

Nina IVANCIU  
ASE București

## **La quête identitaire du narrateur de Patrick Modiano en rupture avec les attentes habituelles du lecteur**

A une première approche de l'univers romanesque de Modiano, le lecteur est surpris tant du dire (de l'énonciation fictionnelle) que du dit (de l'histoire narrée). Il va de soi que le degré de surprise du récepteur dépend, selon Jauss (1978), auquel on doit la notion d'horizon d'attente littéraire, de son bagage littéraire, en l'occurrence des types d'acquis narratifs qui fonctionnent comme un filtre cognitif, imaginatif et interprétatif, même à son insu, et oriente la lecture du récit en question<sup>1</sup>. Il va aussi de soi que le parcours de plusieurs romans de cet auteur serait en mesure de le familiariser, grâce à la récurrence de certains aspects (descriptifs, narratifs ou stylistiques), avec une série de régularités, de constantes donc, constitutives d'un paradigme littéraire qui, dorénavant, ne le prendra plus totalement au dépourvu.

Cette recherche se propose une lecture-interprétation du roman *Accident nocturne* sur l'isotopie « quête identitaire » du narrateur – thème dominant chez Modiano – et, dans ce contexte, de repérer une série d'indices qui contredisent ou intriguent le lecteur abordant pour la première fois l'écriture de Modiano, retrouvables également du moins en partie, dans d'autres romans de l'écrivain, antérieurs ou postérieurs. Les indices, sources d'imprévisible qu'on va identifier se rattachent, évidemment, à l'énonciateur, instance narrative anonyme, qui se dit « je » et qui, dès l'incipit, suggère, au-delà de son double rôle de je-narrant et de je-narré, la grande distance temporelle qui sépare ces

---

<sup>1</sup> Pour une ample et convaincante analyse linguistique à tous les niveaux textuels, prouvant que l'écriture de Modiano doit en grande partie son originalité au procédé de frustration des attentes romanesques du lecteur et aux effets de surprise qui en résultent, voir la thèse de doctorat de H. Andreeva-Tintignac (2003).

postures : « Tard dans la nuit, à une date lointaine où j'étais sur le point d'atteindre l'âge de la majorité » (Modiano, 2003 : 9).

La scène d'énonciation, se rapportant à la manière de dire de l'énonciateur, intègre, en accord avec Maingueneau (1999, 2002), trois scènes. Si la première, la scène englobante, correspondant au type de discours, est tout à fait prévisible - le texte appartient à la littérature -, les deux autres scènes, la scène générique (scène du contrat attaché à un genre, à une institution discursive) et la scénographie du discours sont les lieux de manœuvre du narrateur, voire de manipulation du récepteur. Initialement, ce dernier, ne suspectant rien, se laisse prendre au piège, puisqu'il associe le narrateur à un guide qui semble le mettre sur la voie d'un monde de la mémoire, en particulier similaire à celui type proustien. Néanmoins, à un examen global, on constate que le narrateur de Modiano ne cherche pas, comme le fait son homologue proustien, à plonger profondément dans ses souvenirs, à s'attarder sur eux, à les reconstituer et expliquer soigneusement pour (s')offrir finalement une biographie scripturale à valeur cathartique. Une telle piste d'exploration du temps perdu ne déplaît pas au narrateur d'*Accident nocturne*, mais il s'en détourne aussitôt, et le lecteur qui se risque à miser sur une véritable découverte de ce temps perdu en sera déçu.

C'est toujours l'incipit de la narration qui, en complicité pour ainsi dire avec le titre du roman (*Accident nocturne*), semble promettre, par l'épisode raconté – un accident de voiture auquel le personnage a été victime –, un genre policier, avec tout le champ notionnel et thématique afférent : énigme, police, interrogatoire, investigation se soldant avec le passage de l'ignorance au savoir, au déchiffrement de l'énigme. Et pourtant, le narrateur n'honore ni cette soi-disant promesse. Certains éléments de ce genre narratif sont bien présents (accident, énigme, mystère, interrogatoire, atmosphère trouble, le rôle de détective qu'endosse le narrateur lui-même, suppositions...), sans qu'on puisse affirmer que le récit appartient au genre policier puisqu'il n'aboutit à aucune conclusion, à aucune vérité concluante.

La scène générique de ce roman ne suit donc pas la routine du genre policier, comme elle ne se conforme pas non plus aux conventions du réalisme classique, même si le lecteur y reconnaît quelques traces : les effets de réel que suscitent la description des endroits parisiens, la référence à des documents officiels (guide Michelin, passeport, acte de naissance, etc.) ou les détails concrets (adresses, numéros de téléphone...), minutieusement répertoriés.

Par ailleurs, les discontinuités au niveau de la diégèse, les retours en arrière et les anticipations souvent non-actualisées, la pluralité des postures du moi et les identités vagues amèneraient le lecteur à rapprocher cet univers de sens du paradigme narratif du « nouveau

roman ». Les similarités, qu'il penserait prévoir, ne se confirment que d'une manière très approximative ; la progression du récit avec le dispositif de parole qu'elle instaure laisse entendre qu'il s'agit plutôt du même jeu avec les modèles préexistants que du ralliement à l'un ou l'autre de ses schémas familiaux.

Si, enfin, le lecteur pense comprendre le monde que le « je » de Modiano construit « à sa mesure », en s'appuyant sur les caractéristiques d'un discours en interaction type (Kerbrat-Orecchioni, 2005), il sera de nouveau insatisfait, du moins pour les raisons que nous allons présenter un peu plus bas, au sujet de la scénographie.

On peut alors soutenir que le narrateur de Modiano, et implicitement son créateur, ne s'ancre dans aucun genre en particulier, ne parcourt aucun jusqu'au bout, n'adhère effectivement à aucune institution discursive. En revanche, il convoque subrepticement une multitude de paradigmes discursifs ou narratifs et adopte envers eux une stratégie pareille: il entame une sorte d'actualisation de chacun, ce qui peut rassurer le récepteur grâce à une série d'indices auxquels il est habitué, mais immédiatement après il le déconcerte par ses subites volte-face.

La déception des attentes routinières de lecture continue au niveau de la scénographie (la scène de parole) que la subjectivité anonyme de ce roman élabore et qui, on le devine, ne valide pas les genres narratifs convoqués (voir le statut hybride de la scène générique). Par voie de conséquence, il ne se porte pas garant des mondes éthiques qui sont associés aux genres narratifs en question. Ou bien, si l'on veut, il feint l'adhésion pour s'en écarter brusquement, en gardant pourtant de ses brèves « incursions » dans le déjà connu certaines traces au niveau discursif et diégétique, qu'il exploitera ensuite à sa manière.

D'autre part, sous l'angle d'une scénographie « logique » et prévisible donc, à la figure de l'énonciateur correspond une figure corrélatrice, un co-énonciateur. En ce qui concerne le co-énonciateur du « je narrateur » de Modiano, on ne peut pas dire grand-chose. On observe une rupture par rapport au modèle de discours en interaction, le pronom « vous », dont la trace est assez rare – à la différence de ce « je » qui est bien présent -, n'ayant pas la valeur référentielle d'un destinataire *précis* de la narration :

- (1) « [...] *un incident risque de vous ramener en arrière. [...] Depuis une semaine environ [...] une femme se tenait immobile à quelques mètres de la porte de l'immeuble ou sur le trottoir d'en face. [...] Elle me suivait du regard et elle restait là, silencieuse, dans une attitude menaçante. [...] J'avais peur qu'à partir de maintenant, et jusqu'à la fin de ma vie, elle ne se tienne en faction là où j'aurais mon*

*domicile et que cela ne me serve à rien de déménager.*  
(Modiano, 2003 :74 -75) ;

- (2) « *Sans doute était-ce le départ d'Hélène Navachine qui me causait ce sentiment de malaise. Et puis nous étions un dimanche soir, et les dimanches soirs laissent de drôles de souvenirs, comme de petites parenthèses de néant dans votre vie. Il fallait rentrer au collège ou à la caserne. Vous attendiez sur le quai d'une gare dont vous ne vous rappelez plus le nom. Un peu plus tard, vous dormiez d'un mauvais sommeil sous les veilleuses bleues d'un dortoir. Et maintenant, je me trouvais aux Calanques, assis à une table [...].* » (p. 96-97) (c'est moi qui souligne)

Dans ces extraits, le pronom « vous » a plutôt une valeur générique, proche de celle du pronom indéfini « on ». Ce « vous » peut être n'importe qui, y compris le « je narrateur » qui se dédoublerait ainsi et se présenterait indirectement, sous le couvert d'une pluralité anonyme, en proie aux effets affectifs d'une agression (1) ou d'une séparation (2). L'usage de « vous » avec la signification de « on » paraît au fond une constante chez Modiano, comme le remarque d'ailleurs J.-M. Adam dans sa minutieuse analyse du roman *Remise de peine* : « Ce *vous* est plus proche d'un *on* que d'un pronom référant à un co-énonciateur » (1997 : 187).

Le sujet narrateur n'est pas intéressé à remplir « comme il faut » la fonction de communication interactionnelle propre à un discours habituel, qui s'adresse à quelqu'un en vue de l'influencer, de le faire adhérer à sa manière de voir, de sentir ou d'agir, et qui, par là, s'instaurerait tacitement en modèle à suivre.

Et l'imprévisibilité continue. Dans une scénographie courante, les instances subjectives (je/tu/vous) correspondent à une chronographie (un moment) et à une topographie (un lieu) « dont prétend surgir le discours » (Maingueneau, 1999 : 85). Ces éléments sont absents du texte de Modiano. Le lecteur n'a aucune certitude sur le moment où le narrateur se décide à raconter son histoire de vie. Il n'a que des indications assez instables sur la distance temporelle entre la subjectivité qui raconte et celle racontée : « quarante ans après » (Modiano, 2003 : 91), « après ces dizaines et ces dizaines d'années écoulées » (p.157).

A propos toujours d'indices temporels, une rupture significative par rapport à un récit conventionnel est due, en plus du sabotage de l'ordre chronologique, à l'emploi des déictiques. La série *je- ici – maintenant* d'une narration signifie habituellement l'ancrage *actuel* dans la situation d'énonciation, exigeant donc un verbe au présent. Cette fois-

ci, la série adverbiale *ici-maintenant* (aujourd'hui) fonctionne également dans la diégèse *non-actuelle*, par conséquent, le narrateur la place aussi à l'intérieur de l'histoire et la met en connexion avec l'imparfait: « Et maintenant, je me trouvais aux Calanques » (p. 96-97); « Mais aujourd'hui je pouvais [...] considérer de haut [...] » (p. 125); etc. Les deux adverbes, « ici » et « maintenant », perdent alors leur valeur absolue (exclusive) de repères spatio-temporels de la situation d'énonciation, tout en signalant une vision qui oscille entre une relativisation de l'actuel et du non-actuel, du présent et du passé, de la mémoire et du rêve (de l'imagination) et même leur superposition, ce qui dérouté non seulement le lecteur, mais aussi le narrateur lui-même, si l'on se fie à ses dires :

« *Je n'avais plus la notion du temps* » (p. 29) ;

« *Un petit restaurant où je dînais parfois avec mon père [...] et que j'ai cherché vainement plus tard quand je traversais par hasard ce quartier. Avais-je rêvé ?* » (p. 37) ;

« *J'éprouvais la sensation curieuse d'être parvenu à une sorte de **no man's land** dans l'espace et le temps* » (p. 68) ;

« [...] *le temps n'existait plus* » (p. 146) (Je souligne).

Le brouillage des frontières entre le présent et le passé ou entre le réel matériel et un réel fantasmatique valide le thème de *l'éternel retour* prêché par un soi-disant docteur Bouvière aux cours desquels le « je » avait parfois assisté dans sa jeunesse. Ce narrateur prétend que la voix de ce Bouvière n'avait pas de pouvoir sur lui, mais il cite fréquemment le credo du « docteur » – « la vie est un éternel retour » (p. 71) – : « il m'avait expliqué que les mêmes situations, les mêmes visages reviennent souvent dans notre vie » (p. 107), etc. Et, en définitive, la progression de son récit ne fait jusqu'à un certain point qu'illustrer ce thème du « temps aboli » le rendant captif d'une vision où le passé est présent et le présent, passé.

Dans cette captivité, il ne peut que mettre un signe d'égalité entre différents personnages ou lieux de diverses strates de son existence (enfance, adolescence, jeunesse), balancer constamment entre la mémoire (des bribes de souvenirs) et l'imagination, tout en persévérant à la fois dans sa démarche de déchiffrement de l'énigme identitaire de certaines figures et de clarification des circonstances de leur rencontre, ou bien de leur disparition, de sa vie.

La figure de ce « je narrant » surprend aussi par un autre élément de sa scénographie, à savoir par son *ethos* - présentation explicite ou suggérée de soi-même -, qu'il construit discursivement pour se donner une identité « à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir » (Maingueneau, 2002 : 66). Le monde qu'il fait surgir, nous l'avons déjà signalé, est un monde de *l'entre-deux* où la distinction du souvenir et du

rêve s'estompe couramment, où la reconstitution des épisodes existentiels est plutôt imaginaire (une autofiction) que biographique (dans le cadre du récit fictionnel), ce qui fait J.-M. Adam noter qu'avec Modiano, « l'imagination travaille la mémoire jusqu'à ce que survienne le roman » (1997 : 208), où, enfin, la narration lacunaire et vague de son histoire de vie alterne avec une description abondante et exacte des endroits parisiens.

L'instance narrative construit en réalité non pas un seul monde dont il se porterait décisivement garant ou anti-garant. Elle crée des fragments de plusieurs mondes éthiques qui évoquent maints genres, partiellement répertoriés ci-dessus, par le biais d'un jeu discursif d'approche et d'abandon, puisant dans « l'éternel retour » de l'entre-deux et esquissant un espace d'indécision, en harmonie avec ce « je » constamment hésitant.

Les emprunts implicites faits aux genres fugitivement réactivés, selon une logique de l'à peu près, lui permettent de se mettre en scène et de s'attribuer ainsi plusieurs rôles. Parallèlement, ils lui servent à mettre en scène quelques parcelles de son passé, sans qu'il aille jamais jusqu'au bout, tout en bousculant les attentes afférentes aux schémas cognitifs familiers. Dès que le lecteur se sent rassuré à l'idée que le « je » s'engage définitivement sur une certaine piste de la narration ou de l'univers narré, sa sécurité est ruinée par les changements brusques de cette subjectivité fluctuante, oscillant entre des directions / tentations contraires.

En tant que *narrateur*, insistons-y, il prétend raconter une histoire mais il ne s'attache à aucun type de contrat narratif, cette histoire, la sienne, n'ayant ni début ni fin. Elle consiste en des souvenirs fragmentaires, disparates, qui ne sont pas susceptibles de s'enchaîner de manière évidente pour composer une image de son passé qui, sous l'angle des exigences de la raison, soit nette, cohérente, compréhensible.

Ce manque d'ordre trouve à ses yeux une justification qui, par le recours à une rhétorique misant sur les similitudes entre « je » et les autres, auxquelles s'ajoute l'emploi de l'infinitif, acquiert une valeur générale :

*« L'oubli finit par ronger des pans entiers de **notre vie** et, quelquefois, de toutes petites séquences intermédiaires. Et dans ce vieux film, les moisissures de la pellicule provoquent des sautes de temps et **nous** donnent l'impression que deux événements qui s'étaient produits à des mois d'intervalle ont eu lieu le même jour et qu'ils étaient simultanés.*

***Comment établir la moindre chronologie** en voyant défiler ces images tronquées qui se chevauchent dans la plus grande confusion de **notre mémoire**, ou bien se succèdent tantôt lentes, tantôt saccadées, au milieu des trous noirs ? A la fin, la tête me tourne. » (Modiano, 2003 : 93 ; je souligne)*

Si sa mémoire est défaillante, n'aboutissant pas à ordonner les événements selon une logique temporelle, son imagination est en revanche omniprésente, construisant, par association, de nombreuses scènes de rêves et de rêveries dont l'intensité le déroute (« A la fin, la tête me tourne »). Le je anonyme d'*Accident nocturne* perd sa provisoire certitude en matière de distinction entre le réel et le fictif de son récit, entraînant dans cette approche vacillante le lecteur lui-même.

Tous ses doutes, imprécisions, ou confusions ontologiques sont accompagnés de beaucoup de lacunes, du retour systématique du même, ce qui conduit au piétinement de la diégèse. Pour compenser ce déficit informationnel, en dernier ressort identitaire, le narrateur s'attache exagérément aux détails concrets (p.97), scrupuleusement déployés, y compris à la topographie parisienne (p. 50). Selon ses propres dires (p. 151), il les accumule inutilement, mais ils le rassurent, lui servant de point de repère (p. 99). Point de repère pourtant fragile, qui s'évanouit vite, la pensée magique le séduisant de nouveau avec ses illusions du retour du même (Exemple : « La même nuit, le même accident, la même odeur d'éther » : p.102), en définitive, de la (possibilité de) matérialisation de l'impossible. Illusions réconfortantes, momentanément :

*« J'ai décidé de m'allonger de nouveau sur le lit. J'éprouvais toujours ce sentiment de bien-être. Durerait-il encore longtemps ? Je craignais qu'il ne disparaisse à la sortie de la clinique. En contemplant le ciel bleu dans l'encadrement de la fenêtre, je me persuadais que c'était bien à la montagne que l'on m'avait transporté. J'avais évité d'aller à la fenêtre, de peur d'être déçu. Je voulais garder le plus longtemps possible l'illusion que cette clinique Mirabeau se trouvait dans une station de sports d'hiver de l'Engadine. » (p. 25-26 ; je souligne)*

Lorsque les illusions se dissipent, il retrouve ses sensations de vide et d'anxiété. Exemple à ce propos est la soi-disant rencontre, après l'abolition du temps, avec ce chien noir qui « venait du fond du passé » (p. 146-147) comme pour lui montrer le chemin à prendre pour atteindre son but (« revenir en terrain connu » : p. 147) :

*« Je m'étais rapproché du chien par crainte de le perdre de vue. Le silence autour de nous. [...] Je m'étais arrêté un moment et j'essayais de déchiffrer ce qui était écrit sur l'enseigne [...]. Puis j'ai cherché du regard le chien devant moi. Je ne le voyais plus. J'ai pressé le pas pour le rattraper. Mais non, il n'y avait pas trace de lui. [...] Pas de chien à l'horizon [...] Mais il avait disparu. J'ai éprouvé une sensation de vide qui m'était familière [...]. » (p : 147-148)*

Assoiffé de certitudes (« Moi aussi j'avais besoin de certitudes » : p. 55), le « je » se présente également en posture d'*enquêteur*, - rôle corrélatif à celui de narrateur de l'éternel retour -, en particulier du mystère des circonstances de son accident (une blessure à la cheville) de

jeunesse. Au centre de cet événement désagréable se trouve la conductrice de la voiture, une jeune qui lui rappelle une autre jeune fille, ou jeune femme, rencontrée dans son enfance, à l'occasion d'un accident similaire (p. 110), disparue après, et dont il garde un vague mais très vif souvenir, obsédant même en raison de son comportement doux, prévenant envers lui. L'enquête se solde par un échec du moment où la conductrice de la voiture, nommée Jacqueline Beusergent, infirme l'identité qu'il escompte:

*« 'J'ai pensé que la fille de la camionnette, c'était vous...' Elle a éclaté de rire. 'Mais ce n'est pas possible... A l'époque, j'avais douze ans...' » (p.165)*

Le commentaire du narrateur-narré met fin à son espoir de clarification:

*« Un épisode de ma vie, le visage de quelqu'un qui m'avait sans doute aimé, une maison, tout cela basculait pour toujours dans l'oubli et l'inconnu. » (p.165)*

L'ignorance reste d'ailleurs l'un de ses traits les plus prégnants, en dépit de tous ses espoirs d'ordre cognitif et existentiel qu'il avait caressés après ce deuxième accident. Il le voyait déjà comme un « choc bénéfique », produit à temps pour me « permettre de prendre un nouveau départ dans la vie » (p. 21), qui le réveille de sa léthargie :

*« Je ne pouvais plus continuer à marcher dans le brouillard... [...] J'avais été sauvé de justesse. Cet accident serait sans doute l'un des événements les plus déterminants de ma vie. Un rappel à l'ordre. [...] C'était la première fois que je me retournais vers le passé. [...] Jusqu'alors j'avais vécu au jour le jour. » (p. 125) ;*

*« Jusqu'à maintenant, j'avais vécu dans le désordre. Et cet accident allait mettre un point final à toutes ces années de confusion et d'incertitude. Il était temps. » (p. 134)*

Les intentions que cette instance subjective s'assume, qui sont autant de promesses faites à elle-même, tout comme les questions identitaires qu'elle se pose, les croyances et les suppositions qu'elle avance ou les anticipations-attentes formulées au conditionnel restent pour ainsi dire en suspens. Elle n'aboutit à rien de solide, de concluant, elle ne fera pas le saut du non-savoir à un savoir à effet cathartique.

Le chemin de l'exploration de son enfance est parsemé de toutes sortes d'obstacles : sa mémoire lui joue des tours et elle se met systématiquement au service de l'imagination. Par dessus tout, le personnage compte trop sur l'Autre pour vérifier ses hypothèses, dissiper ses inquiétudes et, notamment, pour apprendre qui était ce visage de l'enfance qui l'avait « sans doute aimé ». Cet Autre est ou bien introuvable (son père) ou bien il n'est pas en mesure de lui fournir les

renseignements dont il a besoin (Jacqueline Beausergent). Il lui arrive même de rater l'occasion de demander à l'Autre des détails dont il espérait l'éclaircissement d'une énigme. Parfois, l'insuccès est prévisible, vu le moyen par lequel il croit pouvoir satisfaire son besoin de compréhension. Un exemple : il aurait voulu savoir ce qu'était devenue Hélène Navachine, plus qu'une amie passagère de sa jeunesse. Pour lui, elle représente, semble-t-il, un point de repère, voire un substitut de mère, si l'on pense à la sécurité que lui procurait sa compagnie et au malaise que lui provoquait son absence :

*« Je l'accompagnais à ses leçons de piano. [...] La leçon durait une heure. [...] Alors, dans les intervalles, je me retrouvais seul [...]. Je craignais de perdre la mémoire et de m'égarer sans oser demander mon chemin. [...] Un après-midi [...], j'ai été saisi d'une panique. [...] J'aurais voulu que quelqu'un me prenne par le bras et me dise des paroles rassurantes [...] » (p. 61)*

Cette jeune femme-point de repère est partie pour Londres et, malgré sa promesse, elle ne revient jamais à Paris. Dans son désir de déchiffrer cette disparition mystérieuse, le « je – enquêteur » recourt à un moyen déconcertant, voué à l'insuccès:

*« La dernière fois que je l'avais vue en rêve, celui-ci s'était interrompu sans qu'elle ait eu le temps de me donner son adresse et son numéro de téléphone » (p. 73).*

Le lecteur y devine une tactique de feinte, en harmonie avec la rhétorique généralement manipulatrice – une manipulation ludique, pour ainsi dire - de ce narrateur – enquêteur qui annonce / suggère un projet ou bien s'engage sur une piste cognitive pour s'en détourner aussitôt, en usant quelquefois d'habiles subterfuges, comme dans la citation – justification ci-dessus.

Si ces deux femmes, Hélène Navachine et Jacqueline Beausergent figurent une mère bienveillante, protectrice, la troisième, la vieille agressive à visage de « momie », serait l'équivalent symbolique d'une mère méchante qui risque de le « ramener brusquement en arrière »: « De quel cauchemar oublié de mon enfance cette femme pouvait-elle bien sortir ? » (p. 74) Il n'a pas de réponse à cette question, comme il ne trouve pas de réponse à maintes autres questions qu'il se pose, mais il constate que le face-à-face avec cette femme lui fait revivre les terreurs d'autrefois, longtemps masquées soigneusement :

*« Depuis plus de trente ans, j'avais fait en sorte que ma vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française. [...] Trente ans d'efforts. Et tout cela pour qu'une méduse m'attende une nuit dans la rue et me saute dessus... Elle allait m'étouffer, cette vieille. Elle pesait aussi lourd que mes souvenirs d'enfance. » (p. 77)*

Il ne donne pas de détails sur ses souvenirs d'enfance tellement lourds qu'il avait fourni tant d'efforts pour les oublier. Les informations offertes sont dispersées, lacunaires, et c'est au lecteur de les mettre bout à bout, de faire aussi des suppositions qui, la plupart du temps, ne seront ni confirmées ni infirmées.

La voie que le narrateur emprunte est plutôt la voie des questions (directes ou indirectes) qui restent en suspens (« 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 ? » : p. 109), ou bien des conjectures ou des énigmes irrésolues. Par ailleurs, il ne se montre pas embarrassé des effets paradoxaux de ses déclarations (voir aussi un peu plus loin), qui auraient alors la liberté de se contredire l'une l'autre. Ainsi, il adhère au principe de « l'éternel retour », en vertu duquel il espère revenir « en terrain connu » (p.147), mais il lui fait une entorse lorsqu'il affirme catégoriquement qu'une époque de sa vie, celle des commissariats, est bien finie (p. 79). Cette duplicité ponctuelle est en définitive congruente à son ethos discursif trahissant la fluctuation qui tolère la propension du « je » à un jeu d'amorce d'un engagement, quel que soit le registre approché (narratif, cognitif, idéologique), et de désengagement immédiat, plus ou moins implicite, comme s'il lui répugnait d'avoir à prendre parti, à assumer les conséquences ultimes d'une idée (d'un principe, etc.) ou bien à faire des remarques conclusives.

Dans sa relation virtuelle avec le lecteur, ce singulier narrateur-narré l'encourage d'une certaine façon à entrer dans son jeu plein d'embûches, à suivre son parcours à lui, lors duquel il se fait souvent piéger par lui-même quant à la direction ou au but de sa quête. Il s'oriente excessivement, rappelons-le, vers l'extérieur d'où il attend toutes les réponses clarifiant son passé, et délaisse son univers intérieur. Il ne fait qu'une fois allusion, sous forme hypothétique, à la division de son moi, qu'il n'assume même pas :

*« Mais aujourd'hui je pouvais, sans crainte, considérer de haut toutes ces pauvres années écoulées. C'était **comme si** un autre que moi-même avait une vue plongeante sur ma vie, ou que j'observais sur un écran lumineux ma propre radiographie. »* (p.125 ; je souligne)

La distance *froide* qu'il prend (prétend prendre) par rapport à ses expériences vécues pourrait être interprétée, par exemple, comme une tactique d'évitement d'une vraie rencontre avec son monde émotionnel.

Ce stratagème du moi ne mène pourtant pas à l'annihilation des « voix » subjectives qui le composent et qui, de plus, ont des intérêts divergents. Il devient à son insu prisonnier de leurs actions en cachette, insouciantes du principe de non-contradiction. L'une de ces voix, narcissique – défensive, incite le conscient à s'illusionner sur la disparition pour toujours des affects désagréables de l'enfance et une

autre, celle de ces affects mêmes, qui s'active dès que les circonstances lui sont favorables et contraint le moi à revivre ce dont il voulait s'éloigner définitivement. Une preuve, à part le paradoxe signalé ci-dessus : la scène de la mésaventure avec la vieille agressive, que le narrateur commente :

« [...] je n'avais pas peur d'elle. **Finies** les terreurs enfantines, dans le noir, à la pensée qu'une sorcière ou la mort ouvrirait la porte de la chambre. [...] Je sentais peu à peu **revenir** les terreurs de mon enfance. » (p.76-77 ; je souligne)

Cette contradiction discursive traduirait la tension entre les tendances contraires du soubassement du moi, l'une qui le hausse, en lui forgeant une image de personne émancipée, sûre d'elle, l'autre qui l'abaisse, l'attire « vers le bas » (p.79), en le réduisant à la posture de captif des aspects troublants de son enfance. Chacune se manifeste plus ou moins bruyamment, à tour de rôle, en fonction de la situation extérieure. Si celle-ci est calme, pacifique ou neutre affectivement parlant, le narrateur se présente sous l'impulsion de sa voix narcissique et à la force de tenir à distance l'autre voix personnelle :

« Moi, j'étais un type assez banal qui avait le goût du bonheur et des jardins à la française. Souvent des idées noires me traversaient, mais bien contre mon gré. » (p. 86)

Néanmoins, quelques heures de séparation de sa « bien-aimée » sont suffisantes pour que les « idées noires » et les affects avec leurs scénarios terrifiants l'asservissent, le ramènent à l'image d'un enfant traumatisé à cause de l'absence de sa mère. Exemple est l'épisode de la solitude vécue en l'absence d'Hélène Navachine. Il craignait de s'égarer « sans oser demander » son chemin et, à ces moments-là, il aurait voulu entendre « des paroles rassurantes » (p. 61-62 ; voir ci-dessus la citation complète). L'ethos de l'entre-deux de cette subjectivité narrante – narrée serait donc enrichi sous cet angle psychologique, susceptible de mettre en évidence une lutte pour la suprématie des deux forces internes rivales. Elles passent alternativement par le double rôle d'actif et de passif, de refoulant et de refoulé et s'insinuent dans le discours du « je » tant narratorial que diégétique le déterminant à osciller sans arrêt entre deux extrêmes, quel que soit le contenu ou le registre de ces extrêmes, comme nous l'avons déjà illustré. Voilà encore quelques remarques, à partir d'une série de notions intéressantes du point de vue du jeu de cette instance subjective, jeu probablement délibéré et à la fois involontaire, vu sa position constante de voilement – dévoilement des fragments de sa scène intime: éternel retour, harmonie perdue, bonheur en fraude, faute, culpabilité.

L'idée de l'éternel retour, qui alimente la progression narrative par le biais d'équivalences identitaires entre les visages, lieux et événements familiers et ceux étrangers, issue d'une pensée magique, convient au territoire affectif du « je », ou à un lieu de ce territoire attaché aux figures prégnantes de l'enfance, disparues sans qu'il sache ni comment ni pourquoi. C'est le cas, rappelons-le, de la jeune qui était venue à son aide lorsqu'il avait six ans et qu'il met en correspondance, après quinze ans, avec une autre, rencontrée dans une situation similaire, les deux étant perçues comme réceptives à son besoin d'amour, d'attention, de sécurité.

Comme sa propre mère lui est restée inconnue, le personnage la recherche, semble-t-il, sans le savoir et, de toute façon, sans le dire, à travers les figures féminines aimables de sa vie. Cet éternel retour, croyance et espoir, visant peut-être à protéger le moi contre l'insupportable douleur d'une séparation définitive, devient le moteur direct ou indirect, caché ou révélé de la quête et des réflexions du narrateur-narré. Lorsqu'au Quartier Latin, on lui distribue un questionnaire pour une enquête sur la jeunesse, à l'une des questions: « Voulez-vous changer la vie ou bien retrouver une harmonie perdue ? » (p.140-141), il répond : « Retrouver une harmonie perdue. » (p.141) Les deux mots, « harmonie perdue » l'ont fait rêver, tout en le poussant à se poser la question : « en quoi pouvait bien consister une harmonie perdue ? » (p.141) Il n'y répond pas directement, de manière claire, mais la suite de ses pensées peut constituer une sorte de réponse allusive :

*« Dans cette chambre de l'hôtel Fremiet, je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied. Il y avait peut-être toute une partie de ma vie que je ne connaissais pas, un fond solide sous les sables mouvants. Et je comptais sur la Fiat couleur vert d'eau et sa conductrice pour me le faire découvrir. » (p.141)*

Éternel retour de l'extérieur donc, dont il espérait la découverte d'« un fond solide » de lui-même. Il retrouve finalement la conductrice de la Fiat couler vert d'eau, et elle lui dissipe l'illusion de l'équivalence identitaire sur laquelle il misait. La vérité de la « conductrice » ne le fait pourtant pas renoncer au fantasme du retour du même. Par voie de conséquence, il refuse implicitement de vivre l'instant de la rencontre avec cette jeune fille, telle qu'elle se présente à ses yeux, en acceptant sa spécificité:

*« J'étais même persuadé que j'avais déjà vécu cet instant en rêve » (p.171) ; « J'avais l'impression que nous avions déjà marché ensemble au même endroit, à la même heure, en d'autres temps. » (p.176)*

Même s'il ne reconnaît pas la nouveauté de la rencontre, celle-ci est pour lui un moment de bonheur, mais de « bonheur en fraude » (p.169). Ce qualificatif fait s'infiltrer virtuellement la série sémantique d'ordre moral faute-culpabilité, qui est d'ailleurs suggérée dans le discours antérieur de l'instance narrative, d'où elle est projetée adroitement au niveau de la diégèse comme possible accusation que lancerait au je-narré son interlocuteur:

« Il [le brun massif qui accompagnait la jeune conductrice de la voiture] **pouvait me poser** toutes les questions qu'il voulait, l'interrogatoire durer des heures et des heures, je ne me sentais coupable de rien » (p. 20) ;

« Elle [la vieille agressive] me fixait d'un regard sévère **comme si elle** voulait me faire honte de quelque chose ou me rappeler une faute que j'aurais commise. [...] Je finissais par me demander de quoi j'étais coupable. » (p. 75) (je souligne)

Le lecteur reste sur sa faim, le narrateur n'essaie pas de trouver une réponse à sa propre demande indirecte concernant son éventuelle culpabilité, comme il n'explique pas en quoi consistait le côté frauduleux de son état de bonheur en compagnie de Jacqueline Beausergent qu'il vient de retrouver. Pour une compréhension minimale de cet énigmatique qualificatif, le lecteur pourrait appeler au mécanisme d'équivalence symbolique de cette femme avec celle que le « je » n'avait pas connue initialement et qu'il se défendait de nommer. Ce n'est là qu'une hypothèse, bien sûr, qui reste comme telle, n'étant ni confirmée ni infirmée textuellement.

Qui plus est, le lecteur n'a ni même la certitude que cette heureuse rencontre avait eu lieu, que la présentation de cet événement comme réel n'est pas une nouvelle feinte du narrateur qui tout au long de son récit a maintes fois donné pour vrai ce qui était le simple produit de son imagination. De plus, l'atmosphère où baigne le rendez-vous avec « le bonheur en fraude » évoque plutôt le rêve qu'un réel consistant.

A ces raisons du bien-fondé du doute du lecteur, on peut ajouter une autre : il s'agit d'une scène antérieure dans le récit, mais temporellement postérieure à celle de la rencontre avec Jacqueline Beausergent, où le non-actuel est intensément vécu comme actuel :

« L'autre soir, à l'aéroport d'Orly Sud, j'attendais des amis de retour du Maroc. L'avion avait du retard. [...] J'éprouvais la sensation curieuse d'être parvenu à une sorte de *no man's land* dans l'espace et le temps. J'ai entendu, tout à coup, l'une de ces voix immatérielles des aéroports répéter à trois reprises : 'ON DEMANDE JACQUELINE BEAUSERGENT A LA PORTE D'EMBARQUEMENT 624.' Je courais le long du hall. Je ne savais pas ce qu'elle était devenue depuis trente ans, mais ces années ne comptaient plus. J'avais l'illusion qu'il pouvait encore y avoir pour moi une porte d'embarquement. [...] Devant

*celle-ci [la porte 624], un homme en uniforme sombre se tenait en faction.  
Il m'a demandé d'une voix sèche :*

*'Vous avez votre billet ?*

*- Je cherche quelqu'un... Il y a eu un appel tout à l'heure... Jacqueline  
Beusergent...*

*[...] Il a haussé les épaules.*

*'La personne a dû embarquer depuis longtemps, monsieur.'*

*J'ai dit encore une fois :*

*'Vous êtes sûr ? Jacqueline Beusergent...'*

*Il me barrait le passage.*

*'Vous voyez bien qu'il n'y a plus personne, monsieur.' » (p.68-69)*

Au-delà de l'imprécision temporelle, « l'autre soir », qui probablement se réfère à une distance proche du présent indéterminé de la narration, référence justifiée aussi par « depuis trente ans », il convient d'observer la réitération de l'imaginaire (« une sorte de no man's land dans l'espace et le temps », « voix immatérielles ») et la figuration de la lutte des deux forces personnelles rivales. L'une de ces forces - voix de la défense -, jouant le rôle du censeur - gardien, s'oppose fermement à l'autre - voix du désir -, manifestée à travers les tentatives, faibles, de transgression de l'interdiction pour retrouver la femme qui, déclare le narrateur, avait disparu de sa vie « depuis trente ans », ce qui conduit inmanquablement à l'échec de l'union rêvée.

Un autre aspect pertinent, en mesure d'élargir le sens du « portrait » de cette subjectivité singulière, banale selon ses dires, étrange, selon l'image qui se faisait d'elle « le brun massif », rapportée par Jacqueline Beusergent (p.158), c'est la tactique de la projection qu'elle pratique à son insu, son but étant toujours de protection. J'ai déjà identifié une possible projection de sa propre attitude accusatrice - nous évoquant une voix de son for intérieur qui interdit et punit - à son adresse sur « le brun massif », personnage important puisqu'il ressemble à son père, ou bien sur la vieille agressive, issue d'un cauchemar de son enfance, comme il le laisse entendre à travers une question rhétorique.

Reste à voir en détail la place de ce procédé émotionnel qu'est la projection dans l'ensemble du « profil communicatif » (de l'ethos) du narrateur – narré, et comment il s'articule à d'autres tactiques discursives au service du jeu habile d'approche et d'éloignement des schémas narratifs familiers au lecteur, en dernier ressort, en quoi consiste sa valeur ajoutée sous l'angle des entorses que l'auteur de ce roman donne lui-même aux modèles de récits identitaires.

En guise de conclusion, il convient de souligner que, lors de sa quête identitaire, le « je » anonyme du roman *Accident nocturne*, secondé en cachette par son auteur, opte apparemment pour une démarche flottante, tout en s'écartant des modèles préexistants, avec leurs mécanismes de construction, leurs grilles d'idées ou d'images, malgré l'emprunt partiel et tout à fait provisoire de leur voie, ce qui déçoit l'horizon d'attente romanesque du récepteur.

Par ailleurs, si l'enquête identitaire, pleine d'obstacles, à laquelle s'attache le narrateur-narré, n'apporte finalement aucun éclairage net sur ce qui a vraiment été et, conjointement, sur ce qui le définit, elle crée en revanche un espace de l'entre-deux (de l'apparente obéissance aux paradigmes narratifs et de leur refus, du présent et du passé, de l'imaginaire et du factuel...) qui stimule les différences idéologiques, psychologiques ou discursives et ménage par là des surprises susceptibles de provoquer le lecteur, de le déterminer à saisir ses particularités se manifestant tant aux niveaux de la scène d'énonciation et de la diégèse que des modes de leur interaction.

## Références bibliographiques

- ADAM, Jean-Michel (1997), *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
- ANDREEVA-TINTIGNAC, Hélène (2003), *L'écriture romanesque de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque. Etude stylistique*, thèse de doctorat, Université de Limoges, [http://www.unilim.fr/theses/2003\\_lettres/.../these.html](http://www.unilim.fr/theses/2003_lettres/.../these.html)
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005), *Le discours en interaction*, Paris, A. Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002), « Problèmes d'ethos », in *Pratiques*, 113-114, p. 55-67.
- MAINGUENEAU, Dominique (2003), « Ethos, scénographie, incorporation », in Amossy, R., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, p. 75-100.
- MODIANO, Patrick (2003), *Accident nocturne*, Paris, Gallimard.