HAL
open science

D'un syndrome confuso-onirique

Alexandre Gefen

To cite this version:

Alexandre Gefen. D'un syndrome confuso-onirique. Heck, Maryline and Guidée, Raphaëlle. Modiano, L'Herne, pp.105–111, 2012. hal-01624144

HAL Id: hal-01624144

https://hal.science/hal-01624144

Submitted on 26 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'un syndrome confuso-onirique

Alexandre Gefen

Le 30 juin 1948, pas loin d'un siècle après que Maurice Krishaber eut présenté dans *De la Névropathie cérébro-cardiaque* des cas de dépersonnalisation attribués à des dérangements de la mémoire[1], et près d'un demi-siècle après l'analyse de Théodule Ribot rapprochant de formes d'hypermnésie les folles reconnaissances et les anamnèses exacerbées de Thomas de Quincey errant dans Londres à la recherche d'Ann, le psychiatre Pierre Bour soutint une thèse de doctorat en médecine intitulée *De la guérison dirigée d'un syndrome confuso-onirique chez un adolescent*. Caractérisée par des « attitudes insolites », une « grande anxiété » et la succession de moments de désœuvrement et « d'épisodes oniriques », l'affection est accompagnée de troubles mnésiques variés et notamment d'un sentiment envahissant de déjà-vu et de « fausses reconnaissances ». Ce syndrome, que le psychiatre attribue en particulier à « la fréquentation intempestive du cinéma, fournissant à [la] conscience déjà amoindrie un afflux d'impressions *inassimilables*, jouant en quelque sorte dans l'inconscient le rôle de corps étranger et s'avérant à l'état de veille comme dans ses rêves, génératrices d'angoisse[2] » impose au thérapeute d'entrer par « effraction » dans la conscience enfouie, afin de mener une longue « rééducation » et de faire naître « un homme laborieusement réédifié et unifié », un homme destiné à quitter le monde de ses fictions obsessionnelles pour rejoindre la normalité et « s'engager étroitement dans les difficultés de la vie[3] ».

J'aime à imaginer ce qui serait advenu du destin littéraire de Patrick Modiano si celui-ci avait atterri, jeune adolescent cinéphile et fugueur à la fin des années 1950, dans le cabinet du docteur Bour, qui aurait assurément reconnu et soigné les symptômes du *syndrome confuso-onirique* dont il s'était fait le spécialiste – comme l'aurait fait tout psychanalyste lecteur des *Huit Études sur la mémoire et ses troubles* de Freud[4]. On pourrait trouver dans ce recueil tous les éléments d'une analyse du « fonctionnement compulsif de la mémoire » modianesque, que Bruno Blanckeman avait si bien décrit : amnésie, hypermnésie, paramnésie[5]. Il serait absurde de réduire l'œuvre de Modiano à une version littéraire du long travail de réélaboration psychique, de « perlaboration », suggéré par Freud pour résoudre les défaillances de la remémoration, le sentiment perpétuel de *déjà-vu*, les invasions des réminiscences, comme il serait ridicule de faire de ses romans autant d'études de cas psychiatriques. Il n'en demeure pas moins que les romans de Modiano ont en commun, me semble-t-il, de mettre en scène le cheminement d'une conscience dispersée entre des identifications personnelles et temporelles fugaces, toujours engagées par un « je » élusif qui en ordonne le cheminement selon des inflexions mystérieuses. Leur logique est rétive autant aux analogies qu'à la démarche cynégétique ou à l'herméneutique psychanalytique, mais ils retracent tous, sous couvert d'errances urbaines, des voyages psychiques, plongées de l'âme au plus profond d'elle-même, quelque ordinaires et banals puissent en apparaître les cheminements.

> Ce dimanche soir de novembre, j'étais dans la rue de l'Abbé-de-l'Épée. Je longeais le grand mur de l'Institut des sourds-muets. […] J'avais gardé le souvenir d'un café à l'angle de la rue Saint-Jacques où j'allais après avoir assisté à une séance de cinéma, au studio des Ursulines[6].

Qui parle, au début de *Fleurs de ruine* ? Qui affirme au début de *Rue des Boutiques obscures* « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café[7] » ? Comme dans

les autres romans, le récit nous laissera sans vraie réponse. Une telle énonciation à la première personne, à la fois puissamment accrochée à l'ici et maintenant d'un discours incarné, mais qu'aucun nom ne vient signer, n'a pas d'équivalent dans la littérature française. Son caractère à la fois concret et autoréflexif nous interdit de faire de l'énonciateur un simple passant par les yeux duquel nous serait donnée à voir une « ontologie fantôme[8] ». Si la dimension autobiographique du « je » est aussi prégnante que l'habileté des stratégies formelles de brouillage propres à l'autofiction, il me semble que cette optique, cette formule énonciative troublante, nous conduit à partager un certain nombre d'expériences mentales, à la fois cognitives et affectives, dont l'intensité et l'originalité font le prix de l'œuvre[9].

Dans un essai inédit en français, *Fictional Minds*[10], le théoricien américain Alan Palmer fait de la représentation de l'intériorité d'une conscience fictionnelle, qu'elle soit celle d'un ou de plusieurs personnages ou du moi de la première personne du roman, l'essence même du roman occidental, dont l'intrigue pourrait se définir par la combinaison des représentations de l'esprit qui y sont mises en scène. Aussi restrictive soit-elle, cette vision cognitiviste du roman a le mérite de souligner, à la suite du bel essai fondateur de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*[11], à quel point l'intériorité peut constituer l'objet privilégié de la représentation romanesque. La fascination que nous éprouvons pour le « je » à la fois mobile et obsessionnel de la parole modianesque tient à mon sens à un retour incessant d'un moi inassignable sur sa propre étrangeté, à des zigzags entre un imaginaire autofictionnel et des rêveries associatives : refusant à la fois de se nommer et de justifier sa prise de parole, l'énonciateur des romans de Modiano met en place une sorte d'introspection épisodique et fragmentaire, toujours à recommencer, le moi semblant se creuser plutôt que se construire au fur et à mesure que le récit avance, guidé par des émotions ou des sentiments flous, réorienté par des actions sans justification claire et une quête dont les motifs demeurent obscurs. Se laissant envahir et contaminer par des identifications confuses, le « je » se diffuse en des hypostases ou en des prises de paroles déléguées sans construire une ligne biographique claire et univoque.

> Utiliser le « Je » me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait « Je ». Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient[12]

commente lui-même l'auteur dans un entretien au journal *Libération*. Que l'énonciateur renvoie directement par des repères autobiographiques à Patrick Modiano (dans un texte signé comme *Dora Bruder*), ou que la première personne appelle une lecture autofictionnelle où seuls certains éléments se font indices de la présence indirecte de l'auteur, la voix suspendue de la première personne emporte le lecteur dans une exploration psychique d'un univers peuplé d'associations obscures, d'aveux décontextualisés, de réminiscences, de déplacements poétiques, d'actions sans motifs. Cette inquiétante étrangeté nous appelle à un difficile effort mental de reconfiguration et de compréhension de l'expérience décrite. Le spectacle d'un moi inquiet et comme effiloché, si dépossédé de lui-même qu'un « il » peut venir le remplacer au cours du récit comme dans *La Place de l'étoile* ou qu'un « on » peut venir le dissoudre comme dans *Villa triste*, nous embarrasse sans que nous puissions jamais renoncer à postuler des explications. Notre rationalité cherche à suppléer les silences du récit, à en surmonter les troubles, en se projetant dans l'espace mental du « je » qui semble parler dans la position d'un patient allongé chez son psychanalyste.

Certaines clés sont en effet assurément à trouver dans l'ordre autobiographique : nombreux sont en effet les éléments de la psychologie de la voix narrative de Modiano, mystère des attachements, obsession personnelle de classement, fétichisme des listes, incomplétude du sujet,

sentiment perpétuel de culpabilité, dont l'explication peut être renvoyée à un roman familial brisé dont l'aveu affleure sans répit. Mais si le psychorécit de cette voix singulière explore un être au monde à travers une gamme émotive originale, des traits profonds de notre sensibilité historique contemporaine s'y dévoilent aussi : notre confusion de l'histoire et de la fiction, notre quête d'identité personnelle et familiale, et les formes étranges de métempsychose qui s'y inventent. C'est dans le contexte propre aux sensibilités contemporaines que l'on peut penser l'hypermnésie des romans de Modiano comme leur porosité extrême aux cicatrices laissées par la Seconde Guerre mondiale, leur tropisme d'accumulation des détails et d'indexation des disparus que l'on peut, par exemple, rapprocher des œuvres de Christian Boltanski. À cette liste de traits d'époque partagés par d'autres écrivains de notre temps, on pourrait ajouter notre culpabilité vis-à-vis des minuscules et des laissés pour compte du corps social dont l'écrivain se doit d'être non seulement le journaliste, mais aussi le rédempteur, et un désir pathétique de reconstitution d'une communauté, aspiration profondément mêlée à une hantise des groupes. À ces dérèglements de l'histoire du sujet s'ajoutent ceux de sa géographie : l'abolition de la frontière entre intime et « extime » et l'élargissement de notre expérience corporelle à l'espace des objets, à des détails de l'infraordinaire et aux formes urbaines, auxquelles nos identités polymorphes semblent vouloir désespérément se raccrocher, en sont les plus étonnantes manifestations.

La mise en scène la plus aboutie de ces vacillements de la continuité du sujet nous est peut-être donnée par *Rue des Boutiques obscures*. Ce monologue d'un enquêteur à la recherche de sa propre identité, empruntant initialement un pseudonyme proposé d'un patron lui-même en quête d'assise identitaire (« S'il me prenait en sympathie, c'est que lui aussi – je l'appris plus tard – avait perdu ses propres traces et que toute une partie de sa vie avait sombré d'un seul coup, sans qu'il subsistât le moindre fil conducteur, la moindre attache qui aurait pu encore le relier au passé[13]. »), nous conduit à assister à la faillite de tous les systèmes de significations, même les plus ordinaires. « Pourquoi une chose aussi anodine que composer sur un cadran un numéro de téléphone me cause, à moi, tant de peine et d'appréhension ? » (p. 17) se demande ainsi le narrateur. Contrairement à d'autres écrivains, les interrogations de Modiano sur les signes et leurs référents cherchent moins, me semble-t-il, à nous poser des questions ontologiques que psychologiques : c'est non le monde, mais le moi qui est en crise, ce ne sont pas les phénomènes en eux-mêmes mais leur signification dans l'histoire du sujet qui fait problème. Frappé d'une sorte d'amnésie, thème obsessionnel de notre culture contemporaine tant en littérature qu'au cinéma depuis *La Jetée* de Chris Marker[14], le narrateur se lance ainsi dans une quête de son propre nom, à travers des rencontres et des scènes faussement initiatiques : reconnu une première fois par une bande d'émigrés interlopes (« Je crois finalement que vous devriez être dans l'entourage de quelqu'un que je voyais souvent à une certaine époque… Mais qui ? », ce à quoi le narrateur répond « Je n'ai aucune mémoire, monsieur », p. 18). Saisi par des reconnaissances partielles (« Elle avait un parfum poivré qui me rappelait quelque chose. Mais quoi ? », p. 29) sans jamais que ces sensations engagent une redécouverte du temps perdu, le narrateur va d'interlocuteur en interlocuteur, qui chacun lui propose des photos ou des souvenirs pouvant lui attribuer un nom et une histoire. Refusant impitoyablement toute concession aux espoirs que pourrait fournir l'horizon de constitution progressive d'une identité narrative, ou même d'une simple phénoménologie structurée des sensations, le récit avance par des formes de syncope que l'on pourrait apparenter à un somnambulisme énonciatif, dont les réseaux analogiques restent soumis à l'arbitraire des signifiants et à leurs discontinuités[15]. Dans l'esprit marqué par le « syndrome confuso-onirique », la reconnaissance directe de soi et d'autrui semble impossible : tantôt le personnage que vient rencontrer le narrateur pour le réassurer de son identité ne le reconnaît pas (« Non, il ne me reconnaissait pas », p. 39), tantôt le narrateur lui-même ne parvient pas à se reconnaître dans les lieux qu'il est censé avoir fréquenté. « Un sentiment de désolation m'a envahi : je me trouvais

peut-être devant le château où j'avais vécu mon enfance », affirme ce dernier, lorsqu'il visite un domaine supposé avoir été le sien et se retrouve fasciné par un labyrinthe de verdure où « enfant », il avait « sans doute connu les plus beaux moments de [sa] vie » (p. 83). Le récit nous fait partager ces tentatives de reconnaissances comme autant d'épreuves mentales (« Tout cela n'évoquait aucun souvenir et pourtant ces dessins avaient dû m'être familiers quand je dormais dans ce lit », p. 122), dont les conséquences psychiques rythment l'action. « Les lettres dansent. Qui suis-je ? » (p. 106), se demande le narrateur face aux fiches d'identité de ces existences possibles, face à ce que l'on appellerait dans un roman d'espionnage ses « légendes ». La recherche infinie de liens relance et épuise tour à tour le récit, menant systématiquement le narrateur à des renoncements et des déceptions :

> Là, sous les arbres du quai, j'ai eu l'impression désagréable de rêver. J'avais déjà vécu ma vie et n'étais plus qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède d'un samedi soir ? Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ? (p. 63)

Au cours de cette errance, au fur et à mesure que le « je » s'identifie à des photographies ou à des noms différents qui réveillent des souvenirs confus (« ces syllabes réveillaient quelque chose en moi, quelque chose d'aussi fugitif qu'un reflet de lune sur un objet », p. 65), chaque hypothèse identitaire s'effrite et le labyrinthe reste sans issue. Loin d'être une évidence, la possibilité d'accéder réellement à soi-même autrement que par la parole d'autrui est une illusion, une fiction, nous dit *Rue des Boutiques obscures*, avec un scepticisme tout wittgensteinien à l'égard du « mythe de l'intériorité » et de l'illusion de la connaissance de soi[16]. Le « je » s'y autodéfinit systématiquement, non comme une entité substantielle, mais comme ce que les physiciens de la physique quantique nommeraient une « fonction d'onde », un lien dont la réalité n'est que probabiliste : « au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro Mc Evoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi » (p. 124) affirme le narrateur qui en vient ensuite à se demander : « Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy » (p. 154). L'histoire ne laisse pas de traces, l'*idem* sème l'*ipse* pour parodier la célèbre opposition de Paul Ricœur : les rencontres des êtres, sont comme « mille et mille petites boules d'un gigantesque billard électrique, qui se cognent parfois l'une à l'autre […] de cela, il ne restait rien, pas même la traînée lumineuse que fait le passage d'une luciole » (p. 147), et les seules réidentifications opérationnelles relèvent d'une mécanique vide, tel ce personnage reconnu par ses vêtements (« je l'avais reconnu facilement car il m'avait précisé qu'il porterait un costume de velours vert sombre », p. 137) lors d'un rendez-vous, mais jamais clairement identifié. Le récit en vient alors peu à peu à se disloquer : surgissent des souvenirs hallucinatoires, des saynètes racontées à la troisième personne et désynchronisées, des fiches d'identités, des lettres et des documents contradictoires. Lorsque la narration, par une nouvelle inflexion à la toute fin du roman, semble se réorganiser, fixer l'identité du narrateur et lui offrir une destinée, Jimmy Pedro Stern, Juif de Salonique vivant à Paris sous un nom d'emprunt et ayant fui durant la Seconde Guerre mondiale, ce n'est que pour aboutir à un échec : la seule personne ayant directement connu le narrateur meurt deux jours avant que celui-ci puisse la rencontrer, laissant quelques photographies, une adresse (« rue des Boutiques obscures ») et une parole en prise à ses propres doutes. De nos vies « aussi rapides à se dissiper dans le soir » (p. 251) que des « chagrins d'enfant », il ne restera que des lambeaux incertains :

> Des lambeaux, des bribes de quelque chose me revenaient brusquement au fil de mes recherches… Mais après tout c'est peut-être ça, une vie …
> Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans lequel je me suis glissé ? (p. 238)

Ces déambulations mentales d'un « je » élusif et dilatoire, à la différence des modèles heuristiques traditionnels de l'autobiographie, du roman d'analyse, du roman d'espionnage, du roman noir, de la non-fiction journalistique, semblent se refuser à parvenir à tout autre but que décevoir les attentes que le lecteur y a inévitablement déposées par identification : nul temps retrouvé, nulle révélation, nulle épiphanie, nulle rédemption définitive, nulle réorganisation rétrospective d'une identité narrative ne viennent jamais en marquer l'accomplissement. La découverte d'associations ou de témoignages nouveaux, l'affleurement de visions, de scènes, la mise au jour de quelques fiches ou l'exhumation de quelques souvenirs en font le prix, mais sans que jamais le « je » qui les dirige – ou plutôt se trouve magnétiquement dirigé – ne semble en mesure de mettre le point final au ressassement inapaisé qui travaille la voix de la conscience narrative. Les versions « historiques » et réalistes de l'art de Modiano, comme le tombeau de Dora Bruder, jeune Juive déportée sur laquelle le narrateur enquête à partir de quelques traces archivistiques, ne nous racontent pas une quête plus heureuse, et on ne saurait y retrouver des cénotaphes lyriques que d'autres écrivains ont tenté de diriger contre le ravage mémoriel de la Shoah. L'empathie du narrateur opère presque à vide à la recherche de Dora, n'en recueille que des ombres, n'en saisit que des fantômes, et la seule conclusion offerte relève d'un paradoxe désespéré : seuls le secret des êtres et leur fuite hors champ résistent à l'histoire, selon la troublante formule et désormais célèbre conclusion du récit :

> J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler[17].

« Contre l'oubli », « il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait » suggère l'écrivain dans un texte écrit à l'occasion de la parution du *Mémorial des enfants juifs déportés de France* de Serge Klarsfeld[18] : la littérature n'a pas le pouvoir de combler les vides laissés par les livres d'histoire, elle ne saurait que les inventorier sans se substituer à l'archive et au document, elle ne peut, contrairement à chez Pierre Michon par exemple, posséder un pouvoir de résurrection lazaréen ou orphique. De Jean Cayrol et ses lecteurs, et de leur réflexion sur la littérature d'après Auschwitz, Modiano retient sans doute le désespoir ontologique de Blanchot et certains aspects de la désécriture préconisée par Barthes[19], mais le reformule dans un roman du ressassement mental et de l'errance identitaire. Au mieux, à travers d'hypothétiques et fugaces illuminations, la littérature, ou plutôt l'écriture, ne peut que proposer des hypothèses, indexer des vides, hasarder des parallèles : « Toute cette tension, cette gymnastique cérébrale », affirme Modiano dans un commentaire que la parole romanesque s'adresse à elle-même, « peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions concernant des événements passés ou futurs[20] ».

Les flottements de la mémoire comme ceux de l'identité ne sont donc pas seulement ceux d'une déception face aux savoirs collectifs et aux identifications officielles : ils dissimulent un trouble de la continuité et de la contiguïté, attestent d'une volonté contrariée de sédimenter dans le temps et l'espace la mémoire des individus et l'échec à produire du sens historique ou métaphysique des souffrances et des conflits. « Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld […], j'ai douté de la littérature », confesse l'écrivain[21] : comme peu d'autres œuvres contemporaines, les romans de Modiano manifestent une extraordinaire défiance à l'égard des modes humanistes de construction, de célébration ou de résurrection des individualités, comme à l'égard de leurs reformulations éthiques contemporaines. Si ses romans sont à la recherche de la construction d'« identités narratives », pour reprendre la célèbre formule de Paul Ricœur, ou

de la résolution de conflits axiologiques, pour reprendre deux des fonctions anthropologiques par lesquelles les théoriciens de la littérature ont décrit les fonctions du roman, c'est par la voie détournée des expériences de pensée tumultueuse que nous y serions conduits. « Voir comme » le narrateur, comprendre ses sentiments et ses actions comme si c'était les nôtres, nous invite à une enquête psychologique autant qu'historique ou sociologique : l'énonciation modianesque nous force avant tout à nous confronter aux énigmes, voire aux pathologies de l'identité narrative. Elle nous dit toute la difficulté des processus de reconnaissance de soi comme d'autrui. La confrontation au secret d'autrui, qu'il soit celui d'une fugue, d'un suicide, d'une disparition, ne nous offre pas de surface suffisante pour permettre la saisie de l'altérité et l'engagement d'un jeu réflexif : elle ouvre un espace tragique où la parole du narrateur elle-même ne parvient pas à se réassurer, à se reconnaître. En un sens, ce que les romans de Modiano viennent interdire, c'est tant l'ordre esthétique (celui de la logique de fonctionnement du romanesque), que l'ordre subjectif (l'aptitude à assurer la continuité du soi et l'imputabilité morale) et l'ordre intersubjectif de la reconnaissance (comprise comme mécanisme de structuration des identités familiales et collectives). La lecture présuppose des formes de continuité et de cohérence des références événementielles et symboliques, elle sollicite un retour qualifié à des données initiales, elle appelle clôture et complétude. Or ces modes de bouclage de l'intrigue et du sens, l'œuvre de Modiano vient les bousculer à tous les niveaux : le niveau sémiotique au sens strict (assignation du signifié), comme le niveau mimétique (identification du référent) et le niveau dramatique (reconnaissance de l'action et de sa logique) viennent décevoir toutes nos velléités de fixation et de prédication. Chez Modiano, chaque destinée particulière, chaque nom fait l'objet d'une quête de reconnaissance, mais celle-ci reste toujours déçue. Dans un même mouvement, le narrateur ouvre et referme nos espoirs de réassurance mémorielle. L'altérité ne se définit pas par la voix d'un conflit structurant, mais par celle d'une continuelle déprise : l'être se dit sous un régime hypothétique disqualifiant, les thèmes restent sans prédicats, la poésie reste en sourdine, les enquêtes entreprises n'aboutissent que partiellement et par lacunes, en semblant se dissoudre au fil des récits. Si la mémoire n'est qu'épisodique[22], c'est aussi que nous devons faire avec un narrateur « non fiable » : non pas traître au lecteur, mais comme non fiable à lui-même, un narrateur qui dans une étrange inversion des rôles par rapport aux récits piégés de la postmodernité enjoint au lecteur de dénouer les pièges qu'il se joue comme involontairement à lui-même et l'appelle à une forme d'empathie originale vis-à-vis de l'auteur.

Il me semble ainsi que, par-delà leur signification biographique ou historique qui conduirait à n'y voir que des symptômes idiosyncrasiques ou des stratégies narratives héritées du Nouveau Roman, ces altérations – intervenant, comme on l'a vu, dans les mécanismes primaires d'organisation du sujet et de la parole – engagent le lecteur à une confrontation critique profonde aux dysfonctionnements possibles de nos herméneutiques personnelles et collectives dans le contexte socio-historique qui est le nôtre. Expérimenter que nous puissions être incapables de faire efficacement retour sur soi, de parvenir à circonscrire et à dévisager autrui, que nous dussions parfois rester sans voix face à nos besoins de mémoire, nous force à saisir les limites de nos philosophies morales et politiques contemporaines et de leurs propositions pratiques, qui ont en commun de supposer notre capacité à nous réunifier intérieurement, à nous confronter à l'altérité et à réorganiser le temps en intrigue. Dans les romans de Modiano, seuls s'échappent des silences et des ombres dont rien ne garantit la valeur d'échange, expérience mise en partage dont on ne saurait restreindre les implications à celles de simples effets littéraires, mais qui me semble au contraire profondément liée à notre position contemporaine : celle d'une société où l'individualisme libéral se confronte à ses apories éthiques et où nos démocraties doivent faire face à leur passé. On en trouvera peut-être preuve dans le fait que ces défaillances de la reconnaissance possèdent une position séminale aussi bien dans l'œuvre de Modiano que dans celle de W. G. Sebald ou de Daniel Mendelsohn, autres héritiers de la mémoire de la Shoah qui en réactualisent à la seconde

génération les traumatismes. De ces dérangements si régulièrement interrogés par la philosophie et la sociologie contemporaine, le roman psychique de Modiano offre une représentation sensible et concrète, dont il faut se réjouir qu'elle ne soit pas réductible à l'expression involontaire d'un « syndrome confuso-onirique ». Des désordres contemporains de la reconnaissance, la littérature nous offre non seulement un exemple, mais aussi une compréhension incarnée, toute la puissance et l'efficacité du roman tenant peut-être moins à sa capacité à thématiser qu'à transférer au lecteur les émotions et cognitions troublées qui l'accompagnent. La mécanique d'une énonciation à la première personne qui nous pousse inévitablement à nous associer à l'enquête du narrateur et à nous y immerger affectivement, opère une forme de délégation : nous sommes conduits non seulement à analyser une expérience troublée, mais aussi à l'éprouver intensément et à la partager pleinement, en enrichissant à la fois notre vocabulaire affectif et notre grammaire réflexive. C'est sur le fonctionnement même de la psyché que se trouve donc porté tout le travail du roman : le projet autobiographique y devient une interrogation sur la permanence dans le temps du sujet à travers la complexité et la malléabilité de la conscience, une réflexion sur ce que Paul Ricœur nomme dans *Temps et récit* « l'énigme de la passéité[23] ». Loin de nous en distraire, voilà précisément la manière dont la littérature nous permet, pour reprendre la malheureuse expression du docteur Bour, de nous « engager étroitement dans les difficultés de la vie ».

NOTES

1. Voir le bel essai de R. Bodei, *La Sensation de déjà-vu*, Éditions du Seuil, 2007, p. 45 et *sq.*
2. P. Bour, *De la guérison dirigée d'un syndrome confuso-onirique chez un adolescent,* Librairie Le François, 1948, p. 68 c'est l'auteur qui souligne
3. *Ibid.*, p. 83.
4. Sigmund Freud, *Huit Études sur la mémoire et ses troubles*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2010.
5. B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2009, p. 108.
6. P. Modiano, *Fleurs de ruine*, Gallimard, 1991, p. 11.
7. *Id.*, *Rue des Boutiques obscures*, Gallimard, coll. « Folio », p. 7.
8. Pour reprendre la formule de Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Encre marine, 1996.
9. Je renvoie pour un inventaire précis des formes autodiégétiques de narration chez Modiano à T. Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 37-41.
10. A. Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2004.
11. D. Cohn, *La Transparence intérieure*, Éditions du Seuil, 1981.
12. « Modiano, souvenir écrin », entretien avec A. de Gaudemar (de), *Libération*, 26 avril 2001, p. 1, cité par Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *@nalyses* [En ligne], XXIe siècle, Articles courants, mis à jour le : 17/02/2011, URL : http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1751.
13. P. Modiano, *Rues des Boutiques obscures*, *op. cit.,* p. 16. Toutes les références ultérieures à ce roman sont issues de cette édition.
14. Pensons par exemple au film désormais célèbre de Ch. Nolan, *Mémento* (2000).
15. Sur le motif de la syncope, voir l'essai de B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, *passim.*
16. Sur cette quesion, voir l'essai de J. Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité*, Minuit, 1976, complété par les réflexions de S. Laugier, *Wittgenstein, Le Mythe de l'inexpressivité*, Vrin, 2010.
17. P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, 1997, p. 147. Voir l'article de C. Douzou, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 23-32.
18. P. Modiano, « Avec Serge Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994.
19. Sur l'héritage de J. Cayrol, je renvoie aux remarquables analyses de M.-L. Basuyaux « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », colloque *L'idée de littérature dans les années 1950*, Fabula, URL : http://www.fabula.org/colloques/document61.php.
20. P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 53.
21. *Id.*, « Avec Serge Klarsfeld, contre l'oubli », *art. cit.*
22. Je renvoie ici à une opposition dont la valeur philosophique a été analysée par G. Origgi, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald », dans « Les philosophes lecteurs », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie),* n° 1, 1er février 2006, URL : http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html.
    Sur la question de la mémoire historique chez Modiano, voir *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'A.-Y. Julien, Hermann, 2010.
23. Voir P. Ricoeur, *Temps et Récit*, t. III, Éditions du Seuil, 1985, p. 228.