



HAL
open science

Le cirque Modiano

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Le cirque Modiano . Cahiers de L'Herne, 2012, "Modiano" (Marilyne Heck et Raphaëlle Guidée), p. 133-146. hal-01673147

HAL Id: hal-01673147

<https://hal.science/hal-01673147>

Submitted on 28 Dec 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.

Le cirque Modiano

Publication : *Modiano, Cahier de l'Herne* dirigé par Marilyne Heck et Raphaëlle Guidée, Paris, édition de l'Herne, 2012, pp. 133-146.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Modiano, vérité, incertitude, fuite, analogie, tragique (sentiment du)

Résumé : Dans l'univers de Modiano, traqueurs et traqués se rencontrent, s'affrontent, et semblent même un instant se confondre ; car tous cherchent la vérité. Le traqueur ne pourra jamais venir à bout de la vérité ultime – c'est-à-dire intime – du traqué ; quand bien même il finit par avoir sa peau, quelque chose de plus précieux que la peau lui échappe : l'âme, l'âme de Dora Bruder par exemple, réalité insaisissable qu'on ne peut pas plus nier que définir. Quant au traqué, il sent son âme qui tremble ou vibre, sous les modalités infiniment diverses de la peur ou de la joie, brève et intense. Mais ce qui manque au traqué, c'est justement ce que veut lui arracher l'enquêteur : une identité (un nom, un âge, une adresse, une patrie), au nom de laquelle on peut arrêter, condamner et parfois déporter les individus indésirables. Vaporiser le petit faisceau de vérités factuelles qui constituent une identité (au sens le plus policier du terme) est à la fois l'arme et le tourment des faibles. La honte ronge celui qui craint toujours de voir sur lui la vérité s'abattre comme un Jugement. Écrite du point de vue des traqués, des faibles, des incertains, la fiction de Modiano dissout la vérité factuelle, la rend cotonneuse, inopérante et d'autant plus désirable. Malgré tous les dispositifs romanesques (l'écriture de l'indéfini, la pratique de la fuite, le déport analogique) qui tendent à protéger les héros, ceux-ci sont toujours rattrapés par une fatalité qui remet le bonheur à demain. C'est à ce devenir qui piétine, à cet éternel retour de la tristesse, qu'on peut donner le joli nom de *cirque*. Le cirque, c'est le cercle mélancolique qui semble renfermer, malgré les diaprures éphémères de l'existence, l'assignation du sujet à un malheur qui le dépasse.

« Je préfère rester dans l'incertitude¹ »

« Non. Vous n'avez ni la tête d'un flic. Ni l'âge » (*CP*, 33). Faut-il la croire – elle, l'héroïne souvent menteuse de ce beau roman, *Un cirque passe*, si caractéristique de l'art de Modiano ? Oui, il le faut. Dans le dense réseau des incertitudes qui s'engrènent les unes aux autres, une certitude émerge – et c'est peut-être la seule. Le héros, Jean, n'est pas un flic. Il ne peut pas, il ne doit pas l'être. Une frontière étanche se dresse – le seul repère dont le lecteur soit sûr. D'un côté les policiers, les traqueurs ; ces représentants de l'ordre sont les suppôts invariables et inquiétants de l'injustice ; et de l'autre bord, les traqués. Que les victimes soient elles-mêmes de franches crapules, souvent égoïstes ou perverses, ne change rien à l'immuable fixité de ce jeu où les positions sont déterminées une fois pour toutes. Les ambiguïtés éthiques, toute cette vapeur malsaine qui brouille et ternit l'image émouvante de la victime traquée – buée asphyxiante qui explique l'*aspiration* des héros (toujours déçue mais si forte et si constante) à changer d'air, à s'évader – ne modalise en rien – ne *modianise* en rien – cette loi d'airain de la fiction : les uns suscitent la peur, les autres l'éprouvent.

Le récit est invariablement écrit du point de vue de celui qui éprouve l'impression de « vivre en fraude » (*CP*, 72). L'art de Modiano repose sur cette fidélité entêtée et entêtante

¹ « – Alors tu es réveillé ? – Je ne sais pas, lui ai-je dit. Je préfère rester dans l'incertitude. » *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, p. 111. Cette référence est désormais abrégée en *CP*, et intégrée au fil du texte.

aux victimes. La constance, et non la trahison, fait la valeur de cette œuvre. L'inquiétude partagée y apparaît d'ailleurs comme le ressort même du lien, qu'il soit filial, amical ou amoureux ; elle suscite de mystérieuses sympathies et d'embarrassantes compassions. « La seule passion de ma vie a été la peur » a dit Hobbes, et cette phrase sert d'épigraphe au *Plaisir du texte* (1973). Peut-être n'y a-t-il pas de plaisir dont la peur ne soit le moteur. Barthes semble aussi indiquer que toute passion vraie est exclusive et qu'un auteur tire une sorte de bénéfice intellectuel, esthétique et peut-être moral à cultiver une forme de monogamie affective. Modiano invite à penser que Barthes a raison. Dès qu'elles se pluralisent, les passions se combattent, et le sage intervient pour régler le conflit. Mais le sage n'a pas de place dans les récits de Modiano. Une irréductible simplicité fait la force de cet univers. D'où vient alors le sentiment poignant de complexité et d'ambivalence qui émane de ces romans ?

Traqueurs et traqués, si nettement départagés, se rencontrent, s'affrontent, et semblent même un instant se confondre ; car tous cherchent la vérité. Pourtant, seules leurs méthodes sont interchangeable, et jamais leurs motifs. Or, malgré leurs efforts, la vérité demeure hors de portée, ce qui maintient en équilibre le rapport de forces. Le traqueur ne pourra jamais venir à bout de la vérité ultime – c'est-à-dire intime – du traqué ; quand bien même il finit par avoir sa peau, quelque chose de plus précieux que la peau lui échappe : l'âme, l'âme de Dora Bruder par exemple, réalité dont Modiano ne peut douter mais qu'il ne peut définir. Comme le bois existe par la difficulté du menuisier à le vaincre, l'âme existe par la résistance qu'elle oppose à la lumière qui veut nommer « ce qui est ». Le traqueur, au pire, ne met la main que sur un corps ; il peut l'emprisonner, le torturer, le liquider – et cela suffit à faire une tragédie ; mais le traqueur ne sait pas ce qu'il détruit ; il ne conçoit pas le trésor qu'il fait disparaître. Il ignore l'âme qu'il annihile en toute impunité, ce qui fait de lui un être à jamais illégitime et pour tout dire : haïssable.

Quant au traqué, il dispose, lui, de son âme – car qui, hormis le policier, n'en dispose pas ? Il la sent qui tremble ou vibre, sous les modalités infiniment diverses de la peur ou de la joie, éphémère et intense. Ce qui manque au traqué, c'est justement ce que veut lui arracher l'enquêteur : une identité (un nom, un âge, une adresse, une patrie) qui puisse étayer une responsabilité, de celle qui amène à dire : « oui, je sais bien celui-là que vous cherchez, qui a commis telle infraction, à qui on peut donc imputer tel ou tel crime ». Ce crime, c'est parfois tout simplement le fait de vivre. Pour la victime, et quel que soit le risque qu'elle court, ce réseau de petits *faits précis* qu'on nomme *vérité* et dont on se demande parfois quelle signification ou quelle importance il a, reste la menace suprême : car c'est au nom de cette vérité factuelle qu'elle peut être arrêtée, jugée, déportée. L'ombre fatale du pire se porte sur des situations plus anodines, dont elle est comme le chiffre secret, le grand interprétant :

Elle a demandé la clé de sa chambre. Il me lançait un œil soupçonneux.
– Vous pouvez me remplir une fiche ? Il me faudrait une pièce d'identité.
Je n'avais pas mon passeport sur moi. De toute manière, j'étais mineur.
Il avait posé la clé sur le comptoir de la réception. Elle l'a prise d'un geste nerveux.
– C'est mon frère...
L'autre a hésité, un instant.
– Alors il faut le prouver. Il faut me montrer les papiers. (CP, 51)

Résister à la vérité, la biaiser, est l'arme des faibles ; mais c'est aussi leur tourment ; car ils ne peuvent invoquer cette vérité qui leur échappe autant qu'ils lui échappent pour revendiquer ce droit imprescriptible et limpide au bonheur, lequel commence avec le repos. La honte ronge celui qui craint toujours de voir sur lui la vérité s'abattre comme un Jugement. Pour rétablir un semblant d'équilibre, la fiction de Modiano dissout la vérité factuelle ; l'écrivain la rend cotonneuse, inconsistante, inopérante. Mais en raison de ce brouillage permanent qui protège sans offrir la moindre sécurité, le traqué ne peut accéder au calme, qui est la condition immanente de la possibilité du bonheur.

Voilà quelques-unes des raisons pour lesquelles l'étude de l'indéfini, cette lubie de grammairien, présente peut-être quelque intérêt. Si l'indéfini revêt chez Modiano une élaboration particulière – dont il faut décrire les ressorts – c'est bien parce qu'en cette forme, qui vient de la langue mais n'y demeure pas à l'état figé des grammaires, est impliquée la raison d'être d'un « travail » d'écrivain : décrire un monde où la vérité n'est pas aimable. Elle fait même peur ; on la dissimule dans les brumes de l'indétermination. Mais cette vérité à vaporiser finit toujours par ressurgir. Peut-on l'atteindre par la façon dont elle se voile ? Elle n'est plus l'œuvre, comme dans la tragédie antique, d'une nécessité cruelle, extérieure et transcendante à la société ; elle procède, comme on le verra, d'un système anonyme qui répartit des places (traqueurs et traqués), système absurde sur lequel personne (y compris le romancier) n'a jamais eu la moindre prise. Mais ce tragique social est-il le dernier mot de l'œuvre ?

« ... Où l'indécis au précis se joint »

Quelque chose se braque sur vous : ce n'est pas un revolver (car Modiano n'est pas un auteur de série noire) – mais un regard. « J'étais gêné de me sentir l'objet de leur attention. Je finissais par me demander ce que je faisais là, au milieu de ces personnes que je ne connaissais pas. Et elle, je ne la connaissais pas plus que les autres » (CP, 43). Rien ne suscite plus d'appréhension qu'un détail ostentatoire ou étrange comme « cette automobile et ce manteau de fourrure qu'elle portait » (CP, 53), qui attire l'attention et suggère une respectabilité qui n'existe pas. Un regard suffit à expulser le héros de cet *incognito* qui est sa seconde peau, à la fois la cuirasse et le défaut de la cuirasse ; car il n'est rien et n'a rien. Il s'appelle Jean (on le découvre à la page 137 d'un livre qui en compte 152²). Il n'a pas de nom de *famille* – mais a-t-il seulement une famille ? Il est privé de ces patronymes postiches qui sont autant d'identités usurpées, à la manière des Pierre Ansart, Jacques de Bavière, Martine Gaul, Suzanne Kraay qui peuplent le récit. Son père ressemble à celui de l'auteur, Albert Modiano. Transparent et opaque à la fois, comme le style de l'œuvre, ce jeune homme qui veut écrire des romans (CP, 20) est l'un des multiples doubles de l'écrivain qui hantent les romans – ou les autofictions – de Modiano. Le voilà sommé d'être quelqu'un par un regard anonyme, sans légitimité, qui n'a pour lui que l'avantage de pouvoir prendre l'initiative de la question : « qui êtes-vous, exactement ? que faites-vous dans la vie ? » Sous les pieds du héros, ces questions anodines ouvrent l'abîme du malaise. L'interrogatoire – véritable inquisition sans Dieu – commence.

Fondatrice, primitive peut-être, la scène d'interrogatoire vise à dissiper l'incertitude. Elle veut remplacer l'indéfini par *du* défini : « Il m'a cité le nom *d'un café*. J'avais beau lui répéter que je n'y avais jamais mis les pieds, je sentais bien qu'il ne me croyait pas » (CP, 9, je souligne). Murés dans l'enceinte de la fiction comme dans celle du commissariat, les personnages ont ceci de commun, malgré tout ce qui les oppose, qu'ils savent de *quel* café il s'agit – ce que le lecteur, lui, ignore encore. Une phrase, comme la *donneuse* du roman noir, livre enfin l'information :

Enfin, il s'est résolu à taper la phrase suivante : « Je passe mes heures de loisir au cinéma et dans les librairies. Je n'ai jamais fréquenté *le café de la Tournelle, 61, quai du même nom*. » (CP, 9, je souligne)

L'indéfini a pris la forme – définie – d'un référent fiable et vérifiable. Ce café sans doute existe ; cette rue existe ; le monde et le savoir qui le décrit soutiennent ce réseau d'inférences ; mais qu'est-ce que cela change ? Jamais la fiction n'acquiert ce caractère de réalité

² Il paraît que Jean est le premier prénom de l'auteur. Voir à ce sujet le site : <http://reseau-modiano.pagesperso-orange.fr/> qui se définit lui-même (et à raison) comme un « site pour lire entre les lignes de Patrick Modiano ».

incontestable qui fait le roman réaliste – et que désirent les héros de Modiano. Un petit détail le prouve : contrairement à ce qu'affirme le texte, le policier n'a pas tapé une, mais deux phrases. L'une éclipse l'autre : mais laquelle ? Celle qui maintient, par le biais de l'article défini, un sens indéfini : « Je passe mes heures de loisir au cinéma et dans les librairies » (mais quel cinéma, quelles librairies ?) ou celle qui dissipe l'incertitude, au prix toutefois d'une négation : « Je n'ai jamais fréquenté le café de la Tournelle, 61, quai du même nom » ? Dans l'écriture abstraite d'un rapport de police, le « je » se voit « annexé » par une troisième personne purement administrative qui fixe pour l'éternité sa déposition, ces certitudes mêlées de flou. L'un des traits majeurs de l'art de Modiano, aussi discret que récurrent, se révèle : le jeu de transactions entre le défini et l'indéfini ; le passage incessant de Charybde à Scylla... ou Scylla, nous le verrons, prend toujours la forme tragique du défini, de la certitude – c'est-à-dire du malheur.

Pendant quelques secondes, le lecteur est le témoin d'un dialogue quasiment kafkaïen où les référents manquent. À l'instar du héros, il subit cet interrogatoire dont les tenants et les aboutissants lui échappent :

Avant de partir, je voulais savoir pourquoi j'avais dû subir cet interrogatoire.
– Votre nom figurait sur l'agenda de quelqu'un.
Mais il ne m'a pas dit qui était ce quelqu'un. (CP, 10)

À la fin de l'interrogatoire, l'indéfini « quelqu'un » se dresse ; il renvoie héros et lecteur à la même impuissance. Matériellement, le lecteur ne peut pas intervenir. Le héros, lui, n'ose rien demander. Il est tout entier constitué par son défaut de parole ; il ignore ce qui le concerne au premier chef. L'enquêteur n'a rien appris mais remporte néanmoins la première manche : il instille le doute, la peur. Il devient la figure du réel. Mais la peur épuise-t-elle le tout du réel ? Peut-on se délivrer de l'angoisse ? Ces questions métaphysiques font l'enjeu de ce roman d'apprentissage. Entre le héros qui raconte ce qu'il est censé vivre et le lecteur qui est censé vivre ce qui est raconté, la différence s'estompe. Une solidarité affective, à la fois artificielle et féconde, est née. Mais ce dispositif romanesque est, ne l'oublions pas, en partie pervers : car le récit, comme le policier, tire son pouvoir de l'information qu'il retient et de l'inquiétude – peut-être infondée – qu'il engendre ; mais là où, toutefois, le policier ne fait que provoquer la peur, le récit, lui, veut la faire partager – comme un amour.

Chez Modiano, la question du précis et de l'indécis – du déterminé et du flou – est lestée d'un drame existentiel que le roman s'ingénie à suggérer. Le héros y est décrit comme tout proche encore de cette période où il était

[...] un adolescent au smoking de location trop ample et au regard vague comme tous les enfants qui se trouvent en mauvaise compagnie car ils n'ont pas leur mot à dire et ils ne peuvent encore vivre leur vie. (CP, 107)

Le regard vague, le costume trop ample manifestent ce « désajustement ontologique » qui est une souffrance morale. Rien ne s'adapte à lui – il n'est adapté à rien. La déhiscence entre les mots et les choses n'est pas ici une spéculation de nantis : « il avait été ému par ma situation familiale, si on peut employer ce dernier adjectif quand vos parents vous négligent complètement » (CP, 123). Ce costume trop ample et ces mots simples qui échouent à le définir dessinent en creux le portrait du héros en marginal. Échapper au conformisme de la détermination (« je suis ceci, cela »), à la rassurante banalité de l'étiquette, c'est être voué à la périphérie. Or celle-ci n'est enviable que lorsqu'on vit au centre, au cœur de la citadelle des certitudes et des privilèges, qu'on peut quitter et rejoindre à volonté.

Edgar Poe a sans doute raison d'affirmer qu'un artiste sait exactement ce qu'il fait ; que sa conscience, ou son instinct, souverainement lucides, savent à quelles topiques et à quels effets son art se voue. Il suffit à Modiano d'une vignette pour condenser le grand ressort

de son imaginaire : « J’y observais un écrivain assidu, l’écrivain Chester Himes, toujours entouré de musiciens de jazz et de très jolies femmes blondes » (CP, 29). De l’autre côté de la vitre, le mot « un » se transforme tout de suite en un « le » qui devient à son tour et sans effort un nom irrécusable, Chester Himes. Voilà ce que le héros regarde avec les yeux de l’envie – ces éternels yeux de pauvres médusés derrière la vitre des salons de la Vaubyessard ou de l’hôtel de Balbec, où se déploie la fiction des identités stables et désirables. Le monde du héros n’est pas peuplé de Chester Himes. Dans son univers, les expressions les mieux définies se démoulent immédiatement, comme des gâteaux mal cuits. Elles font place à la pâte flasque du flou : « Le train de Genève s’était ébranlé et j’avais eu le sentiment à ce moment-là de voir s’éloigner pour toujours ce visage et ce manteau bleu marine » (CP, 21). La perception ralentie du narrateur décompose l’objet familier de sa vision, son père, selon le procédé bien connu de la synecdoque. L’image paternelle perd son pouvoir cohésif ; elle ne forme plus un tout. Mais ces parties constitutives, « ce visage et ce manteau bleu marine », sont-elles vraiment les siennes ? Le possessif qui marque une relation avérée se dissout au profit du démonstratif. Regarder, c’est garder deux fois, embrasser et posséder par la vue ; or plus il regarde ce père qui s’éloigne – ce père toujours déjà en partance –, et moins il retient ses ou ces traits, qui s’effacent. Le procédé est le même – ou presque ! car l’art de Modiano est celui du camaïeu, de la variation minimale – dans cette phrase consacrée à la petite amie : « Les valises, le manteau de fourrure, le chien... Aujourd’hui, je comprends mieux ces allées et venues pour tenter de rassembler les morceaux épars d’une vie » (CP, 63). Une fois de plus, les objets bien définis après lesquels courent les héros dans ce roman de la pérégrination nerveuse – « les valises, le manteau de fourrure, le chien » – s’abolissent dans l’indéfini : l’héroïne ne rassemble pas « sa » vie, mais « une vie ». Apparaissant en fin de phrase, comme un effet poétique, l’article indéfini exprime aussi la généralité ; il donne au propos le caractère d’une maxime : nos vies nous échappent, et l’effort pour rassembler dans une collection les objets qui l’attestent ne fait que souligner cet abîme d’insignifiance qu’on appelle, avec une pompe dérisoire, « une vie ».

La volonté de savoir

Sur le fond de ce néant affectif et social se détachent deux très puissants désirs : le désir de savoir, le désir de maîtrise. La connaissance est nécessaire à l’action. Comment se libérer des entraves et parvenir au bonheur, comment l’emporter sur ses ennemis, quand on est condamné à estimer au jugé, dans le brouillard de la méconnaissance ? Parce qu’ils respirent le même air romanesque de la précarité, les personnages tombent peu ou prou sous l’emprise du besoin de savoir : « elle [la concierge] finirait par se poser des questions sur cet homme qui avait l’air aimable et bien élevé » (CP, 115). Les apparences lisses et rassurantes ne tiennent jamais bien longtemps. La précision est le nerf de la guerre que raconte le roman. C’est pourtant une arme à double tranchant : désirable quand elle permet de percer l’autre (l’adversaire) à jour, elle devient dangereuse quand elle oblige à s’exposer, ce qui arrive toujours très vite. Les héros ne sortent de la solitude que pour contracter des liens ambigus dont la nature douteuse est fort bien résumée par l’expression « rendre un service » :

– Vous me rendriez un service ? (CP, 12)

– Je pourrai vous demander un service ? C’est de ne pas parler de cet interrogatoire d’hier et de dire que vous êtes mon frère... (CP, 34³)

³ Ce mensonge du frère et de la sœur – alors qu’ils ignorent encore leurs prénoms respectifs – n’est pas sans rappeler un détail de *Manon Lescaut*. Au vieux libertin qui veut s’offrir les faveurs de Manon et lui trouve un air de ressemblance avec le chevalier, celui-ci, qui joue le rôle d’un niais pour mieux le duper, répond : « “Monsieur, c’est que nos chairs se touchent de bien proche ; aussi j’aime ma sœur Manon comme un autre moi-même” » (*Manon Lescaut*, édition de F. Deloffre et R. Picard, Paris, Classique Garnier, p. 78). Modiano a

– Bien sûr. Vous pouvez la garder tant que vous voulez [la voiture]. [...] À la condition que vous me rendiez un service... (CP, 66)

Toujours impliqué dans cet échange, le héros, Jean, s'engage sans trop savoir à quoi tient le « service » demandé. Il semble qu'il suffise à l'interlocuteur d'énoncer l'obligation pour l'imposer ; le héros, lui, n'a qu'à l'écouter pour devoir l'endosser. Jean ne nous est d'ailleurs longtemps connu que par le seul sobriquet mi-affectueux mi-railleur d'« Obligado » (CP, 21), surnom qui fait de lui une sorte de Don Quichotte de l'obligation. Dès qu'il rencontre les connaissances un peu louches de son amie – « Ainsi ces gens avaient leurs habitudes, et moi, maintenant, je faisais plus ou moins partie de leur groupe, sans trop savoir pourquoi » (CP, 64) –, il est tiraillé entre les désirs contradictoires de mieux les connaître, et de les oublier :

J'aurais aimé savoir en quelle occasion ils s'étaient rencontrés l'un et l'autre et comment Ansart et Jacques de Bavière s'étaient connus eux aussi. (CP, 74)

J'aurais voulu qu'elle m'explique une fois pour toutes sa situation. (CP, 76)

J'aurais simplement aimé en savoir plus long sur eux. (CP, 81)

La formule « J'aurais aimé savoir » maintient la tradition du roman psychologique, qui explique. Un pas est franchi quand le pronom « je », si labile, couplé au discours indirect libre, permet d'infuser dans le tissu du récit des questions qui appartiennent en propre au héros dont le point de vue organise la fiction. L'acide mélancolique du doute qu'elles portent en elles se diffuse, atteint le lecteur, en partie grâce à la vertu rythmique de leur répétition :

Sur quel agenda avait-il trouvé mon nom à moi ? peut-être voulait-il se renseigner au sujet de mon père ? (CP, 19)

À quoi travaillait-il là-bas ? (CP, 24)

Lui, il la tutoyait. Depuis combien de temps la connaissait-il et en quelle occasion s'étaient-ils rencontrés ? Quels étaient leurs liens exacts ? Et pourquoi me faisait-elle passer pour son frère ? (CP, 37-38)

Pourquoi avait-elle choisi un hôtel dans ce quartier ? (CP, 50)

Par la suite, j'ai souvent entendu ce nom dans sa bouche : Jacques de Bavière. Est-ce que j'entendais mal ? Et ne s'agissait-il pas d'un nom plus prosaïque comme : de Bavier ou Debavière ? Ou simplement d'un pseudonyme ? (CP, 55)

Trouant le texte d'îlots de non savoir dont elles font résonner l'importance, ces questions introduisent un halo d'indétermination qui prolonge le jeu des pronoms et articles indéfinis. Elles donnent au texte l'aspect d'une délibération indéfiniment reprise ; jamais l'examen des hypothèses ne conduit à l'adoption d'une décision rationnellement pesée. Ces interrogations lancinantes semblent prendre le lecteur à témoin, et presque à parti, comme s'il était le dépositaire ou le garant d'un savoir que pourtant il ignore :

Pourquoi cette crainte de la voir disparaître ? Je la connaissais depuis vingt-quatre heures et je ne savais rien d'elle. Même son prénom, je l'avais appris par des tiers. (CP, 49)

Est-ce au lecteur qu'il revient d'assumer ce mot d'amour qui semble toujours trop lourd à porter pour le narrateur ? La question qui suit est encore plus fascinante : elle se présente sous la forme atypique d'une question totale, de forme interro-négative, invitant le lecteur à valider la proposition que le narrateur n'ose pas énoncer en son nom propre : « Quelle drôle de coïncidence... La vie de mon père, à certaines périodes, n'avait-elle pas ressemblé à une chasse à courre dont il aurait été le gibier ? » (CP, 20) Comment le lecteur pourrait-il répondre à cette question ? Ou plutôt, comment ne pas l'endosser quand le lecteur est devenu

réactualisé ce mythe romanesque : un escroc et une catin, égarés parmi des aigrefins, deviennent des amants à qui le prestige de la narration à la première personne donne l'apparence (illusoire ?) de l'innocence persécutée.

un double de l'auteur, traquant, au fil des récits, les avatars de ce père toujours fuyant ? N'est-ce pas ainsi que la fiction modèle la figure idéale de l'élus, ce lecteur fidèle ?

Cette volonté de savoir ne serait pas romanesque si elle n'était constamment tenue en échec par des résistances que le romancier se plaît à multiplier. L'ignorance est redoublée par l'oubli ; peu à peu, l'objet de la quête perd ses contours et sa consistance :

Alors il m'a cité le nom d'un homme et d'une femme en me demandant si je les connaissais. J'ai répondu non. [...] Non vraiment je ne connaissais pas ces deux personnes. (CP, 10)
J'ai essayé de me rappeler les noms des deux personnes que m'avaient citées le policier, en me demandant si je les connaissais. L'un des noms avait une consonance comme « Beaufort » ou « Bousquet ». (CP, 19)

Jamais le héros – ni le lecteur – ne retrouveront ces noms, dont l'un pourtant est lourdement grevé d'histoire. Beaufort et Bousquet se perdent dans l'abîme – à moins que, aimantés par une analogie, ils ne resurgissent à la faveur de ces coïncidences mystérieuses tant aimées de Modiano, avant d'être à nouveau absorbés dans la grande nuit de l'inconnaissable. Un instant le lecteur soupçonne un couple étrange d'être ceux qu'on recherche : « quand nous étions sortis, il [Grabley] me les avait présentés mais j'avais oublié leurs noms » (CP, 23). Sitôt découverte, la piste se referme. Alliée à l'oubli, la négligence contribue à épaissir le voile sous lequel palpète l'inaccessible vérité :

– J'ai habité par ici.
J'aurais dû lui demander à quel moment et en quelles circonstances, mais j'ai laissé passer l'occasion.
On est jeune, on néglige certains détails qui auraient été précieux plus tard. (CP, 48)

Ces quelques lignes diffusent tout le romanesque tragique des occasions manquées, du savoir perdu, bref ce sentiment de l'irrévocable qui nourrit la très puissante nostalgie qui étreint le lecteur⁴. La nostalgie, ou maladie du retour, rêve les retrouvailles avec tel ou tel point dérisoire du passé qui ne revient pas plus que ne reviendront les parents du narrateur : « j'ignorais la date de leur retour, à supposer qu'ils reviennent jamais » (CP, 9).

Etres de fuite

La plus déchirante des résistances à la connaissance de la vérité est pourtant ailleurs ; elle tient à la nature énigmatique de la femme aimée, dépositaire de toutes les vérités qui manquent, « être fuite » dont l'Albertine de Proust a fixé le modèle : « je me suis demandé si elle n'allait pas disparaître pour de bon. [...] Avec elle, je n'étais sûr de rien » (CP, 62). La vérité, la femme et la vie n'ont-elle pas l'évanescence en partage ? Mais l'héroïne, à qui le héros avoue : « J'ai pensé que c'était vous qui m'aviez faussé compagnie » n'a pas tort d'objecter : « C'est idiot... qu'est-ce qui vous a fait croire ça ? » (CP, 50). Ainsi s'inscrit dans le roman la question de la confiance. Les seules vérités qui comptent sont humbles et nulle science ne les peut étreindre. Elles sont pénétrées de sentiment : comment savoir si c'est par peur ou par jeu que l'amante s'obstine à cacher un secret qui alimente le désir ? Qui est cette ingénue libertine qui semble parfois entretenir à plaisir, en actrice consommée, le mystère de son identité ?

Elle avait ouvert son sac à main et en avait sorti une paire de lunettes de soleil. Elle les a mises.
– Gisèle est très discrète, ai-je dit d'un ton dégagé. Elle ne se confie pas beaucoup.
Cela me paraissait drôle de prononcer pour la première fois son prénom. Depuis hier, elle ne m'avait même pas dit comment elle s'appelait. J'ai tourné la tête vers elle. Derrière ses lunettes de soleil, elle

⁴ Voir *L'Irréversible et la nostalgie*, Vladimir Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1974.

était impassible, distante, comme si elle n'avait pas suivi la conversation et que, de toute manière, il s'agissait d'une autre personne qu'elle. (CP, 39)

Dès que le nom – son nom ? – surgit, l'héroïne se masque : elle semble se parer de son secret comme d'un bijou en toc. Elle joue la crise au lieu de la vivre : « elle appuyait la tête contre mon épaule et elle m'a dit en souriant que “personne ne pourrait nous retrouver dans cette foule” ». (CP, 12). Le discours indirect implique la mise à distance ; mais il est associé à des guillemets qui caractérisent d'ordinaire le discours direct. Sans qu'il soit besoin d'en changer un seul mot, la séquence « “personne ne pourrait nous retrouver dans cette foule” » peut aussi bien relever du discours indirect, le conditionnel servant alors à transposer le futur, que du discours direct, avec un conditionnel de modalisation. La phrase entre guillemets pourrait enfin indiquer une citation ; le personnage rapporterait un cliché dont elle se moque.

Cette ambiguïté volontaire de la parole explique pourquoi, parallèlement au lien entre les amants, se met en place une forme d'inquisition amoureuse, menée par un héros devenu policier au nom de l'anxiété qui l'étreint et qui souvent l'unit à l'héroïne :

J'ai voulu savoir si quelqu'un à Paris lui voulait du mal.

– Pas vraiment. C'est à cause de l'interrogatoire d'hier... Je me sens surveillée. Ils vous posent tellement de questions... Ils m'ont interrogée sur des gens que j'ai connus, mais que je ne revois plus depuis longtemps. [...]

– Mais quels sont ces gens ? (CP, 32-33)

« Quelqu'un », « des gens » : la parole précaire, portée par un être fragile, s'enveloppe dans ces formes indéfinies qui sont autant de voiles protecteurs. À la fin du dialogue, la question revient, lestée d'une précision fatale. L'article « un » va souvent de pair avec les points de suspension : pendant ces brefs moments de répit, un alibi se cherche, une parade s'improvise, pitoyables ressources de la menteuse traquée qui se « coupe », se rétracte, se replie...

– Vous avez *un beau manteau*, lui ai-je dit.

Elle était embarrassée.

– Oui... c'est *une dame* que je connais... Elle habite là... *une couturière*... [...]

– Et vous l'aviez prévenue que vous passeriez si tard ?

– Ça ne la dérange pas... elle travaille la nuit. (CP, 50, je souligne)

L'amant, gagné par la lassitude ou la compassion, laisse filer l'occasion de savoir :

– J'ai quitté mon mari et il m'a fait rechercher. [...]

– Ton mari, c'est quel genre d'homme ?

– Oh... *Un homme comme tout le monde*. (CP, 71, je souligne)

Une fois encore, la relation solidement définie (« mon mari ») se dilue dans la caractérisation vague, dans l'informe d'une classification qui n'en est pas une. Ou encore :

Elle ne l'avait pas vu depuis longtemps – presque depuis trois mois maintenant. Elle s'était mariée sur un coup de tête. Mais qui était-il au juste ? [...]

– Oh, *un drôle de type*... Il s'occupe d'*un cirque*... (CP, 114, je souligne)

Le lecteur est pris de vertige à l'idée qu'un indice si ténu – et qui le restera – forme la matière du titre : *Un cirque passe*... Cirque Modiano, cirque Medrano... La vérité, comme un cirque, comme le temps, ne fait que passer. Elle est elle-même un cirque, ce jeu d'apparences qu'on monte et démonte au gré des circonstances. Certes, très lentement, la vérité progresse ; des éléments épars se rassemblent ; mais en vain : jamais le puzzle ne sera reconstitué. Cette indécidabilité ne dessine pas tant le portrait d'un écrivain intellectuel fasciné par la post-modernité qu'elle ne révèle un art très sûr du récit. Modiano sait identifier le romanesque à la

part d'indéfinition qui caractérise moins le futur que le passé, réserve inviolable, rebelle à la sonde cognitive de la vérification. Oui, « ça a été » ; mais quoi, exactement ?

Il n'en reste pas moins que l'indéfini, véritable outil pragmatique, montre la faiblesse du locuteur qui y recourt autant que la mystérieuse force des faibles, capables de décourager tous les procureurs du monde par des procédés monotones, indéfiniment repris. « Elle me cachait la vérité et j'étais sur le point de lui poser des questions précises, mais je me suis retenu » (CP, 50) ; « elle ne voulait pas me répondre de manière précise » (CP, 54). Une espérance aussi vague que la vérité qui en est l'objet s'empare du héros et ne le quitte plus. « Elle finirait par me confier pourquoi on l'avait interrogée hier après-midi » (CP, 19) ; « elle s'habituerait à moi, elle me ferait peu à peu confiance et m'avouerait tout » (CP, 50) ; « il suffirait de quelques jours d'intimité et les barrières, entre nous, s'effondreraient. Bientôt je saurais tout » (CP, 65). À moins que, par une ultime torsion de la spirale, ce savoir fantasmé ne finisse par perdre tout intérêt, comme si seules la quête et l'anxiété du chercheur pouvaient donner du prix à cette vérité qui cesse d'être désirable dès lors qu'on cesse de la désirer :

- Mais à part ce restaurant, tu ne sais pas quel genre de métier il exerce ?
 - Non.
 - Ce serait intéressant de le savoir...
 - Tu crois ?
- Elle haussa les épaules. (CP, 69)

Ce haussement d'épaule est-il la marque d'une souveraine sagesse ? À la fin du roman (CP, 128-141), le héros apprend par hasard que son amie ne s'appelle pas Gisèle mais Suzanne ; prostituée, elle aurait tâté de la prison. Que croire, qui croire ? Le héros choisit d'ignorer la voix peut-être malveillante qui identifie sans preuve la vérité et l'abjection.

Le lecteur sagace, lui, n'a pas cessé de soupçonner la femme d'être le plus troublant – et partant le plus efficace – des rideaux de fumée. Créé, entretenu par le récit à la première personne, son mystère permet de détourner les soupçons et d'éviter que le narrateur n'en fasse les frais. Très vite, la curiosité qu'il suscite en son amie s'émousse :

- Mon père était parti Suisse pour y finir sa vie.
 - Pourquoi la Suisse ?
- C'était vraiment trop long à lui expliquer, ce soir-là. J'ai haussé les épaules. (CP, 14)

Comme dans *La Recherche*, c'est lui et non elle qui mène l'enquête. Ce dispositif n'empêche pourtant pas qu'un étrange jeu de miroir se découvre. Lorsqu'elle veut savoir le métier de Grabley, le héros répond, impavide et fuyant : « Un peu tous les métiers », réponse qu'elle s'empresse à son tour d'adopter : « Mais qu'est-ce que tu fais dans la vie ? – Un peu tous les métiers » (CP, 58-59). L'altérité de l'héroïne est un leurre ; Gisèle est bien plutôt le double de Jean, sœur autant qu'amante, se modelant d'après les contours vaporeux qu'il lui présente et qu'il ne veut surtout pas dissiper. « J'ai été tenté de l'ouvrir [son permis de conduire] pour connaître son nom, son adresse, sa date et son lieu de naissance. Mais je ne l'ai pas fait, par discrétion » (CP, 53). Troublante abstention... Du policier, le héros imite la posture mais non la détermination. La discrétion serait-elle le dernier signe de l'amour ? De la noblesse chevaleresque ? Sans doute. Mais ce refus de savoir prolonge l'attitude du narrateur à qui la fiction permet de ne pas livrer son nom : « J'ai arraché la page de garde sur laquelle j'ai noté mon nom, mon adresse et DANTON 55-61 » (CP, 19). L'hallucinante précision de ce simple numéro de téléphone – cet instrument du lien – fait rêver à quelque cryptage oulipien... Il va de pair avec l'escamotage du nom. La pudeur adresse le texte à ce qui lui manque : une identité. Dans le roman, c'est l'évitement de la vérité, zone douloureuse – et non la vérité elle-même – qui brille de tous les feux... Mais quelle est la nature de cette vérité suspendue à ce que le texte, obstinément, veut taire – demandant au lecteur de bien vouloir regarder ailleurs ?

Quelle est tragédie que filent les Parques derrière le tissu de mensonges dont s'entoure comme d'un cocon protecteur la chenille qui d'un même geste raconte, écrit et dissimule ?

Je lui déclinai mon état civil, mon adresse et ma prétendue qualité d'étudiant. (CP, 9)

Oui, j'assistais aux cours de la faculté des lettres. Je ne risquais rien à lui dire ce mensonge car je m'étais inscrit à cette faculté, mais uniquement pour prolonger mon sursis militaire. (CP, 9)

Comme j'étais mineur, j'écrirais moi-même une lettre signée de mon père m'autorisant ce séjour à l'étranger. J'avais l'habitude de ce genre de falsification. (CP, 54)

Mentir au policier, c'est moins mentir que se donner les moyens de vivre ou de survivre. Mais pourquoi mentir à la femme qu'on aime ? « J'aurais voulu lui confier la vérité. Je me suis retenu à temps » (CP, 136). Prudence salutaire ? Ou pathologie de celui qui ment comme il respire – qui ne respire qu'à la condition de mentir, d'asphyxier la vérité ? Faut-il invoquer la belle santé *amoral*e de la jeunesse ? « C'est plus tard, vers trente ans, que j'ai commencé à ressentir de vagues remords en songeant à certains épisodes du passé [...] » (CP, 140). Mais alors pourquoi l'expression, quatre pages auparavant, de ce qui ressemble pourtant bien à un remords : « Je n'avais pas le droit de cacher quelque chose à cet homme qui se montrait si bienveillant pour nous » (CP, 125) ? Cet ami secourable, antiquaire et libraire, est peut-être la figure cryptée du lecteur, face à qui nul mensonge, si éhonté soit-il, ne se justifie plus. Mais n'est-il pas pourtant la condition de la fiction ?

Analogies tristes

Tout bascule quand le héros et son amie, Gisèle, pénètrent au 22, rue de Washington. La fiction prend un cours nouveau – où très vite, le nouveau se révèle être la copie, la triste reduplication de l'ancien, ce passé à la fois usé et inusable, le « toujours déjà advenu » du malheur :

Des appliques aux verres dépolis éclairaient faiblement le vestibule. Sur le canapé, contre le mur, étaient jetés pêle-mêle des manteaux d'hommes et de femmes. (CP, 82)

J'ai jeté un regard rapide sur le salon. Boiseries bleu ciel, paravent, cheminées de marbre clair, glaces et miroirs. Au pied d'une console, la moquette était usée jusqu'à la trame et, sur l'un des murs, j'ai remarqué les traces d'un tableau qu'on avait enlevé. (CP, 83)

Quelle vérité perce dans ces quelques éléments de description ? Cette vérité, on le pressent, est liée à la mémoire – mémoire fictive du héros, mémoire réelle du lecteur qui cherche anxieusement l'écho que ces lignes ont éveillé, feuillette le livre en quête de la preuve décisive – mémoires doublement chercheuses, unies par la fiction⁵. Ce décor rongé par le vide unit, par-delà la diversité des lieux, le 22 rue de Washington et le 15 quai Conti (« notre appartement », CP, 20), c'est-à-dire le point d'arrivée et le point de départ, le monde où échoue le héros et celui dont il vient, qu'il voudrait quitter et qui malgré lui le poursuit. La fausse différence des adresses et des noms n'y change rien ; un système d'analogie se met en place qui fait ressurgir le même au cœur de l'autre. Revenons au début du roman, « au point de départ » : la lumière chiche de « l'ampoule nue » (CP, 13) anticipe la clarté douteuse du 22, rue Washington. Trois pages loin, la confirmation vient, irrécusable :

La chambre était aussi vide que le bureau. [...] J'ai allumé les néons des deux vitrines, de chaque côté de la cheminée, où mon père rangeait sa collection de figurines d'échecs mais celle-ci avait disparu,

⁵ Sur cette question passionnante, voir Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur, Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

comme la petite armoire chinoise et le faux tableau de Monticelli qui avait laissé sa trace sur la boiserie bleu clair. (CP, 16⁶)

La trace du tableau qui manque, la couleur « bleu clair » de la boiserie, tous ces détails, toutes ces petites « figures » du destin migrent d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre ; mais en vertu de quelle puissance maléfique ? La réponse vient, qui terrasse le héros :

Un club de bridge. Voilà qui expliquait la sensation de malaise que j'avais éprouvée. Je n'aurais pas été surpris si les meubles avaient été recouverts de housses. [...] J'ai pensé à mon père. Lui aussi aurait volontiers recouru à un tel procédé, et Grabley aurait servi de secrétaire et de portier. Décidément, ils étaient tous du même monde. (CP, 84)

Au 15 quai Conti, le héros délaissé par ses parents prend ses repas avec Grabley sur « la table de bridge » (CP, 15). *Bridge* signifie « pont », pont jeté entre un passé jamais passé et un avenir qui ne vient pas ; mais c'est aussi un jeu, avec ses cartes truquées et la place du mort... « Le bureau vide évoquait un déménagement trop rapide, des meubles et des tableaux en gage au mont-de-piété ou même une saisie » (CP, 22). Ou encore : « J'avais toujours cru que ce local était aussi vide que les encriers sur la table et que mon père l'occupait comme une salle d'attente » (CP, 33-34). Pour attendre qui... ou quoi ? Mais le temps passant, les encriers se remplissent ; l'encre du souvenir irrigue le récit ; comme dans le final du *Temps retrouvé*, les analogies ont « à cœur de se multiplier » depuis qu'Ellen James, la belle-mère supposée de Jacques de Bavière, entrouvre la porte du 22 rue Washington :

C'était une jolie femme, mais je me souviens que ce soir-là elle me semblait déjà vieille, une adulte de l'âge de mes parents. J'avais éprouvé un sentiment analogue vis-à-vis d'Ansart. Jacques de Bavière, lui, me faisait penser à ces jeunes gens qui partaient pour la guerre d'Algérie quand j'avais seize ans. (CP, 83)

Tout un quart de siècle – « l'Occupation » (CP, 74, 122, 135 et 145) trop promptement suivie de la guerre d'Algérie – est contenu dans ce corps toujours séduisant et déjà décati, corps cosmopolite de l'improbable Ellen et corps allégorique de la France, mère des arts, des armes et de toutes ses inavouables défaites. Un même fantôme – et un inlassable remords qui ne veut pas mourir – transparaissent, par superposition, dans les figures et les situations faussement nouvelles que le héros rencontre à chaque étape de son apprentissage. Chez Proust, la mémoire involontaire est joyeuse ; elle tressaille et ramène avec elle le trésor perdu d'un passé qui vivifie. Chez Modiano, c'est la tristesse, matrone mélancolique des souvenirs, qui suit le héros à la trace et, comme le temps, mange sa vie.

Rien de plus contagieux, en effet, que le chagrin. « Il planait sur nous une tristesse diffuse » (CP, 106). Inutile de préciser laquelle : le lecteur, instruit par la fiction, désormais sait de quoi elle est faite. Cette tristesse est d'abord celle du père, « brusquement vieilli et las, comme quelqu'un qui, depuis trop longtemps, joue "au chat et à la souris" et qui est sur le point de se rendre » (CP, 20). Vient ensuite, dans l'ordre des afflictions, le jeu dérisoire et factice par lequel il essaie de donner le change, d'imposer l'image respectable de la normalité. « Les termes "diplômes", "situation stable", "métier", prenaient un son étrange dans sa bouche. Il les prononçait avec respect et une certaine nostalgie » (CP, 20). Pierre Ansart hérite de cette fatigue accablée : « le regard avait une expression triste qui contrastait avec la voix bien timbrée et les traits énergiques du visage » (CP, 46) ; « le ton était paternel et le regard d'une expression si douce et si triste que cet homme m'inspirait brusquement une certaine sympathie » (CP, 68). Puis, ce sont toutes les rues qui exhalent des bouffées d'enfance. Le présent n'est plus qu'un palimpseste du passé, et Paris, un gigantesque conservatoire des

⁶ Ces précieuses « figurines de l'échec » dont le père se débarrasse, on est tenté de croire que le fils symboliquement les recueille, et devenu romancier, à nouveau les disperse dans son œuvre pétrie de piété filiale.

détresses anciennes : « le parfum de la terre mouillée et la nuit tombante m'ont de nouveau rappelé les anciens dimanches soirs, jusqu'à provoquer en moi une angoisse aussi sourde que celle que j'éprouvais à la perspective de rentrer le lendemain au collège » (CP, 93). L'abandon, lui, n'abandonne jamais.

S'engage alors un combat désespéré entre le futur qui veut naître et ce passé qui veut maintenir son emprise sur le présent – passé d'autant plus résistant qu'il est inconsistant. Rien en effet ne défie le temps comme ce qui ne s'est jamais incarné ; ou plutôt, rien ne se confond davantage avec le temps insensible et égal à lui-même que l'insaisissable et l'informe, dont le père du héros et son double, Grabley, sont les parfaits emblèmes :

L'un et l'autre portaient des costumes, des cravates et des chaussures comme tout le monde. [...] Mais en leur compagnie, un doute vous prenait et vous aviez envie de les toucher, comme on palpe un tissu, pour vous assurer qu'ils existaient vraiment. (CP, 103)

Ce qui n'existe pas est invincible : c'est la force de Dieu, disent les athées. On ne lutte pas contre rien. Pour le croyant, il faut au contraire sans cesse se rappeler, par les prescriptions de la Loi, Celui dont l'inexistence marque votre existence par le fer rouge de Ses interdits. La mémoire chez Modiano est cette loi obsessionnelle qui oblige le fils à se souvenir de tous ces fantômes qui implorant, comme les ombres près d'Ulysse, un peu de vie, de chaleur et d'énergie. Vivre pour se souvenir. Mais de quoi exactement ? Quelle est la valeur de ce qui réclame le droit à ne pas mourir ? Quel est le sens de cette vanité ? De quoi est fait ce rien qui veut être tout ? Mémoire et pitié : n'est-ce pas ce couple allégorique infernal que le héros veut liquider, avec l'arrogance du présent et de la jeunesse ?

La précision du tragique

La force de l'insolence, la volonté d'arracher les masques et de dénoncer l'imposture ontologique de la nostalgie, gagnent le héros ; « j'avais envie de lui demander de but en blanc si elle était vraiment la belle-mère de Jacques de Bavière » (CP, 83). Irrésistiblement, cette envie prend corps – et s'incarne dans la langue verte et vigoureuse de l'insulte :

Et maintenant j'éprouvais une sorte de tristesse mêlée d'indifférence pour ce passé encore proche. Rien de tout cela ne comptait plus. Ni mon père, ni Grabley, ni ce type qu'on avait embarqué dans la voiture, tout à l'heure. Qu'ils crèvent tous. (CP, 108)

Le temps de la fidélité est passé. À l'ennemi qui le tire en arrière, le héros adresse cet ultime défi : « ça va, vieux con ? » (CP, 143). La langue offre une admirable tautologie : le passé est par définition vieux parce que con, con parce que vieux, vieux cocon. Le récit s'annonce comme la chronique d'une victoire, d'une libération. Le sens du mot résonne : « occupation », « libération ». N'est-ce pas la scansion même de l'émancipation, qui se joue aussi bien sur le vaste territoire de la nation envahie que dans l'espace à peine moins public de l'écriture ou de la cure analytique ?

Pour la première fois de ma vie, je sens que les entraves et les contraintes qui me retenaient jusque-là sont abolies. (CP, 112)

Pour la première fois de ma vie, j'étais sûr de moi.
– N'aie pas peur... CE TYPE NE PEUT RIEN CONTRE NOUS... (CP, 137)

Ces majuscules impressionnent ; l'espoir se donne un nouveau corps typographique, opposant sa densité aux ruines qui s'amoncellent : « Je ne laisserais derrière moi que des choses qui commençaient à se désagréger » (CP, 113). Tragique méprise de la jeunesse ! Chez Modiano, c'est en effet toujours le passé qui l'emporte sur le futur ; « j'ai eu un serrement au cœur de la

voir prisonnière des ombres et de ces événements qui me semblaient déjà révolus » (CP, 142) ; mais que cette apparence est fallacieuse ! car ce qu'il croit révolu n'est en fait même pas encore arrivé :

À mesure que je marchais, il me semblait que j'étais déjà dans une ville étrangère et que je devenais quelqu'un d'autre. Ce que j'avais vécu dans mon enfance et les quelques années suivantes, jusqu'à ma rencontre avec Gisèle, se détachait doucement de moi par lambeaux, se diluait, au point que, de temps en temps, je faisais un effort pour retenir quelques bribes avant qu'elles ne se volatilisent : les années de collège, la silhouette de mon père en manteau bleu marine, ma mère, Grabley, les reflets du bateau-mouche au plafond de la chambre... (CP, 153)

Le jeune homme croit qu'on peut devenir quelqu'un d'autre ; contre Zénon, il pense pouvoir prouver le mouvement – le devenir ! – en marchant ; il s'illusionne sur la douceur déchirante du passé qui meurt ; il voudrait le retenir – comme si ce n'était pas lui qui, sans le savoir, était retenu, piégé, et déjà dissous.

La vérité tragique de Modiano est celle d'un temps immobile, suspendu, qui ne change qu'en apparence :

Sur le seuil, dans la demi-pénombre de la cour, le visage de cette fille paraissait encore plus jeune. J'ai pensé qu'Ansart avait l'âge d'être son père. Nous avons traversé la cour, et elle était restée là, à nous suivre des yeux. Sa silhouette se découpait dans le cadre éclairé de la porte. On aurait cru qu'elle voulait nous rejoindre. Elle nous a fait un signe de la main. (CP, 46)

Des deux jeunes filles, laquelle est la plus *vraie* ? Celle qui, incorporée au je, forme le « nous » du couple, et représente l'à venir et son dynamisme imprévisible ? Ou l'autre, mystérieusement empêchée ? L'une est à l'ombre – dans la cour ; sur l'autre tombe la lumière d'une fixité éternelle. D'un côté le mouvement mêlé d'ombre ; et de l'autre, l'image muette, criante de vérité et d'impuissance. Le caractère défini de l'espace – le seuil, la cour, le cadre de la porte – et des qualités antithétiques qu'il supporte – ombre et lumière, solitude et communion, départ et immobilité – contraste douloureusement avec l'énigmatique opacité des signes. Que veut la jeune femme sur le seuil ? Rejoindre ou retenir les héros ? Les éloigner ou les rappeler ? Quel est le sens de cet adieu qui crée une sorte de partage, non des eaux, mais des existences ?

Une frontière invisible entre eux et nous ; il me semblait que si nous allions à leur rencontre nous entrerions dans une zone dangereuse. (CP, 98)

Le héros ne sait pas que dans cette zone dangereuse il est déjà entré. L'a-t-il même jamais quittée ? N'est-elle pas la forme même de son destin, de son passé ? Les deux jeunes filles ne font qu'un. Elles sont les deux visages d'Eurydice, se partageant, de chaque côté de la scène, les attributs de la mort : ombre et fixité.

Dans les toutes dernières lignes du roman, qu'on peut juger bâclées, tant elles paraissent hâtives, expéditives à la manière d'une justice sans justice, l'héroïne – le visage du bel aujourd'hui – meurt dans un inepte accident de voiture. Nimier à droite, Camus à gauche, et elle... : ce romanesque des séries tragiques, adossé à un motif d'époque qui fleure bon les années Sagan, pourrait n'être qu'une facilité romanesque, que l'écrivain s'accorde pour en finir avec un bonheur qui vient tout juste de commencer. Dans la brutalité, dans la bêtise de l'accident, dans cette pure contingence, quelque chose se refuse au sens : ce dénouement ne dénoue rien, il tranche. La nature de cette force décisive n'est autre que la césure du réel qui, sur le fond des virtualités douces, se détache avec une absolue précision ; car la précision est le signe même de la fatalité :

C'était au numéro 14 de la rue Raffet. Mais les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi : loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés nets et de vide. (CP, 41)

La précision est incongrue parce qu'elle ne réfère à rien d'autre qu'elle-même. Autour d'elle un vide légèrement angoissant se déploie ; l'imagination s'emploie à le peupler de songes, de chimères, de conjectures invérifiables ; la vie de l'esprit aménage des possibles moins douloureux que le réel. La précision est au contraire l'indice d'une réalité qui ne signifie que son extériorité, son indifférence ou son hostilité au sujet :

Aussi ai-je été surpris de découvrir une trace tangible de son passage boulevard Haussmann, sous la forme de cette enveloppe qui portait mention de la Société Civile d'Études et Traitements de Minerais. Mais il est vrai qu'une mention au dos d'une enveloppe ne prouve pas grand-chose : vous avez beau la lire et la relire, vous êtes toujours dans l'inconnu. (CP, 34)

Cet inconnu qui trouble, ce vide, il faut apprendre à les chérir comme des bénédictions. Tout l'inconnu du monde vaut mieux que le connu. On comprend pourquoi le héros préfère l'indéfini, comme le poète préfère l'impair, plus vague et plus soluble dans l'air. « Je me réveillais en sursaut, au cours de la nuit, et je ne savais plus où j'étais ». Bienheureuse ignorance. Mais « la veilleuse qui baignait d'une lumière bleutée les rangées de lit me rappelait brutalement à la réalité » (CP, 111). Pour Modiano, seules la réalité et la mort ont la netteté de l'évidence. Elles dissolvent le monde vaporeux du passé, qui n'a presque pas été, et du futur, indécis par nature :

Aujourd'hui, je revois cette scène de loin. Derrière la vitre d'une fenêtre, dans la lumière étouffée, je distingue un blond d'une cinquantaine d'années en robe de chambre écossaise, une jeune fille en manteau de fourrure et un jeune homme... L'ampoule, sur le pied de la lampe, est trop petite et trop faible. Si je remontais le cours du temps et revenais dans cette même pièce, je pourrais changer l'ampoule. Mais sous cette lumière franche, tout cela risquerait de se dissiper. (CP, 58)

La lumière franche dissipe le clair obscur de la mémoire – fragile fantasmagorie, pauvre petit théâtre d'ombres, pitoyable projection de la lanterne magique qu'on peut chérir à distance. Cet amour sans risque, c'est la nostalgie, amour du passé en tant qu'il est passé, n'est plus, et persiste, déjà mort et donc délivré de la mort, promis à la hantise des obsessions douceâtres. À vrai dire ce passé contient déjà l'anticipation de toutes les pertes qui suivront ; la mort de Gisèle n'a pas cessé d'être signifiée dans l'artifice rétrospectif de ces détails symboliques qui donnent l'illusion de prédictions « auto réalisatrices » :

Des reflets et des ombres en forme de grillage glissaient sur les murs et le plafond.

- Qu'est-ce que c'est ? m'a-t-elle demandé.

- Le bateau-mouche qui passe. (CP, 17)

Un alphabet fragile et incompréhensible se déploie sur l'ombre du plafond. Un cirque, un bateau-mouche, une jeune fille passent : autant de phénomènes émouvants, d'apparitions qui miment, dès leur fragile apparaître, leur disparition. On ne respire qu'après coup – dans la nostalgie qu'a suscitée leur éphémère existence. Dans la précision insoutenable de la mort, on ne peut que crier. L'art de Modiano ne fait pas entendre les cris, mais la plainte étouffée d'un deuil interminable, qui se confond avec la vie même. « C'est comme si je devais me débarrasser d'un cadavre, mon pauvre Obligado... » (CP, 35)

Conclusion

De même qu'il y a trois Méditerranées chez Racine – l'antique, la juive et la byzantine – il y a trois configurations du tragique chez Modiano, qui bien sûr n'en font qu'une. Le jeune

homme croit en finir avec le malheur, qui le rejoint ; il regarde vers l'horizon, mais c'est le vieux passé qui chemine à ses côtés – et son nom est Frustration ; il n'a rien – et le peu à quoi il croit pouvoir prétendre, la mort le lui ravit. Cette divergence perpétuée – entre l'espérance et la réalité – est le premier nom du tragique. La conséquence est imparable. Toute table rase est impossible : la tenace rémanence d'un passé qui n'en finit pas de projeter ses ombres sur le présent, de le confisquer à son profit, est la seule réalité. Ce qu'on pensait avoir perdu, semé en route – le passé identifié au malheur – est la matière du devenir qui n'est en fait qu'un revenir. Malgré son halo d'inconsistance nébuleuse, la perte dessine le visage même de la vie – d'où ce sentiment perpétuel de manque et d'arrachement à soi-même auquel il n'est pas d'issue. Enfin, et pour ne rien arranger, il y a toujours en embuscade quelque figure de la Loi qui vient reprocher au héros le peu d'être qu'il est, paucité qu'il n'a pas choisie et contre quoi il ne peut rien. Face à ce triple accablement qui assigne le sujet tragique à sa condition, il reste une échappatoire : celle de la poésie du flou constellé d'émouvantes et inoffensives précisions, ces haïkus de la perception qui scintillent faiblement dans le tissu narratif, cet attachement à des signes sensibles, parfois charnels, dont le sens léger, hésitant, indistinct et charmant délivre de la pesanteur, de la sanction, du réel.