regards de ceux qui les ont vues et qui sont à jamais disparus. Êtres humains qui n'existent plus (engloutis dans la guerre, sous l'Occupation¹⁴,

11. *Un pedigree*, p. 45.

12. Cf. *Dora Bruder*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 80.

13. À propos d'une lumière voilée, qui induit à parler de « coloration du temps », Modiano a évoqué, dans d'autre cas, la peinture de Claude Lorrain (cf. un entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 6 octobre 1975).

14. Plusieurs études (Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999; Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano de Villa Triste à Chien de printemps*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999), ont été publiées sur le rôle de l'Occupation et sur l'usage de l'histoire dans l'œuvre de Modiano, mais l'on peut se référer en particulier à Sabine Schutz, « Une sale histoire ». *Die unbewältigte « Occupation » bei Patrick Modiano*, Frankfurt am Mein-Berlin-Paris, éd. Peter Lang, 1998. Par ailleurs, les textes écrits en marge de *Dora Bruder* présentent un intérêt tout particulier, surtout quand ils sont accompagnés d'un commentaire de Modiano. C'est le cas du texte de Françoise Verni, *Serons-nous vivantes le 2 janvier 1950?* Préface de Patrick Modiano, Paris, éd. Grasset, 2005 (qui dédie son livre à

ou plus simplement dans des vagabondages de « chiens perdus »...), tout comme les corps sans dimension qui défilent sur l'écran et qui n'ont jamais eu de réalité, même s'ils en ont donné l'illusion grâce à une sorte d'étrange dédoublement.

Ce qui reste, dans un livre écrit dans le but de se libérer d'*années entières*¹⁵ (d'où l'impression d'isolement et d'abandon du personnage qui se retrouve seul sur la scène), est un effet de transparence : c'est l'arrière-plan¹⁶ qui change (avec les paysages, les années, les figures) tandis que le héros – qui, pour une fois, porte le véritable prénom de l'auteur – ne quitte pas la scène. L'appel au passé – auquel on se tient avec l'engagement précis de ne pas « négliger les petits détails¹⁷ » – est donc destiné, quelles que soient la recherche minutieuse et la nomination acharnée mises en place, à résonner dans le vide et à produire un effet d'écho qui, tout en enregistrant l'éloignement, garantit la permanence. Les images, au départ nettes, redeviennent floues, d'où une sorte de vertige qui frappe celui qui « se souvient » et son écriture. Ceux qui, demeurant toujours inconnus, ont vécu, et dont on voulait connaître la vie, gardent leur secret, destinés à n'être rien d'autre que des comparses avec des histoires d'errance et de désespoir, de rêves et d'angoisses, qui en font presque naturellement des personnages romanesques. Une sorte d'irréalité entoure la vie même de celui qui parle et conduit/poursuit un paradoxal souvenir (lui-même personnage avec des histoires ambiguës et peu croyables, bien que vraies) tandis que les figures qui défilent ressemblent – et la métaphore est parmi celles

Nicole Alexandre, déportée et morte à Auschwitz); Hélène Berr, *Journal*. Préface de Patrick Modiano, Paris, Tallandier, 2008 (où il s'agit du quartier latin au cours de l'année 1942, avec les rafles des juives).

15. J'emprunte le syntagme à *Phèdre* de Racine.

16. *Un pedigree*, p. 45.

17. Ce n'est pas un hasard qu'il s'agisse de l'unique enseignement du père : « Un soir, dans l'escalier, mon père m'a dit une phrase que je n'ai pas très bien comprise sur le moment [...]. "On ne doit jamais négliger les petits détails" » (*ibid.*, p. 54).

qui reviennent¹⁸ – à des papillons « égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard¹⁹ ».

Le fait est que les trous sur lesquels se construit *Un pedigree* (et dont on avait toujours trouvé des traces, ignorant jusqu'à quel point elles concernaient la vie de l'auteur) ne relèvent pas d'une mémoire « grise », incapable de retenir un temps qui s'écoule rapidement, mais d'un décor où des comparses fuyants ont tendance à disparaître dans le noir, et d'un pacte narratif qui, en s'obligeant au respect (« on ne doit pas parler à la place d'un autre²⁰ »), ne peut qu'engendrer des histoires ouvertes et entrelacées. Si Modiano avait écrit *Un pedigree* pour se libérer de ses fantômes, les voilà qui reviennent, en condamnant l'écrivain à son histoire, à ses questionnements sans réponse, à la répétition des effacements et des deuils. Dans ce document qui se voulait autobiographique, on constate un passage progressif de la consistance apparente à la figure du double, de la lucidité à l'ivresse, à la somnolence, ou même au rêve, tandis que les fiches d'identité qui ne sont repérées qu'en partie, révèlent leur défaillance sous le poids d'un monde surpeuplé et tout d'un coup vide, où les noms véritables se révèlent, une fois de plus, des noms d'emprunt (comme il arrive dans l'univers de la fiction), et où toutes les données restent manquantes. Les documents d'une « vie en fraude²¹ » se transforment (à l'encontre du titre qui paraissait définir l'espoir du roman) en un pedigree impossible (« chien sans pedigree »), comme le suggère le parallélisme que l'on peut facilement établir avec un petit chow chow (mais il ne faut non plus oublier la correspondance

18. Souvenons-nous d'*Une jeunesse*.

19. Cf. *Un pedigree*, p. 20.

20. *Ibid.*, p. 33. On trouve un respect analogue pour ceux qui sont morts (et très souvent dans le cadre de l'Occupation) dans l'œuvre d'un écrivain italien qui est, lui aussi, d'origine juive: Giorgio Bassani (à ce propos cf. Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, éd. Bulzoni, 2003).

21. Cette expression avait déjà été utilisée dans *Chien de printemps*, un livre dont on peut remarquer, surtout après *Un pedigree*, la puissante charge autobiographique.

chien/chaussette, récurrent chez Modiano²²) dont la mère « au cœur sec » ne s'occupait jamais, et qui, à la place du fils délaissé²³, un beau jour se suicide « en se jetant de la fenêtre²⁴ ».

Le passé (le demi-monde des ancêtres, des parentes, de leurs amis, de leurs sombres compagnons de route), malgré des références précises, continue de produire un effet de sables mouvants, pousse à la recherche des traces qui disparaissent, et assigne à l'écriture – ne serait-ce qu'avec des lettres à moitié effacées – le but pieux de se tenir sur les marges, de remplir les trous, d'essayer en vain de sauver de l'oubli. Mais l'opération de l'*intermittence* ne parvient pas à avoir prise, car il n'y a rien à revivre qui puisse être sauvé (retrouvé) par le biais de la distance. La question n'est pas celle d'un souvenir qui échappe et qu'il faut retenir, mais celle des ombres qui n'ont jamais eu de consistance et qui s'enfuient sous le regard narratif comme dans la vie vécue. La tentative de nommer le passé, avec la « petite musique » qui l'accompagne²⁵, n'a donc fixé, une fois de plus, que des noms. Mais le courage de les avoir prononcés redonne sans doute la possibilité de les raconter encore, ces histoires, de chercher à donner de l'épaisseur fictive à une « nomenclature²⁶ » qui, même

22. Le chien est un substitut non seulement de l'auteur et de toute une jeunesse perdue, mais aussi de tous les morts dans les camps d'extermination.

23. Ce que souligne une sorte d'identification : « 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 » (*Un pedigree*, p. 11), et encore « Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree » (*ibid.*, p. 13).

24. Remarquons que le petit chien avait été le cadeau du fiancé (comme le fils est le cadeau du père). Par ailleurs, il faut noter la singularité de cette mort de chien, qui rappelle, quant à la typologie du suicide, la mort de Louki dans *Le café de la jeunesse perdue*.

25. Sur l'importance de la « petite musique » cf. un entretien de l'auteur au *Monde* du 24 mai 1973.

26. « À mesure que je dresse cette nomenclature et que je fais l'appel dans une caserne vide, j'ai la tête qui tourne et le souffle de plus en plus court. Drôles de gens. Drôle d'époque entre chien et loup » (*Un pedigree*, p. 20).

quand elle est vraie, paraît sortie de la réduction et de la démultiplication du réel normalement confiées au cinéma et à la littérature.

Ceci dit, il faut bien qu'il y ait des résultats, après la fatigue et le courage de se nommer, au-delà de l'effet thérapeutique de l'écriture. Ce qui intrigue est précisément ce qui a conduit à l'aveu d'*Un pedigree*, et ce qui en résulte et relie entre eux les deux livres qui l'entourent, *Accident nocturne* et *Dans le café de la jeunesse perdue*. Il faut se demander, sur les seuils du texte frontière, si dans ces deux récits existe ou persiste la même sensation d'étouffement et la même organisation des lieux, typiques des romans de l'auteur. Il faut s'interroger sur la raison pour laquelle il fallait passer par *Un pedigree* pour comprendre que la variation d'histoires romanesques – différentes et en même temps analogues – était inépuisable, et que le roman, comme la photographie, comme le cinéma, aurait pu continuer à jouer sur les degrés du noir, sur les éclairages, et à mêler le décor de la ville aux ombres qui tournaient autour du Quai de Conti. Fallait-il déclarer la superposition de l'imaginaire et du réel et donner un point de repère à l'autofiction, pour continuer à écrire sur les mêmes personnages et dans la même tonalité? L'auteur avait-il besoin de donner à soi-même et aux lecteurs une grille sur laquelle resituer les fils de ses histoires, pour montrer – si besoin était –, qu'il avait essayé, en écrivant, de réunir – en leur donnant autonomie – les pièces d'un *puzzle* séduisant et incompressible qui correspondait au double de sa vie? Ou plutôt, la vie vécue, brouillée dans la nuit du souvenir, avait-elle besoin de se décharger (on enregistre en effet une composante autobiographique croissante dans les écrits qui précèdent *Un pedigree*²⁷), pour pouvoir revenir à nouveau à la fiction?

27. La qualité des souvenirs, toujours sur le point d'émerger, avait donné l'impression qu'il était enfin possible de dire sans fiction : « Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt », tout en sachant qu'autour de cet impossible aveu (on sait bien que pendant longtemps la date même de naissance de l'auteur avait posé un problème) s'était cristallisé un refoulement progressif.

Un onirisme léger accompagne les romans de Modiano laissant subsister, dans la conscience du récepteur, un léger malaise, mais aussi le charme aigu d'une atmosphère, des odeurs, des bruits étouffés, des héros vus de dos ou de loin de l'extérieur, par les baies vitrées des hôtels, des cafés. Était-il nécessaire qu'on rappelle que l'auteur seul (non le narrateur interne, bien évidemment) se situait – ou essayait d'être – à l'air libre (sous l'effet du blanc, de la neige/drogue, de l'écriture) tandis que les autres restaient dans la nuit, enfermés (même quand ils regardaient de l'autre côté des vitres) dans des espaces clos? Fallait-il créer l'effet d'une surimpression²⁸; était-il nécessaire de poser le corps vrai de l'artiste sur le noir incertain, sur la teinte diaphane de déclics immobiles, en noir et blanc?

En effet si l'intention d'*Un pedigree* avait été réalisée (donner un véritable nom et une vie conséquente à des centaines de personnages), la recherche (l'écriture) aurait pu s'achever avec ce livre. L'objectif n'étant pas atteint, l'échec du propos aurait pu déstabiliser l'*entre-deux* qui avait marqué une opération narrative attentive à l'instabilité des apparences et au flottement qui accompagne le passage de la chambre noire à la chambre claire. En revanche, dans *Dans le café de la jeunesse perdue* comme d'ailleurs dans *Accident nocturne* (pour ne mentionner que les livres qui précèdent et suivent le récit assumé au Je d'auteur) Modiano continue avec cet art, littéraire et cinématographique par excellence, « du faire apparaître » et « du faire disparaître²⁹ », à donner à l'écriture une sorte d'invisible consistance. Tout s'efface et tout surgit à nouveau. Ce qui s'accroît (précisément dans les deux romans qu'on vient de mentionner) est l'odeur de l'éther³⁰, lié, par l'état de somnambulisme qu'il

28. Ce phénomène, typique chez Modiano, avait déjà été théorisé par l'auteur dans le livre qui avait idéalement précédé *Dora Bruder* : *Voyage de noces*

29. J'emprunte la formule à un livre de Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, éd. Seuil, 2005.

30. *Un pedigree*, p. 34.

entraîne et qui se transmet vite aux lecteurs, à un accident d'enfance « répété », au désir de substitution de la mauvaise mère, à des traces de sang, à une blessure, à une jambe gauche qui boite et qui pourrait évoquer de loin le pied d'Œdipe et toute une histoire de malentendus, d'interdits et d'amours impossibles.

À propos de l'effet contre-jour

Modiano nous a habitués à une sorte de « spécularité » de l'écriture, qui concerne le plan « sémantique » et la nature profonde du récit. D'où la possibilité de le lire à plusieurs degrés³¹. Celui de la littéralité conduit, avec le charme d'une tonalité basse, dans les arrondissements, les rues en pente, les cafés non seulement d'« une », mais « de » la jeunesse perdue, parmi des personnages entrevus et perdus tandis que celui qui en parle cherche, par le biais du sens de leurs vies, le sens de sa propre existence. Même si l'histoire familiale, le roman familial³² – on vient de le dire – est impossible, serait-ce simplement face à un « pacte » qui n'exige que le répertoire, la transcription des fiches. L'autre niveau permet au contraire de voir à contre-jour ce qui se passe de l'autre côté du roman. Comme si dans son écriture narrative, Modiano mimait le processus de la photo d'antan (ou celui du regard), qui, pour devenir lisible, a besoin d'un retournement, d'un renversement, du passage du négatif au positif

31. Comme il arrive à un autre grand écrivain européen du xx^e, qu'on peut rapprocher de lui : Antonio Tabucchi. Mais pour un rapport thématique entre les deux écrivains cf. Pierre Génard, « *Il filo dell'orizzonte* »/« *Rue des Boutiques Obscures* ». *Vacanza del personaggio, vacanza del senso*, dans *I "notturmi" di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni éd., 2008.

32. Dans le sillage méthodologique de Marthe Robert et de Jean Yves Tadié, pour une analyse très intéressante du roman des origines et de l'origine du roman (l'archétype de l'enfant trouvé et du bâtard, de l'élimination du rival) chez Modiano, cf. Paul Gellins, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris-Caen, éd. Lettres Modernes Minard, 2000.

et vice versa. Mais quel est l'endroit, quel est l'envers, quels sont les positifs et les négatifs du texte dans le cas Modiano ?

Limitons-nous à des échantillons récents : *Accident nocturne* et *Dans le café de la jeunesse perdue*, en gardant la possibilité de remonter aux sources. Celles-ci nous obligent d'ailleurs à rappeler que les personnages autodiégétiques des romans – souvent des adolescents en ombre – même quand ils sont à la recherche de figures parentales, paternelles en particulier³³, tournent autour de femmes susceptibles de mêler jeunesse et maturité, fragilité et force, abandon et distance. Femmes qui arrivent à passer de l'autre côté la ligne de démarcation, en obligeant *a posteriori* à un renversement du réel. Ce n'est pas un hasard si, tandis que les mystérieux personnages masculins disparaissent, « les femmes meurent » : d'une autre façon, bien entendu, que dans le beau récit d'Anna Banti auquel j'emprunte le titre.

Revenons à *Accident nocturne*. Et à la nuit que tout entoure, à une voiture qui surgit de l'ombre, conduite par une femme inconnue qui réveille des souvenirs lointains (la maison d'enfance, un accident similaire, le même parfum d'éther) et à l'impression d'*inquiétante étrangeté* qui hante toujours les personnages de Modiano. Tout « se brouille » dans la tête du héros enfermé avec Jacqueline Beausergent derrière la vitre grillagée d'un car de police-secours, véhicule rappelant l'image récurrente du panier à salade où on voyageait avec le père. Le jeune homme ne voit dans la brume qu'une blessure sur le visage de sa voisine et une tache de sang sur sa veste, qu'il a le souci de mettre en rapport avec sa propre main gauche. Il n'y a que du silence, et l'impression de la perte de l'ouïe. Dans une situation de rêve, les mains de deux jeunes protagonistes s'effleurent, tandis que

33. Après la publication de *Livret de famille*, d'*Un pedigree* surtout, et le dévoilement de la rétrohistoire familiale, tenue dans l'ombre pendant de longues années (des décennies), il était logique que se réduise le thème/motif qui avait nourri une grande partie de l'œuvre.

la femme garde la tête penchée vers le sol : c'est le cadre iconographique de la mélancolie. À l'Hôtel-Dieu un homme hurlera comme un chien : d'ailleurs, c'est à un petit chien que ressemblait, dans le demi-sommeil et dans l'onirisme de la nuit, la chaussette perdue, la trace perdue du personnage principal, « chien perdu » lui aussi. Dans l'hôpital, sa voix résonnera « blanche » (c'est-à-dire « basse », à peine audible³⁴) sous le néon, le long d'un couloir étroit qui paraît s'ouvrir pour tout engloutir³⁵ – y compris des femmes fardées évoquant pour moi un souvenir que Freud n'arrive pas à s'expliquer dans *Das Unheimliche*. Les deux jeunes personnages à l'Hôtel-Dieu sont allongés sur deux lits de camps, l'un à côté de l'autre : le manteau de fourrure posé sur la jeune femme « comme une couverture », la porte « grande ouverte », la « veilleuse allumée ». Le « brun massif » qui était avec la femme dans la voiture (les « jambes écartées », les « bras croisés », comme un personnage de Toulouse-Lautrec), réapparaît « dans l'encadrement de la porte avec une régularité de métronome³⁶ ». Mais il n'a pas la fonction de veiller à ce qu'ils ne restent pas ensemble ; au contraire, il veille à ce qu'ils ne s'enfuient pas, tandis que la « muselière noire » de l'éther fait son effet et que les forces disparaissent, en produisant une blancheur qui naît du noir et y reconduit. Dans la mémoire du protagoniste, il ne reste qu'une grande photo anthropométrique de Jacqueline (anthropométrique est aussi le souvenir de Louki dans *Le café de la jeunesse perdue*) qui se perd dans le terrain vague, l'eau de rivière de l'enfance, la neige, la blancheur, l'euphorie de la montagne³⁷.

34. Cf. à ce propos, entre autres, *Chien de printemps*.

35. « Je me demandais vers quoi pouvait bien mener, ce couloir, et si nous deux, à notre tour, on nous y pousserait tout à l'heure » (*Accident nocturne*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », p. 14).

36. *Ibid.*, p. 15.

37. Quelquefois, Modiano propose aussi des images de halte, de nature intègre, de rêve de « paradis » (dans de petites villes, dans une auberge qui s'appelle souvent

L'accident acquiert une valeur précise, il ne paraît pas le fait du hasard, il « marque une cassure », comme pour permettre « un nouveau départ³⁸ ». Il paraît remplir, pour l'écriture de l'œuvre, un rôle analogue à celui qui devait produire le passage à la confession dans *Un pedigree*. Qui nous avait montré un auteur répertoriant le passé, comme l'avait fait le jeune ami de Francis Jansen dans *Chien de printemps* : répertorier le passé avec la peur d'oublier des objets et de perdre le répertoire (d'où la liste recopiée deux fois dans de rouges cahiers *Claire Fontaine* et dans le petit livre du 93 ; et les mêmes personnages qui reviennent et reviendront d'un roman à l'autre...). Le fait est que le narrateur d'*Accident nocturne* glisse lui-même du monde fictif au monde réel, et vice versa. Renvoyé de la clinique Mirabeau, où l'on a retrouvé l'autre chaussure (celle qui, dans le rêve, était l'unique objet légué de ses parents), le héros se promène sans avoir la notion du temps, avec de l'argent qu'on lui a donné et qu'il veut rendre à la jeune femme rencontrée. La recherche de Jacqueline conduit dans les quartiers perdus ; la voix qui dit “moi”, “je” (toujours plus angoissée) se dédouble, oublie souvent qu'elle

l'Auberge de l'Ours d'Or), mais tout est reconduit toujours à ce que je pourrais appeler le désir de retrouver les morts (« Dans cette petite ville d'une frontière lointaine/J'étais arrivé au bout de moi-même// J'avais vécu ma vie/Je ne me souciais plus du passé [...]. Au lever du soleil/Tu retrouveras ceux que tu as perdus » : Dominique Zehrfuss-Patrick Modiano, *28 Paradis*, éd. De l'Olivier, 2005. Ce n'est pas un hasard si cette petite œuvre de dessins est de l'année de la parution d'*Un pedigree*).

38. *Accident nocturne*, p. 21. Cf. aussi, *ibid.*, p. 109 : « Se pouvait-il que l'accident de l'autre nuit eût causé une telle fracture dans ma vie que désormais il existât un avant et un après ? » ; *ibid.*, p. 110 : « Il me semblait que dans ma vie une brèche s'était ouverte sur un horizon inconnu » ; *ibid.*, p. 124-125 : « Je ne pouvais plus continuer à marcher dans le brouillard [...]. C'était la première fois que je me retournais vers le passé [...] aujourd'hui je pouvais, sans crainte, considérer [...] ces pauvres années écoulées ».

est fictive, utilise l'expression « je me souviens³⁹ », poursuit d'autres chemins qui préfigurent et rendront nécessaire *Un pedigree*, et la tentative autobiographique.

La pellicule du passé, usée, avec ses moisissures, provoque les sauts temporels, rapproche les événements d'aujourd'hui de ceux d'antan : tout se chevauche et rend dangereuse la promenade sur le fil⁴⁰ que Modiano, fils parfait de notre modernité, avait toujours faite au-dessus de l'abîme. La démarche de somnambule (attentive à une topographie réelle et métaphysique) fait pressentir que les choses peuvent se dévoiler et répondre à un appel ; à savoir que le temps peut s'abolir, se répéter. À rien n'a donc servi l'« ordre » d'une vie entière d'écrivain ? Le monde d'antan s'impose avec une puissance toujours croissante et demande le courage de vaincre la timidité et de franchir la porte surveillée de l'oubli (où des têtes de Méduse, de vieilles femmes enrégées, ou le lion de Denfert, bien plus amène, jouent le rôle de Charon).

D'ailleurs dans *Accident nocturne*, on parle souvent d'« une sorte de *no man's land* dans l'espace et le temps » ; comme si le temps et l'espace étaient troués, destinés à faire ressortir des morceaux du passé qui continuent de ramener au point de départ et font qu'on ne s'en libère jamais. Un étrange personnage, par ailleurs, le docteur Bouvière, fait des « remarques sibyllines », empruntées en partie à la psychanalyse et aux philosophies orientales (ou à Nietzsche), en parlant de la vie comme d'un « éternel retour ». Il arrivera même qu'en suivant Geneviève Dalame (la secrétaire du docteur Bouvière ?), qui a une cicatrice au bas du poignet le jeune héros aura la « sensation de glisser

39. *Ibid.*, p. 67. Il faut noter l'importance du début du paragraphe qui commence : « Cette nuit, j'ai rêvé pour la première fois à l'un des épisodes le plus tristes de ma vie » (*ibid.*, p. 91), et les résurgences du passé qui reviendront souvent dans toute la dernière partie du livre.

40. L'auteur lui-même en a parlé ; cf. l'allusion au « filet de l'acrobate » dans un entretien paru dans *La Croix*, du 9-11 novembre 1969, et l'expression « je marche sur un fil » utilisé lors d'un entretien, dans *Les Nouvelles littéraires*, 6 octobre 1965.

dans un monde parallèle, en dehors du temps » et il lui arrivera de penser (mais est-il le moi narrateur qui pense, ou un double de l'auteur/narrateur ?) que « le passé est définitivement révolu ». La seule chose sûre (et Modiano en fera son objectif dans *Un pedigree*) est qu'il faut essayer de se libérer de la « lourdeur de suaire » qui opprime et enveloppe au même temps la mémoire et l'oubli, les signes de n'importe quelle vie antérieure et de celle-ci.

La couleur vert d'eau, l'effet d'aquarium, les terrasses vitrées, le ciel limpide, les *merveilles célestes* – qu'on avait rencontrés, moins souvent qu'ici, dans les autres romans, promesse d'un passage dans le monde parallèle – donnent l'illusion qu'on pourra se réveiller de la léthargie, voir clair, être heureux, retrouver l'harmonie perdue, abolir le temps. Les livres trouvés dans de petites librairies, les promenades dans des nuits blanches (mais tout de même, il s'agit de nuits⁴¹) font que les lieux s'éclaircissent – donnent un sentiment de plénitude, comme ce qui dans *Un pedigree* accompagnera dans les dernières pages le début de la carrière d'écrivain (plus d'une fois évoquée, et sous cette forme libératrice, dans les romans de Modiano). Même si l'on sait – et *Accident nocturne* le confirme – que franchir la porte cochère (se lancer dans l'aventure, aussi dans celle de l'autobiographie) peut conduire à déboucher sur le néant, à dessiner, en géomètre, un « cadastre sur du vide ». Mais au noir nécessaire pour retrouver Jacqueline (« Nous étions dans l'obscurité comme dans le cabinet d'un oculiste »⁴²), *Accident nocturne* oppose la lune, l'espoir d'entrer par effraction dans un autre monde. On dirait que, pour une fois, le personnage (et avec lui l'auteur) a l'illusion que sa quête est en partie réussie. Que l'odeur de l'éther, les flacons bleu nuit qui le contiennent, appartiennent à un monde où on peut trouver encore une voiture « vert d'eau ». Le problème est que, en dépit de cette conclusion provisoire (mais qui

41. *Ibid.*, p. 167-168.

42. *Ibid.*, p. 157.

justifie le récit suivant et sa nouvelle position/espoir théorique), l'éther reviendra comme d'habitude, après *Un pedigree*, dans *Le café de la jeunesse perdue*, ainsi que reviendront les cafés sombres, les garages, les téléphones qui sonnent à vide.

Le perroquet qui seul, dans *Accident nocturne*, était resté fidèle au passé, avec son refrain « Fiat couleur vert d'eau », s'envolera dans *Le café de la jeunesse perdue*, on verra par quel jeu de déplacement, de virage au noir d'hypotextes littéraires, en justifiant la substitution. Cela pour rappeler qu'en contre-jour, il ne reste que l'ombre du *raven*, du *corbeau* visitant dans la nuit le poète pour lui parler de ténèbres, et pour lui rappeler qu'il n'y a que « *darkness and nothing more* », que le *never more* (uniques mots appris par un maître malheureux) accompagnera à jamais (dans la vie, et dans le royaume des morts) la disparition des êtres chers, donc celle de Lenore, qui, en passant par Edgar Allan Poe, en est l'emblème, l'allégorie, la « figure ».

Un « sabbath song » entre littérature et photographie⁴³

En réfléchissant sur l'insomnie, et en rappelant le somnambule de Blanchot, Oliver Schefer, dans ses *Variations nocturnes*, a récemment parlé du somnambule comme de celui qui déplace « le rêve dans la vie, la nuit dans le jour, subvertissant au passage les limites et les frontières de l'une et de l'autre⁴⁴ », y compris celles qui séparent la perception normale des choses de la voyance. Or, ce n'est pas un hasard si Modiano rappelle, dans *Un pedigree*, que dans son enfance

43. De la photo qui « fixe l'éphémère », tandis qu'elle « sauve un visage du néant », Modiano a parlé dans la courte préface au beau livre de Virginie Chardin, *Paris et la photographie. Cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours*. Préface de Patrick Modiano, Parigramme, 2003 (cf. « le mérite de ce livre, c'est aussi qu'il nous oblige à nous poser des questions lancinantes [...]. Quels étaient les visages [...]. Comment s'appelait l'homme [...] »).

44. Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, 2008.

il avait assisté à un ballet qui l'avait bouleversé, *La somnambule*⁴⁵, ni qu'il termine le livre qui se veut autobiographique sur une jeunesse où domine le contraste entre la grisaille, « un mélange d'ivresse et de somnolence⁴⁶ », et le « rêve éveillé⁴⁷ » d'un présent éternel et pieux où les jours se confondent, et la lumière, qui est pourtant visible dans ses livres (surtout dans la partie finale d'*Accident nocturne*), paraît se substituer à la nuit.

De la lumière (et du même type) il y en aura aussi dans les dernières pages de *Dans le café de la jeunesse perdue*, livre qui s'achève pourtant sur la mort de Louki. Le fait est que l'état somnambulique (surtout quand il propose l'abolition du temps) prévoit le risque, la « tragédie » du réveil. Les silhouettes perdues du passé (visibles seulement pour qui partage avec elles le monde de la nuit) ne montrent que l'envers de l'image (le négatif en rapport avec la photo développée) ; et au regard halluciné de celui qui s'était hasardé dans l'Hadès, n'apparaissent que des profils vides. Seule la lumière du soleil pourrait permettre de les remplir, en les empêchant de disparaître. Mais l'état fluide qui précède l'impression de couleur (même quand s'il s'agit de noir et blanc), est destiné à demeurer à jamais lorsque la lumière arrive trop tôt et empêche la fin du développement, en voilant d'une couverture mortuaire le passé tout entier. Les ombres, nourries d'ombre, restent destinées à l'ombre qui les avait produites ; brûlées de la lumière qui aurait pu les sauver et qui les repousse en arrière. Au-delà de la porte cochère, au-delà des vitres, restent – séparés par la distance – ceux, rares, qui paraissent vivants, mais qui ne sont – peut être eux aussi – que des ombres. Tout ce qui est, qui était de l'autre côté, est marqué d'inconsistance. Se rapprocher trop risque de faire tout disparaître.

45. *Un pedigree*, p. 42.

46. *Ibid.*, p. 96.

47. *Ibid.*, p. 100.



Paris. Rue de Rivoli vers 1933.
 Photo Brassai © RMN/G. Blot

Mais, d'ailleurs, comment faire, si la « délicatesse » avait guidé l'effet du fondu, l'élargissant aux couleurs, à la lumière, aux sons, si elle avait tout estompé, tamisé, feutré ? Que pouvait-il faire de plus, l'auteur, qui comme dans des vers célèbres, avait mis en jeu et même « perdu » sa vie ? Il avait bien essayé de voir Louki et son monde (le vieux Paris des années soixante) dans les reflets de regards distincts, en passant par quatre récits complémentaires. Il avait multiplié les personnages autodiégétiques (respectivement dans les quatre parties du roman, un étudiant de l'École des mines, Caisley l'enquêteur, Louki, et le jeune écrivain Roland) pour entrer dans le royaume de l'ombre : l'unique vrai⁴⁸. Il avait bien réglé les lunettes pour voir, dès les premières lignes du roman, la porte étroite, la porte de l'ombre

48. Si l'on croit Paul Celan (« Il parle vrai, qui parle l'ombre ») cité en exergue par Max Milner dans son *L'envers du visible. Essai sur l'ombre* cit.

qui s'ouvre sur un chemin qui, s'il n'est pas dans la profondeur, est malgré tout sur la ligne directionnelle alternative au monde que nous connaissons. Dans un horizon où on ne voit pas le connu, mais son envers, son reflet.

Ce n'est pas un hasard si dans *Le café de la jeunesse perdue* plusieurs fois les personnages qui regardent ont besoin d'appuyer le front à la vitre⁴⁹, de toucher de prêt la frontière entre les deux univers, ou regardent dehors en tentant de s'accrocher au monde. Étant eux-mêmes dans le royaume de l'ombre, ils regardent où l'ombre est encore plus foncée, là où, *sub specie vivendi*, tout est déjà mortuaire. Et que voient-ils dans l'ombre ? Prisonniers de la mort, les personnages qu'ils regardent se comportent comme dans la caverne de Platon où l'unique réalité est l'ombre. Tout est fait de *cebs* (c'est le nom d'une des rues où Louki habite), de ce celluloïd plastiqué qui donne l'illusion de la vie à des figurants peints qui ne l'ont pas. Justement parce que, dans le roman, il n'est pas seulement question de tout inscrire dans la mort (le choix du quartier de Denfert-Rocherou⁵⁰, celui de catacombes, la proximité de la rue Froidevaux et du cimetière de Montparnasse, que les héros côtoient et traversent souvent) mais de se mettre (comme toujours dans l'œuvre de Modiano) dans le domaine de l'improbable. Louki vit dans des lieux génétiquement difficiles à "démontrer". Est-ce un hasard si elle habite rue Fermat, et si Fermat – comme on le sait – est l'inventeur d'un théorème qui pendant longtemps n'a pas pu être démontré ?

49. Comme il arrive à Edgardo Limentani, le héros du dernier roman de Giorgio Bassani (cf. A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

50. Qui était aussi celui de Jansen dans *Chien de printemps*. Mais pour une très belle analyse de *Chien de printemps* (et de son atelier transformé en crypte) cf. P. Gellings, *Poésie et mythe* (« confronté ainsi à l'existence de ces nécropoles, on sera plus sensible aux deux Orphée du livre : Francis Jansen et le narrateur », *ibid.*, p. 65 ; tandis que Gil est lu comme la troisième image orphique du livre : « une sorte de spectre errant qui va d'un royaume ombreux à l'autre »).

Ceux qui l'entourent, si on essaie de dévoiler ce qui se cache derrière les noms, renvoient tous à la mort. Ils en parlent en reflet, en abîme. L'Adamov qu'on voit au Condé porte le nom d'un écrivain qui a vraiment existé, auteur d'une œuvre onirique, en partie autobiographique, touchée par le surréalisme et l'absurde. Arthur Adamov, d'origine russo-arménienne, s'était suicidé avec une dose excessive de barbituriques dans les années 1970 à Paris. Babilée, le client du même âge, porte en revanche le nom d'un vrai danseur, chorégraphe, acteur français, Jean Babilée, qui avait joué le rôle de Joker (autre nom récurrent parmi ceux des personnages de Modiano, même ici) dans *Le Jeu de cartes* de Stravinski, et qui avait été l'interprète de *La rencontre ou Œdipe et le sphinx* de David Lichine, jouant également le personnage principal dans *Le jeune homme et la mort* de Petit. La patronne du café, une certaine M^{me} Chadly, porte le nom d'une actrice (Madame Ben Chadly) qui apparaît dans un film de Chabrol. Larronde, un autre client, a le nom d'un poète, Olivier Larronde, mort très jeune, ami de Jean Genet, passionné d'Artaud, bien connu par ailleurs du même Adamov. Le nom de Choureau vient d'un film de Jean-Pierre Mocki (d'où, chez Modiano, avec le mélange audacieux que nous proposons, deux personnages, Jean Pierre et Choureau), tandis que Zannettacci pourrait être né du souvenir d'une galerie suisse... Le veilleur de nuit de l'hôtel de Louki et Roland ont une voix d'outre-tombe ; et le Tarride, dont une « déclaration d'absence » atteste la disparition, porte le nom soit d'un metteur en scène soit d'un acteur (Jean Tarride ; Abel Tarride) d'un film, *Le chien jaune*, tiré d'un roman de Simenon.

Les noms des locataires qui habitaient l'immeuble où Louki avait vécu avec sa mère (et qui ne sont même pas des comparées : le deuxième je narrateur en rédige tout simplement une liste), sont presque tous prélevés de la réalité : ils proviennent du monde du théâtre (Madame Christiane Deyrlord), du cinéma (Gisèle Dix, actrice), de la littérature (Marthe Dupuy, auteur du livre *Du fond*

des abîmes), des arts appliqués (l'illustratrice Alice Gravier), du musical (Odette Zazani). En habitant tout près d'un autre cimetière, ils peuvent aussi évoquer des destinées légères ou tragiques à partir d'un simple prénom. Mariska serait-elle Mariska Hargitay ? Et Huguette, ne serait-ce pas le prénom d'une jeune femme morte à Auschwitz ? Il suffit de réunir le lieu de naissance, Bustehrad, d'un nommé Stanislav Maly mort dans un camp de concentration et le prénom d'Huguette Missika, pour former le nom fictif d'Huguette Van Bosterhault.

On pourrait continuer ce jeu de correspondances (en rappelant la présence dans le récit de Maurice Raphaël, pseudonyme de Victor Maurice Le Page, auteur de romans policiers, au passé trouble sous l'Occupation qui renvoie à la bande de la rue Lauriston...), en étant sûr d'en oublier plusieurs. Et même lorsqu'il s'agit de procéder à une intertextualité interne aux romans de Modiano. Qu'il suffise par exemple d'évoquer le prénom de Jacqueline qui vient de *Du plus loin de l'oubli* (où elle épousait un nommé Georges Caisley) et de *Accident nocturne*, avant d'avoir une place importante, avec un autre Caisley, dans *Le café de la jeunesse perdue*⁵¹ ; et les garages qui reviennent toujours... Quant aux livres cités, exceptés Lautréamont et Rimbaud, ce sont habituellement des recueils de poèmes peu connus (*Les barricades mystérieuses* : titre d'un livre d'Olivier Larronde ; mais on trouve aussi sous le même nom une pièce musicale pour clavecin composée par François Couperin ; et il convient de le dire pour des raisons d'analogie, étant donné qu'un certain Blémant – connu du deuxième narrateur – porte le nom d'une méthode d'études mélodiques), de petits ouvrages commerciaux (de l'histoire des hôtels à celle des eaux minérales...), des romans mineurs ou du rayon fantastique de Gallimard (*Adieu focolarara* de Jean de Beaumont ; *Un caillou dans le ciel* d'Asimov, *Passagère*

51. Si Delanque était un anthropologue dont Bacon avait fait un portrait en 1976, le nom de Jacqueline Delanque rappelle celui de Jacqueline Delange, auteur, avec Michel Leris, d'un livre sur l'Afrique noire.

*clandestine*⁵², *Les corsaires du vide* de Morgan Walsch, *Cristal qui songe* de Theodor Sturgeon), en tête desquels il faudrait placer *Horizon perdu* de James Hilton (d'où fut tiré un film de Franz Capra au cours de 1937); *Voyage dans l'infini* de Serge Brunier; *Louise* (alias Jacqueline) *du Néant* (de Jean Maillard); *Nietzsche : Philosophie de l'Eternel Retour*. Dans *Horizon perdu*, les survivants d'un désastre aérien cherchent l'harmonie et la paix dans une vallée du Tibet : ce n'est pas étonnant que ce soit le livre de chevet d'une jeunesse de chiens perdus, en fugue perpétuelle, à la recherche de la vraie vie.

Le carrefour de l'Odéon, toujours « morne sous la pluie », avec le pouvoir magnétique de ses cafés, est un lieu de halte pour tous ces ratés ou s'abriter de la pluie, de la vie. Mais il y a aussi les rues, infinies, de la rive gauche et de la rive droite, en pente ou en côte, où Louki et Janette (son reflet en ombre), ou Louki et Roland se promènent, surtout la nuit⁵³, en cherchant l'air pour trouver la neige (l'éther, la drogue dans

52. Il s'agit du III^e tome de *Les frères Malorny* de Johanna Lindsey.

53. Il faut souligner l'extrême attention que Modiano réserve aux heures de la journée (de la nuit) et aux conditions atmosphériques. Il convient à ce propos de rappeler la remarque qu'il fait, en parlant de la *Marche de Radetzky*: « Il pleut souvent dans le roman de Joseph Roth » (Joseph Roth, *Automne à Berlin*. Préface de Patrick Modiano, Paris, éd. Bruyère, 2000, p. 22), surtout si on se souvient que Roth lui paraît « une sorte d'orphelin » à la plaie ouverte (« quelque chose [...] fut brisé chez Joseph Roth et il en porta, jusqu'à sa mort, la blessure », *ibid.*, p. 19), destiné à vivre dans un « décor en trompe-l'œil figé pour l'éternité » (*ibid.*, p. 17), dans une Vienne qui, comme le Paris de Modiano, devient vite « le centre du vide. Un rêve. Un roman ». Roth, qui avait brouillé les pistes de son histoire, à partir du nom de sa ville natale, qui n'était pas Szwaby, mais Brody (la ville morte lue dans les livres d'Isaac Babel, à la quelle il ne cessera pas de revenir dans des romans, qui parlent, eux aussi, de gares oubliées, de personnages à l'identité incertaine...), « était passé de l'autre côté du miroir en devenant un de ses personnages » (*ibid.*, p. 19). Il est très intéressant de souligner la relation que Modiano établit, à propos de Roth, entre biographie et œuvre narrative (« Chaque écrivain, quand il part à la recherche du temps perdu, retrouve le paysage et les impressions des débuts de sa vie », *ibid.*, p. 11), en proposant en quelque sorte un moyen d'aborder aussi sa propre biographie et son œuvre narrative.

des petites chambres d'hôtel). Tandis qu'ils brûlent leur vie dans l'espoir d'un passage pour l'autre monde, Bowing et Roland pensent au nôtre, et pour sauver de l'oubli leurs éphémères compagnons (soit par des brèves notes, soit par l'écriture, qui n'est en grande partie qu'une collection de fiches : mais enfin seul le silence peut parler⁵⁴ ; il faut rappeler que ce qui est douloureux se dit lentement et a besoin de réticence), ils les regardent quand ils sont à la limite de l'ombre, en train de disparaître, sur le seuil entre le visible et l'invisible, le connu et l'inconnaissable, les noms propres et les noms d'emprunt, le rêve et la veille, la vie et la mort. Les deux personnages (Bowing et Roland) collaborent à un album, *Un café à Paris*, qui a pour but de sauvegarder les visages, fixer les ombres : mais n'est-il pas vrai que les notes, les photos, servent aussi à identifier les individus (la police, les détectives les utilisent), pour les perdre à jamais ? Pour ceux qui habitent dans les limbes, toute issue est difficile ; ils sont vite pris dans une raffe... La vie se réduit rapidement à une légende sous une photographie.

La solitude des dimanches soirs donne l'illusion que les vagabondages solitaires du côté de l'ombre peuvent aider le repérage de points fixes ; mais l'anonymat de la ville, avec ses bouches de métro, engouffre vite tout. Même Jacqueline, baptisée Louki par Zacharias (un client du Condé ayant, bien évidemment, le nom d'un prophète), qui entre par la porte de l'ombre, la plus étroite des deux entrées du café, pour se placer à la table du « fond » en regagnant sa place. Elle, qui « accrochait mieux que les autres la lumière, comme on dit au cinéma », a besoin comme les autres que des photos subsistent pour témoigner son passage, qu'un réglage permette qu'on passe de l'effet

54. Cf. le rêve de mots silencieux dans *Chien de printemps*. Pour une analyse tout à fait intéressante de la phrase minimale chez Modiano (en passant par l'aphasie, le black-out, le chuchotement...), et une réflexion sur les temps verbaux (« Le passé composé devient paradoxalement le temps de l'éternel inaccompli », les bandes sonores qui reviennent, cf. Jean-François Dupont, *En guise d'introduction*, in *Patrick Modiano ou le temps fragile*, Château des Alymes, 2002, p. 13.

du grand-angle au zoom. Le problème est que, malgré les efforts du premier narrateur (celui qui dit « moi-même » et qui, dans le premier chapitre, s'adresse quelquefois aux lecteurs), les détails manquent toujours, et pourtant il n'y a que ceux-ci qui puissent donner de la consistance au récit. Pour cette raison, le livre auquel Roland travaille (*Les Zones neutres*, tapé à une machine prêtée par Zacharias : faudrait-il fantasmer sur un pouvoir prophétique de l'écriture ?), et dont il n'a gardé que cinq pages, n'est qu'une liste de rues, de quartiers, un répertoire (Modiano en fait souvent), qui rappelle la liste des clients du Condé rédigé par Bowling, le capitaine. D'ailleurs les détails sont « les seuls à témoigner du passage d'un vivant sur la terre. À condition qu'on retrouve un jour le carnet à spirales où quelqu'un les a notés⁵⁵ ». Autrement, il ne reste que l'air qui puisse garder dans les rues, dans le silence de la ville morte, dans les villes du sommeil⁵⁶, un écho de silhouettes disparues dans le vide. Le « je me souviens » des narrateurs internes, surtout de Roland (après *Accident nocturne* et *Un pedigree*) devient aussi *Dans le café de la jeunesse perdue* progressivement plus fréquent. Mais n'y aurait-il pas aussi, dans ce besoin de mémoire, une trace des 480 souvenirs de Perec⁵⁷ à partir d'un livre qui portait justement le titre de *Je me souviens* ; surtout si on rappelle un autre Perec, aussi « modianesque », avec 124 rêves et une liste de repères, un index de thèmes, qui s'intitulait *La boutique obscure* ?

55. *Dans le café de la jeunesse perdue*, p. 45.

56. Cf. un livre de lieux métaphysiques : Pierre Le-Tan, *Épaves et débris sur la place* [...]. *Villes du sommeil* par Patrick Modiano, Paris, éd. Gallimard, 1993.

57. Perec a été convoqué à propos de *Dora Bruder* (livre qui significativement mêle la typologie de la biographie d'inconnus, du carnet d'enquête et de l'autobiographie) par la coïncidence entre l'histoire de la mère de Dora (Cécile) et la mère de Perec (qui s'appelait aussi Cécile). Cf. à ce propos Denise Cima, *Étude sur Patrick Modiano « Dora Bruder »*. *Jeux de miroirs biographiques*, Paris, éd. Ellipses, 2003. Le Perec de *W ou le souvenir d'enfance* est en revanche cité par Timo Obergöker, *Écriture du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt am Main-Berlin-Paris, éd. Peter Lang, 2004.

On le voit, dans l'œuvre de Modiano, la quête existentielle, la recherche ontologique, la mélancolie qui se déclenchent devant l'éphémère, se disent toujours dans le noir, dans la mise en abîme d'une écriture au deuxième degré. Le perroquet qui dans *Accident nocturne* ne répétait que peu de mots, à côté de la mort, peut devenir *figure* (dans le sens auerbachien du terme) du corbeau d'Edgar Allan Poe (qui en est *figure* à son tour) si on peut démontrer qu'une mémoire littéraire est fortement inscrite dans le texte, tendant à marquer de noir, sous le signe du deuil, les pages mêmes de la libération rêvée. Dans *Le café de la jeunesse perdue*, Guy de Vere (remarquons ce nom) parle à Louki d'un temps hors du temps, et, à la fin du récit, il dira à Roland qu'il pense souvent à la jeune fille en essayant d'en comprendre le mystère : « Quand on aime vraiment quelqu'un, il faut accepter... ». Mais, accepter quoi ? Le fait qu'elle se soit jetée par la fenêtre, comme l'avait fait le petit chien, le double du fils dans *Un pedigree* ?

On aime bien les gens qui ont eu le courage de faire ce qu'on aurait dû faire (il s'agit d'une réflexion constante chez Modiano ; rappelons le frère, le double, mort à notre place, évoqué dans *Chien de printemps*) ; ou qui l'ont fait à notre place pour nous permettre de garder la blancheur de/dans la nuit... D'ailleurs on sait que l'heure du midi, liée à la disparition de l'ombre, est d'une fragilité toute particulière. La lumière (une lumière blanche, comme brûlée) apparaît dans le roman justement dans les jours (dans les pages) qui précèdent la mort de Louki. Mais elle disparaît rapidement. Le suicide mélancolique ne séduit pas ; il fait pâlir les amis dont Roland et Guy de Vere, car il révèle l'aspect illusoire d'un monde qui se dissout face à la lumière comme une photo surexposée. Les fantômes, les revenants, s'en vont à leur tour. Pendant un moment ces êtres évanescents, sortis de l'ombre, avaient pris la forme de la nuit, du noir, de l'informe, ils avaient tenté de gagner de la consistance, ils l'avaient atteinte peut-être, mais pour disparaître aussitôt. Leur

demi-existence ne pouvait pas soutenir la puissance du jour, l'état fluide était le plus fort.

Comme les œuvres cinématographiques, les romans reproduisent à l'infini les images perdues, en gardant les traces laissées sur les sels d'argent par la lumière. Quant aux rôles, l'un étant terminé, un autre en prend la relève, et pour le spectateur ne subsiste que la répétition du jeu de l'oubli : les mêmes visages, les mêmes acteurs, une autre fois, pour une autre histoire. Histoire de personnages bloqués, immobiles, comme dans les photos, comme dans les films, où le mouvement naît d'une illusion, de la vitesse de photogrammes arrêtés superposant un semblant de vie à l'immobilité mortuaire des fantômes. À pleurer Louki et tous ceux qui lui ressemblent, sur les seuils du « *Stygian river* » et par l'intermédiaire d'un « *Sabbath song* », ne reste que l'auteur, avec les mots que lui prête la mise en abîme d'un *kaddish* littéraire.

« *Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!! And, Guy de Vere, hast thou no tears? – weep now or never more!* ». Guy de Vere, l'amoureux de la jeune fille morte, venait de loin sur le plateau du *Café de la jeunesse perdue*, annoncer, avec la mise en abîme d'un poème du XIX^e siècle, la mort bien avant qu'elle ne se produise (d'où le caractère nocturne du livre, dès le début). Il venait – peut-être mêler ses larmes à celles de l'auteur –, s'il faut en croire l'intertextualité de la *Lenore* d'Edgar Allan Poe, la genèse intentionnelle des noms et une onomastique qui, chez Modiano, n'est jamais fortuite.