

Shawn Duriez

Quelle fin pour Pedro McEvoy? Le dénouement renoué de *Rue des Boutiques Obscures*

Il est difficile aujourd'hui de rendre compte de la production littéraire et, de façon générale, de la production artistique et culturelle sans invoquer de près ou de loin un paradigme dont les fondements remontent, il est vrai, à l'antiquité grecque, mais qui, depuis *Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe, a été consacré comme catégorie esthétique à part entière. Ce paradigme est celui de l'énigme et de ses corollaires : l'enquête et le déchiffrement. En effet, le récit d'enquête et ses dérivés « formulaïques » – le drame policier, le polar, le suspense, etc. – jouissent à cette heure d'une popularité sans précédent, tant sur le plan littéraire que cinématographique et médiatique. Il n'y a toutefois pas que la culture de masse pour privilégier l'enquête et le déchiffrement comme éléments conceptuels dans la représentation du monde. Force est de constater en effet que ce paradigme, traditionnellement dévolu au versant dit « populaire » de la culture et traité avec condescendance, sinon mépris, par l'élite intellectuelle, imprègne également aujourd'hui la littérature de circuit restreint.

Cette absorption du topos de l'enquête est particulièrement sensible dans le roman d'avant-garde en France à partir de la seconde moitié du vingtième siècle. Ainsi l'esthétique policière marque-t-elle la prose de quelques-uns des auteurs les plus novateurs de la scène romanesque des années 1950. Elle s'avère considérablement prégnante dans l'oeuvre entière d'Alain Robbe-Grillet, notamment, mais se manifeste aussi, à un moment ou un autre, dans les romans de Michel Butor, de Robert Pinget et de Marguerite Duras, par exemple, auteurs solidaires dans leur souci de la recherche esthétique et du renouvellement des formes romanesques. Or, sa présence au sein de la sphère de production restreinte ne semble envisageable qu'au prix d'une subversion ironique du récit d'enquête traditionnel – conçu comme « la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » (Messac 9) – soulignant par là le caractère irréductiblement problématique de l'interprétation et posant l'indéchiffrable comme principe structurant de la narration.

En effet, la subversion de l'esthétique policière par le roman d'avant-garde a ceci de particulier qu'elle problématise ce qui, pour le genre policier, est au-delà du problématique, soit l'activité même du déchiffrement ou encore, et peut-être plus justement, la pertinence de ses fins. Alors que le paradigme de l'enquête dans le roman de grande consommation est traditionnellement mis en oeuvre comme l'éclaircissement rationnel du mystérieux, sa récupération par l'avant-garde dans la seconde moitié du vingtième siècle insiste au contraire sur la persistance du mystère, obscurcissant davantage ce qui est déjà problématique et propulsant le soupçon à l'avant-plan de l'écriture littéraire. Le « nouveau roman d'enquête » ne bénéficie pas, comme son précurseur, de la certitude autoritaire et légitimatrice du dénouement, il n'est que nouement, perpétuation de ce qui est problématique dans ce qui se donne pour réponse.

Plusieurs hypothèses peuvent être invoquées pour rendre compte de ce phénomène de récupération et de subversion. Il y a lieu de croire qu'une des plus largement partagées concerne la nature des rapports entre les différentes positions occupées par les écrivains à grand tirage et ceux de circuit restreint ou d'avant-garde au sein de l'institution littéraire. Cette hypothèse consiste à dire que les textes en question, ceux qui s'emparent des codes du roman policier traditionnel pour les transgresser, relèvent d'une conception de la littérature comme pratique artistique indépendante des attentes du public et des exigences d'une économie de marché, et dont la valeur est calculée en capital symbolique attribué à l'artiste par la reconnaissance et l'appréciation de son oeuvre par un nombre restreint de connaisseurs. En ce sens, la récupération du genre policier par les romanciers d'avant-garde serait un moyen d'affirmer l'existence d'un art « pur » au dépens de la part de la production littéraire soumise aux exigences du capital économique et de l'appréciation du grand public. Cette différenciation des écrivains au sein de l'institution constitue ainsi une forme d'acte politique qui repose sur l'appropriation d'un genre jugé bas et trivial du fait de son appartenance à la littérature de grande consommation. On reconnaît dans cet état des faits une situation analogue à celle qui voit Flaubert, un siècle plus tôt, se distancier des écrivains réalistes dans son projet esthétique de « bien écrire le médiocre » (Flaubert 2001, 427). Flaubert, écrit Pierre Bourdieu,

va imposer dans les formes les plus basses et les plus triviales d'un genre littéraire tenu pour inférieur [...] les exigences les plus hautes qui aient jamais été affirmées dans le genre noble par excellence, comme la distance descriptive et le culte de la forme que Théophile Gautier, et après lui les parnassiens, ont imposés en poésie contre l'effusion sentimentale et les facilités stylistiques du romantisme. (Bourdieu 162)

Il est en effet aisément concevable que le projet esthétique d'un écrivain comme Alain Robbe-Grillet, chef de file de ce qui est souvent considéré comme la dernière avant-garde littéraire, le « Nouveau Roman », et auteur d'une oeuvre romanesque exigeante et difficilement accessible, repose sur le réinvestissement de lieux communs issus de la littérature de grande consommation et jugés à l'aune de leur médiocrité, de leur « platitude d'images de mode » (Robbe-Grillet II) : « Désignés en pleine lumière comme stéréotypes, ces images ne fonctionneront plus comme des pièges du moment qu'elles seront reprises par un discours vivant, qui reste le seul espace de ma liberté » (*Ibid.*), écrit l'auteur dans sa préface à son roman *Projet pour une révolution à New York*.

L'hypothèse de la polarisation du champ littéraire pour rendre compte du réinvestissement du roman policier par le roman de circuit restreint est toutefois moins convaincante dans le contexte institutionnel postmoderne. En effet, la distance qui, de Flaubert à Robbe-Grillet, assure la différenciation sociale et politique des pôles du champ littéraire est, depuis la fin des avant-gardes des années 1960-1970, de plus en plus petite, parfois même inexistante, de même que les notions d'avant-garde et d'art pur censées qualifier ces oeuvres qui s'opposent à la littérature de grande consommation sont tombés en désuétude. L'oeuvre de Jean Echenoz, par exemple, est symptomatique de ce phénomène. L'attention particulière qu'il porte au style et à la construction narrative et phrastique est souvent ce qui distingue ses oeuvres de la littérature de genre – entre autres : le roman policier pour *Cherokee* (1983), d'espionnage pour *Lac* (1989) et d'action pour *Je m'en vais* (1999) –, en quoi il est très près de Flaubert et de son projet

esthétique de « bien écrire le médiocre » (op. cit.). Sa proximité à Flaubert n'exclut pas d'ailleurs quelques références explicites à son oeuvre, telle que ce pastiche, dans *Je m'en vais*, d'un passage célèbre de *L'Éducation sentimentale* : « Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffées, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. » (Echenoz 176)¹ Or, la parenté d'Echenoz et de Flaubert en tant qu'écrivains, l'exigence qu'ils partagent envers la « phrase parfaite » et « les secrets d'une construction savante et ludique qui met en jeu, derrière un récit manifeste, toute une architecture seconde de réseaux narratifs latents » (de Biasi et Echenoz 53) n'implique pas, pour Echenoz, la déconsidération de la littérature de genre, comme c'était le cas pour Flaubert. Au contraire, Echenoz revendique l'influence des genres qu'il récupère, tel qu'en atteste notamment l'estime qu'il voue à Jean-Patrick Manchette, pionnier du néo-polar². Au regard de cette estime réciproque, que nous jugeons un exemple significatif de la « dé-différenciation »³ postmoderne entre la littérature de grande consommation et la littérature de circuit restreint, l'entreprise de récupération et de subversion ironique de la littérature de genre, en particulier le polar, est de plus en plus difficile à justifier par le biais d'une théorie fondée sur l'antagonisme politique et économique des acteurs qui constituent le champ littéraire.

Les pages qui suivent seront donc consacrées à l'examen d'une autre hypothèse, selon laquelle la transgression des codes du roman policier chez les écrivains postmodernes n'est pas qu'une simple réécriture du médiocre censée mettre en valeur la distance qui sépare la littérature « noble » des formes « les plus basses et les plus triviales » (Bourdieu 162). Le travail des écrivains en question sera plutôt considéré comme un moyen privilégié de modéliser certaines angoisses et inquiétudes des sociétés postmodernes vis-à-vis de leur inscription dans l'Histoire par l'entremise d'une syntaxe narrative fondée sur l'ambivalence, l'incertitude, l'impossibilité du déchiffrement, bref sur toutes ces valeurs issues du renversement de la logique narrative du genre policier. Cette hypothèse sera soutenue par l'analyse de *Rue des Boutiques Obscures* de Patrick Modiano, écrivain dont l'oeuvre se prête très bien à la problématique en question de par son penchant pour les intrigues d'enquête ayant pour objet l'Histoire et l'identité, et menées sur le terrain dévasté de la mémoire de l'Occupation et de la Shoah. Le roman dont il sera question est, par ailleurs, l'oeuvre de Modiano qui participe de plus près à l'esthétique du polar, et l'on tentera, à partir de ce rapprochement, de démontrer comment l'articulation d'une problématique liée à l'identité collective et au devoir de mémoire à l'égard des événements traumatisants du vingtième siècle est indissociable du travail de subversion mené à l'endroit des particularités narratives du roman policier traditionnel.

Patrick Modiano : l'enquête, l'identité, l'Histoire

Si très peu des romans de Modiano peuvent être considérés comme des polars à part entière⁴, ils sont néanmoins tous liés au genre par le biais de l'enquête, que l'on peut légitimement considérer comme le régime narratif prévalent de l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur. En effet, il n'y a pas un roman de ce dernier qui ne soit construit sur le modèle de l'enquête, où le narrateur tente de reconstituer, à partir d'indices et de traces ténus, un passé lointain et incertain sans lequel il semble impossible de donner sens au présent.

Ce lieu commun des romans de Modiano est plus souvent qu'autrement envisagé par la critique à travers le spectre de la fiction identitaire, rapproché tantôt de la biographie, tantôt de l'autobiographie et presque toujours du problème de l'identité juive. Ces approches sont toutes, sinon justes, du moins aisément justifiables. La question de l'identité est, de fait, un leitmotiv de l'oeuvre de Modiano, qui prend racine dans la singularité des origines de l'auteur. Mi-Juif, mi-Flamand et né quelques mois seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, ce dernier est ouvertement aux prises avec sa propre identité, allant même jusqu'à se considérer comme « tissu vivant de contradictions et de bâtardise » (Enzine 23). Il n'est donc pas étonnant que tous ses romans déclinent d'une manière ou d'une autre le problème de l'identité dans son rapport à l'histoire, tant individuelle que collective :

Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment, pour d'obscures raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar. Les lumières crépusculaires de cette époque sont pour moi ce que devait être la Gironde pour Mauriac ou la Normandie pour La Varende : c'est de là que je suis issu. Ce n'est pas l'Occupation historique que j'ai dépeinte dans mes trois premiers romans, c'est la lumière incertaine de mes origines. Cette ambiance où tout se dérobe, où tout semble vaciller... (Enzine 22)

Ainsi l'oeuvre de Patrick Modiano est-elle manifestement surdéterminée par un ensemble de problèmes liés à l'inscription de l'identité dans l'histoire. L'auteur y puise la matière de ses fictions, s'inspirant de sa propre expérience, comme de celle des Juifs du vingtième siècle malheureux, dont il partage la conscience collective. Force est de constater toutefois que la critique biographique de l'oeuvre de Modiano est plutôt limitée dans les conclusions qu'elle permet d'atteindre, qui sont souvent de l'ordre de l'interprétation « psychologisante » à partir de concepts douteux⁵, ou alors se trouvent à réaffirmer simplement les données initiales du problème, toujours inentamé : ni tout à fait des romans ni tout à fait des autobiographies, les oeuvres de Modiano sont des *romans autobiographiques*... En effet, qui s'attarde à démêler les faits de la fiction dans un roman comme *Dora Bruder* (1997), par exemple, devra se contenter de relever les informations « réelles » – c'est-à-dire qui participent de la biographie de l'auteur-narrateur ou sont tirés de documents d'archive concernant la famille Bruder – et de poser des hypothèses généralement invérifiables concernant leur sens au sein d'une oeuvre fiction. Ce faisant, l'on arrive rapidement aux conclusions du type : « Si un petit entrefilet paru dans Paris-Soir l'a [Modiano] hanté pendant des années, c'est peut-être aussi, comme l'a écrit Birgit Schlachter, parce qu'il s'est senti lui-même comme 'Dora's Bruder', comme le frère de Dora » (Jurt 108); ou encore : « c'est par le détour de l'imagination romanesque que le fait historique acquiert sa plus grande authenticité, sa plus grande vérité » (Schulte Nordholt 76). Raisonement apologétique s'il en est, ce dernier postulat est rigoureusement indéfendable et témoigne par là du malaise que suscite la question du réalisme dans la littérature et, inversement, de « l'imagination romanesque » dans l'historiographie, malaise qui provient du fait qu'il n'existe aucune échelle précise pour mesurer l'authenticité et la vérité du fait historique⁶.

Ceci dit, le problème de l'identité dans l'histoire chez Modiano n'est pas pour autant impénétrable. Seulement, nous croyons qu'un traitement adéquat de la question doit éviter l'illusion référentielle caractéristique de la critique biographique et de la

sociologie des contenus et s'intéresser davantage aux structures sémantiques des textes mêmes. De là l'intérêt que présente l'enquête comme régime narratif traversant l'oeuvre entière de Modiano. Le recours de l'auteur à ce dispositif de mise en fiction propre au roman policier est significatif en ceci que ce genre, avant même d'être la représentation d'une pratique sociale instituée – l'enquête policière –, est un « acte narratif » (Eisenzweig 260) entièrement tendu vers la reconstitution d'une histoire et d'une identité absentes (respectivement : le crime et le criminel), qui sert à donner sens aux indices et aux traces présents. Ainsi l'enquête dans les romans de Modiano, d'autant plus qu'elle y est fortement problématisée, peut-être envisagée, dans sa narrativité même, comme vecteur d'une réflexion sur l'identité dans l'histoire. Soulignons ici un de ses aspects fondamentaux : il semble inévitable à la lecture de chacun des romans de Modiano que plus l'enquête progresse, moins nous y voyons clair. Sous le couvert d'un réalisme classique mobilisant une écriture sobre et parfaitement lisible, l'auteur construit une oeuvre « savamment ambiguë » (Bersani 78) dont chacun des romans se détisse sous les yeux du lecteur, aboutissant à l'impasse d'une ambivalence irréductible. De son oeuvre, écrit Bersani, « deux lectures [sont] également impossibles, puisque se renvoyant sans cesse l'une à l'autre en un perpétuel procès, non pas d'enrichissement, comme chez Proust, mais de déperdition » (78). Cette double lecture se traduit par un curieux paradoxe : ce qui assure généralement au roman « l'effet de réel » naguère théorisé par Roland Barthes est également garant, ici, de ce qu'Akane Kawakami nomme « l'effet d'irréel » (49 *et passim*), et qui consiste en une distanciation progressive du récit à l'égard de la vraisemblance dont il est lui-même responsable. En d'autres mots, si la profusion de détails apparemment « vrais » – pensons notamment à la précision des descriptions des rues et des quartiers de Paris, ainsi qu'à l'arrière-plan historique qui caractérisent systématiquement les romans de Modiano – donne d'emblée l'impression qu'on a affaire au « réel », une série d'invéraisemblances dissimulées çà et là dans le texte, souvent presque imperceptibles, tendent à miner toute lecture réaliste et coiffent le récit d'une aura d'indécidabilité. Aussi l'enquête modianesque se solde-t-elle toujours par un échec, impuissante qu'elle est à établir quelque conclusion qui ne soit pas immédiatement invalidée par la ténacité du doute. Cette ambivalence implacable est entièrement axée sur le questionnement suivant, que pose inlassablement l'oeuvre entière de Modiano : quelle est la part de vérité et la part de fabulation dans la reconstitution d'une identité à partir des seules traces, matérielles et mémorielles, qu'elle laisse derrière elle ?

Enquête d'identité : *Rue des Boutiques Obscures*

De tous les romans de Modiano parus à ce jour, *Rue des Boutiques Obscures* (1978) est sans contredit celui qui s'apparente le plus au polar, le seul qui soit aussi nettement lié au genre, tant par les thèmes qu'il met en scène que par la structure qui le compose. Dès l'incipit, le mystère est exposé avec l'économie et l'efficacité dont s'affecte tout bon roman policier, appelant sa propre résolution par le biais d'une enquête, dont l'histoire constituera l'intrigue du roman. Bien que celui-ci ne s'ouvre pas sur le constat d'une mort, c'est tout de même d'une « non-vie » dont il s'agit – celle du détective lui-même, de surcroît – ce qui, quoique légèrement hétérodoxe aux yeux de certains puristes du genre, est largement acceptable en fait de mystère : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. » (11) C'est ainsi que se présente d'entrée de jeu le protagoniste, Guy Roland, exposant de cette façon l'élément problématique autour duquel se

construira l'ensemble du roman. L'on apprend par la suite et dans l'espace de quelques paragraphes qu'il a, depuis les dix dernières années, refait sa vie comme enquêteur privé après avoir été frappé d'amnésie.

Voici donc un roman qui, dans les cinq premières pages, présente au lecteur un détective amnésique qui se lance sur les traces de son propre passé afin de résoudre le mystère de sa vie soudainement réduite à néant. Certes il n'y a ni crime ni criminel, mais qu'à cela ne tienne, tous les motifs d'un bon polar sont ici rassemblés en attente d'une enquête. Aussi cette dernière tient-elle à la résolution d'une situation équivoque par la découverte graduelle et méthodique de deux éléments inconnus liés par un rapport de réciprocité, à savoir l'identité et l'histoire de l'enquêteur, Guy Roland. C'est sans doute là la principale variante qu'introduit Modiano dans les prémisses du roman policier traditionnel, qui peut être envisagée comme la conjugaison des deux principaux actants du genre, ou plus précisément, comme l'assimilation des fonctions actantielles du criminel par le détective. Autrement dit, l'identité du criminel et l'histoire du crime, dont la découverte constitue l'objectif vers lequel tend traditionnellement l'enquête dans le roman policier, sont ici remplacées par celles du détective lui-même, évacuant de facto le crime et son auteur de la sphère des éléments nécessaires de l'intrigue. Notons toutefois que ce phénomène n'a a priori que très peu d'incidence sur les caractéristiques structurelles du genre, et n'est pas, par ailleurs, complètement étranger aux stratégies narratives visant à varier l'intrigue très codée du genre policier, telles que, par exemple, la célèbre fusion du criminel et du narrateur par Agatha Christie dans *Who Killed Roger Ackroyd?*⁷.

Les prémisses ainsi posées, l'enquête se met en branle au deuxième chapitre, et l'ensemble du roman se construit dès lors dans une dynamique « progressive-régressive », le mystère initial, ou, pour ainsi dire, la *pré*-histoire du narrateur-protagoniste, s'éclaircissant au fur et à mesure que progresse l'enquête. D'indice en indice et de témoignage en témoignage, l'ensemble d'abord flou et indifférencié des possibles se cristallise en quelques « récits du soupçon » qui, successivement invalidés, s'écartent afin qu'apparaisse le vrai visage de Guy Roland, qui retrouve ultimement une partie de sa mémoire : « Maintenant, dit-il, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précéderent notre départ à tous pour Mégève me reviennent, par bribes à la mémoire. » (208) Or à l'encontre des attentes générées par l'intrigue, ce moment crucial de la mémoire retrouvée ne saurait garantir la résolution de l'affaire. Car si Guy Roland semble désormais en mesure de se remémorer, au moins en partie, les événements troubles de son passé, force est d'admettre que le récit dès lors relaté et censé « boucler la boucle » de l'histoire par l'éclaircissement du mystère initial est incapable d'assurer la clôture qui est le propre de l'enquête réussie.

La raison de cette impasse est simple, mais tend néanmoins à passer inaperçue. L'enquête de Roland sur son passé a effectivement porté fruit, mais les indices qui lui ont permis de retrouver le temps perdu se sont consolidés autour d'un épisode de sa vie qui, aussi traumatisant qu'il soit, n'explique en rien sa soudaine perte de mémoire et d'identité. Les pistes successives que suit Roland mènent vers une période trouble de l'histoire de la France, celle de l'Occupation, où le protagoniste, qui passait alors sous le nom de Pedro McEvoy, et ses proches, tous des étrangers à l'exception de Denise, l'épouse de McEvoy, doivent se faire circonspects afin d'éviter de se prendre dans les rets de la police militaire allemande.

Conséquemment, le récit qui est reconstruit et exposé en détails au trente-huitième chapitre du roman est celui de la fuite vers Mégève du petit groupe de Pedro et de la tentative de ce dernier de traverser, en compagnie de Denise, la frontière franco-suisse, échappant une fois pour toutes à l'angoisse d'une existence clandestine. Ce plan de fuite, laisse croire la fin du récit, se solde par un échec lorsque Denise et Pedro sont séparés « par mesure de prudence » (230) et que ce dernier est laissé seul par Besson, l'homme chargé de lui faire passer la frontière, qui part en éclaireur : « Au bout d'une dizaine de minutes, j'ai compris qu'il ne reviendrait pas », dit Pedro, et, acceptant sans l'ombre d'une arrière-pensée l'hypothèse du guet-apens que lui inculque un « vague pressentiment » (230), abandonne d'emblée tout espoir de revoir sa bien-aimée et se met à errer comme un spectre au coeur des montagnes enneigées. Le récit se termine alors sur l'abandon de Pedro devant la fatalité par trop ironique (ils étaient si près!), la toute dernière phrase semblant rendre compte, à demi-mot, du trouble mnésique ultérieurement développé du protagoniste : « Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait que du blanc. » (231)

Ce récit tragique et la conclusion hâtive qu'il nous enjoint d'en tirer ne sauraient résister à une analyse sérieuse. En effet, une lecture attentive du roman soulève inévitablement quelques problèmes, le plus important desquels est sans doute le fait que l'histoire retrouvée de Guy Roland se termine en 1943, alors que son amnésie commence en 1955. Cette dernière information n'est pas explicitement fournie, mais est néanmoins incontestable à la lumière de quelques indices ténus, qui exigent du lecteur qu'il investisse le rôle de détective (afin, peut-être, de palier à l'incompétence du détective réel). La première question qui s'impose : à quel moment Guy Roland/Pedro McEvoy fait-il involontairement table-rase de son passé ? À cela, un passage du chapitre premier offre une réponse partielle : « Sans lui, sans son aide, je me demande ce que je serais devenu, voilà dix ans, quand j'avais brusquement été frappé d'amnésie et que je tâtonnais dans le brouillard » (15, nous soulignons), dit Roland à propos de C. M. Hutte, son patron à l'agence d'enquêtes privées. Le pendant de la réponse, c'est-à-dire l'année en cours lorsque Roland se met sur les traces de son passé, est fourni, quant à lui, par les lettres de renseignement que reçoit régulièrement Roland de la part d'un ancien collègue de Hutte, Jean-Pierre Bernardy, qui « a gardé des liens très étroits avec les gens des différents services » (51). Ces lettres, qui fournissent à Roland de précieuses données à propos d'individus qu'il aurait fréquenté dans sa vie antérieure et dont il découvre l'existence à mesure que progresse son enquête, sont datées des mois d'octobre et de novembre 1965. Une fois prises en compte ces informations, qui tendent à se soustraire à l'attention du lecteur du fait de leur apparente banalité et de leur dispersion dans le texte, un calcul simple permet de conclure que le protagoniste a perdu la mémoire en 1955 (soit dix ans avant la date actuelle de 1965) et non en 1943. Ainsi, les informations contextuelles en question, qui tendent à se glisser imperceptiblement dans le texte comme de simples détails oeuvrant à la vraisemblance du récit, dissimulent en réalité le coeur de l'histoire : le fait que, malgré l'effective remémoration de cet épisode traumatisant de sa vie, le mystère de la vacuité du protagoniste ("Je ne suis rien" 11) n'a, en fait, pas été résolu puisqu'un laps de douze ans demeure totalement inexpliqué.

À cela s'ajoute un autre problème de taille. Non seulement l'histoire remémorée par

le personnage n'a, en fait, rien à voir avec le mystère qui donne lieu à l'enquête, mais l'identité reconstruite à travers cette histoire, celle de Pedro McEvoy, est complètement factice. Cela s'explique aisément par les exigences d'une époque de couvre-feux et de contrôles systématiques des identités, où la précaution était de mise et la clandestinité répandue : « Il peut s'agir d'un individu ayant usé d'un nom d'emprunt et de faux papiers, comme il était courant à l'époque » (181), indique la très brève fiche de renseignements fournie par un contact de Roland, Jean-Pierre Bernardy, comportant une seule adresse à Paris et une date, décembre 1940. Or, toutes les anciennes connaissances du protagoniste qui auraient pu lui fournir des renseignements sur son identité véritable étant morts ou introuvables (Denise, évidemment, mais aussi Gay Orlow, Porfirio Rubirosa, et Freddie Howard de Luz⁸), l'enquête de Guy Roland s'attachera à reconstituer l'histoire d'une identité factice, compromettant ainsi la finalité de l'intrigue policière, à savoir la découverte des circonstances exactes d'une situation mystérieuse. L'échec du protagoniste est donc double : non seulement ne parvient-il pas à résoudre le mystère de son amnésie, mais l'identité qu'il croit être la sienne est en fait celle d'un prête-nom, d'un homme de paille visant à détourner l'attention d'une identité plus compromettante – ce à quoi elle réussit d'ailleurs admirablement.

En dépit de cet important malentendu, qui détourne le détective de son objectif en le mettant sur la piste d'une identité contrefaite, il convient de mentionner que l'identité réelle de Guy Roland/Pedro McEvoy n'est pas hors d'atteinte. En effet, une des nombreuses fiches de renseignements procurées par Bernardy suggère que le diplomate dominicain Pedro McEvoy serait en fait un homme originaire de Salonique nommé Jimmy Pedro Stern (179-180). Le nom et l'origine de ce personnage fournissent à tout le moins une justification probante de la nécessité d'un subterfuge identitaire et du désir envahissant manifesté par Pedro de fuir la France occupée⁹. Les quelques renseignements qui figurent sur la fiche sont non moins concluants, faisant connaître que Stern se serait marié à Denise Yvette Cousture en 1939 avant de disparaître en 1940, soit au moment même où apparaît McEvoy, et que son adresse permanente se trouve à Rome, Rue des Boutiques Obscures, ce qui, étant donné le titre du roman, suggère fortement que la piste fournie par cette fiche de renseignements est celle qui mènera Roland à éclaircir le mystère de son identité. L'hypothèse d'un éclairage possible est même validée à la toute fin du texte lorsque Roland envisage la prochaine étape de son enquête : « il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2 ». (251) Mais cette lumière d'espoir s'éteint bien vite, puisque ce voyage vers la résolution de l'énigme ne sera jamais fait par le protagoniste, du moins pas dans le cadre de ce roman, qui prend fin à ce moment précis. Cet échec de l'enquêteur à éclairer le fond de l'affaire est déterminant pour la compréhension du roman, puisqu'il confirme la lecture développée plus haut au dépens d'une interprétation plus « facile » du récit, selon laquelle la déficience mnésique du protagoniste serait directement liée au traumatisme de sa fuite de la France occupée. Cette dernière lecture est celle que l'on pourrait retenir si l'on ne portait pas une attention adéquate aux marqueurs temporels précédemment mentionnés, qui permettent de prendre conscience du chaînon manquant dans l'histoire de Guy Roland, mais elle ne résiste manifestement pas à la connaissance, par le lecteur, de ce laps de temps perdu dans l'existence du protagoniste. Quiconque est au fait de ce trou de mémoire est porté à conclure, au regard de la fin apparemment prématurée du roman, que le sens de ce dernier réside précisément dans l'échec de l'enquête et dans le non-savoir qui en résulte, ou plus

précisément, dans le non-savoir qui se dissimule sous un savoir contingent, mais dont il est impossible de juger de la pertinence. Ce que nous indique la béance, maintenue, dans l'histoire personnelle de Roland, en dépit de la découverte d'un épisode non négligeable de sa vie antérieure, c'est que le problématique se confond avec le non-problématique au point où il est impossible d'établir une quelconque certitude à propos de l'identité ou de l'histoire du protagoniste, c'est-à-dire de l'objet de l'enquête. C'est là la seule explication valable pour rendre compte du dénouement laissé en plan : le sens de cet oeuvre de Modiano ne réside pas tant dans les événements remémorés de la période de l'Occupation, mais dans l'impossibilité de réduire à néant l'ambivalence, l'incertitude, le problématique, qui accompagne toute enquête sur le sens du passé et, par extension, du présent et de l'avenir.

L'enquête postmoderne, une histoire insignifiante

Il est étonnant qu'aussi peu d'attention ait été porté au trou béant dans l'histoire du narrateur par la critique. Certes, plusieurs l'ont relevé, mais sans, à notre avis, lui accorder l'importance qu'il mérite. En fait, *toute* l'attention devrait être portée sur ce trou de mémoire, puisqu'il est le coeur même de l'histoire, tel qu'en atteste d'ailleurs son lien étroit avec le titre de l'oeuvre, qui, semble-t-il, serait l'adresse de l'identité réelle de Guy Roland, et la seule que ce dernier n'ait pas visité lors de son enquête. Comme le narrateur, la critique ne semble pas s'être posé la question du sens, au sein de l'histoire, de cette adresse qui procure à l'oeuvre son titre. Colin Nettelbeck et Penelope A. Hueston sont à notre connaissance ceux qui s'y attardent le plus longuement, mais seulement pour en faire le centre d'une analyse de la vie intime de l'auteur, dont la prémisse est que « La période en question [1943-1955] embrasse la rencontre des parents de Modiano, sa propre enfance et, surtout, celle du frère Rudy. » (95). Pour sa part, Akane Kawakami n'aborde que très brièvement la question (et sans qu'il n'en soit tiré de conclusion particulière) dans un chapitre de sa monographie, chapitre du reste très pertinent qui porte sur la subversion du genre policier comme phénomène spécifiquement postmoderne. Elle partage en cela la thèse de Jeanne C. Ewert, qui explique également *Rue des Boutiques Obscures* comme produit d'une narrativité postmoderne, laquelle est mise en oeuvre dans la perversion des conventions de l'enquête policière déterminées par ce que Roland Barthes nomme le « code herméneutique »¹⁰, mais qui passe cette fois totalement sous silence l'ellipse centrale du roman.

Pourtant, l'histoire-identité manquante du narrateur ainsi que son corollaire, l'histoire-identité factice qu'il parvient à reconstruire, constituent le noyau d'une syntaxe narrative proprement postmoderne. Car en plus de participer au réinvestissement parodique du genre « formulaïque » moderne par excellence, l'échec de l'enquête et l'ambivalence finale qu'il perpétue, ne dévoilant de l'existence du narrateur que « des lambeaux, des bribes de quelque chose » (238) qui, en l'occurrence, passent pour une vie, s'inscrivent dans un paradigme spécifique de récit, qui témoigne de l'évanouissement de toute certitude à l'égard de l'identité du personnage et de son inscription dans l'Histoire. En d'autres mots, *Rue des Boutiques Obscures*, en subvertissant la logique narrative du roman policier afin d'en faire le récit paradoxal d'une impossibilité de raconter – ou, pour ainsi dire, le récit d'un récit impossible – se fait la modélisation d'une vision du monde éminemment sceptique à l'égard de la possibilité de déchiffrer, de manière totale et univoque, l'énigme du sens de l'histoire, tant personnelle que sociale et politique.

Conséquemment, le couple identité-histoire se donne à penser comme bricolage précaire de fragments résiduels extérieurs au jeu calculé du mystère et de sa résolution. Son mode d'être n'est plus celui du récit de légitimation, qui apporte, en bout de ligne, la justification absolue de l'enquête, mais celui du soupçon, qui se manifeste à travers une pluralité ambivalente de récits potentiels.

Cette déclinaison postmoderne du roman d'enquête est essentiellement réactionnelle, dans la mesure où elle déploie la singularité qui est la sienne sur les bases d'une réaction à un modèle préexistant qu'elle subvertit en exploitant les apories¹¹. C'est d'ailleurs ce qui vaut au roman policier, dans certains milieux, l'adjonction du préfixe anti-, marquant son appartenance à la tradition littéraire subversive qui se consolide au vingtième siècle et culmine dans l'esthétique postmoderne : « The refusal of the antidetective novel to provide closure, and its invocation of fear instead of assurance, is a part of the postmodern reaction against a self-deceptive faith in inductive reasoning and a comforting linear/teleological universe. » (Ewert 172-173, nous soulignons) Genre moderne par excellence, le roman policier est la modélisation narrative d'une conception positive du monde pour laquelle tout phénomène a un sens précis et univoque qui, lorsque soumis à un usage adéquat de la raison, s'inscrit sans peine dans un récit transcendant, totalisant et légitimateur. C'est ce que nous montre les Holmes, Thorndyke, Poirot et autres Grands détectives du genre policier lorsqu'ils reconstruisent minutieusement l'histoire du crime en prenant soin de rappeler à leur auditoire attentif chacune de leurs observations empiriques d'objets et de phénomènes a priori insignifiants, mais qui, lorsque articulés entre eux par le biais d'une profonde et habile cogitation, « s'enchaînent sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée »¹² (Robbe-Grillet 7) dévoilant la réponse totale et sans reste à l'énigme initiale. Aussi est-ce cette vision du monde que définit Ewert à travers la formule « a self-deceptive faith in inductive reasoning and a comforting linear/teleological universe ». (173)

La quasi totalité du roman policier – soit l'histoire de l'enquête –, est donc en elle-même in-signifiante ou, plus précisément, pré-signifiante : elle n'est que l'accumulation de traces et d'indices relatifs à une autre histoire et dont le caractère hétérogène fait obstacle à la construction immédiate du sens. Ce qui revient à dire que cette histoire n'a de valeur qu'en tant que médiation pour autre chose, présence dégradée de l'histoire absente du crime. Inversement, on pourrait dire de l'histoire du crime qu'elle est l'objet d'un « trop plein » de sens, transformant par une opération abductive l'hétérogénéité des indices et des traces en un système causal sans faille, exposé avec une économie surprenante dans les quelques dernières pages du texte. Or, si l'histoire de l'enquête n'est que médiation vers l'histoire du crime, le roman policier, dans l'articulation qu'il impose entre les deux histoires, n'est vraisemblablement qu'un prétexte pour mettre en scène la toute puissance de la raison, elle-même représentation fantasmatique de la réalité. « Après tout, » écrit Uri Eisenzweig,

les diverses données de l'investigation – indices, informations, inférences – ne font sens que lorsqu'on les met en rapport les unes avec les autres, et une telle action suppose une énonciation qui ne se trouve ni dans la bouche de l'indicateur, ni dans le mégot retrouvé sur les lieux du crime, ni même dans les réflexions de l'inspecteur. En un mot, il faut une narration pour qu'apparaisse l'unité conceptuelle et logique qui est celle de ce que l'on appelle une enquête. *Au fond, celle-ci n'est*

rien d'autre qu'un acte narratif. (260, nous soulignons)

Ce que nous montre, quant à lui, le roman d'enquête postmoderne, c'est la facticité de cet acte narratif, étranger en fait à toute véritable recherche de sens puisqu'il ne sert qu'à conduire le lecteur vers une réponse toujours déjà implicite dans l'énigme initiale, le long d'une trajectoire sans réelle possibilité d'égarement. En ce sens, la différence fondamentale entre les déclinaisons moderne et postmoderne du roman d'enquête concerne l'articulation des deux histoires qu'il met en scène ou, plus précisément, le caractère *nécessaire* de cette articulation et la pertinence subséquente de la clôture narrative.

Rue des Boutiques Obscures est un exemple privilégié de cette distanciation critique, et son titre, qui n'a pas encore été adéquatement interrogé, est en cela un argument de taille. La question s'impose : pourquoi le roman s'appelle-t-il ainsi alors que cette rue n'occupe en fait aucune place dans l'intrigue, n'étant nommée qu'à deux reprises (180 et 251) et ne suscitant chaque fois aucun développement ? La seule réponse réellement justifiable à cette question est que le roman vise très précisément à attirer l'attention sur cette absence de développement et, plus encore, d'en faire le point focal de l'ensemble du récit. C'est dire, dans les termes établis par Todorov dans sa « Typologie du roman policier », que l'histoire « réelle mais absente » (59) est, assurément, un élément capital de l'édifice narratif, mais seulement dans la mesure où elle demeure ainsi, à savoir comme conclusion indéfiniment rapportée de l'enquête, qui doit désormais composer avec l'ambivalence irréductible des indices, des traces, des pistes et des témoignages qui la composent. Conséquemment, l'absence définitive de toute légitimation contraint le roman à se déployer dans la seule sphère de l'histoire « présente mais insignifiante » (*Ibid.*) qu'est celle de l'enquête et à « bricoler » quelque conclusion extrêmement précaire et très peu convaincante. En l'occurrence, la conclusion en question n'est pourtant pas entièrement irrecevable, car bien qu'elle soit fondamentalement fautive puisque contrefaite, force est d'admettre que l'identité retrouvée du narrateur enquêteur est également très vraie, ne serait-ce que dans la mesure où elle représente un épisode vérifiable de l'existence de ce dernier. C'est dans cette zone grise entre le problématique et le non-problématique, l'authenticité et l'imposture, et avec la subtilité qu'exige le maintien d'une telle position, que l'oeuvre de Modiano construit sa réflexion sur l'identité et son inscription dans l'histoire. *Rue des Boutiques Obscures* – et cela s'applique non moins à l'oeuvre entière de l'auteur – donne à voir l'histoire comme bricolage incertain visant à apaiser momentanément le vertige de l'existence en donnant une assise à l'identité, mais qui, en même temps, contient et porte au grand jour la vérité de sa propre facticité.

Bibliographie

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

Bersani, Jacques. "Patrick Modiano, agent double". *la Nouvelle Revue française*. 298 (1977) : 78-84.

Bony, Alain. "Suite en blanc". *Critique*. 469-70 (1986) : 653-667.

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Seuil, 1998.

de Biasi, Pierre-Marc et Jean Echenoz. "Jean Echenoz : "Flaubert m'inspire une affection absolue"". *Magazine littéraire*. 401 (2001) : 53-56

Dubois, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992.

Echenoz, Jean. *Je m'en vais*. Paris : Minuit, 1999.

Eisenzweig, Uri. *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

Enzine, Jean-Louis. "Patrick Modiano". *Les écrivains sur la sellette*. Paris : Seuil, 1981. 16-26.

Ewert, Jeanne C. "Lost in the Hermeneutic Fun House: Patrick Modiano's Postmodern Detective". In Ronald G. Walker et June M. Frazer (eds). *The Cunning Craft. Original Essays in Detective Fictions and Contemporary Literary Theory*. Illinois : Western Illinois University Press, 1990. 166-173

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris : Gallimard, 1965.

_____. *Correspondance t.II. Saint-Genouph* (France) : Librairie Nizet, 2001.

Jurt, Joseph. "La Mémoire de la Shoah : Dora Bruder". In John E. Flower (ed). *Patrick Modiano*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2007. 89-108.

Kawakami, Akane. *A Self-Conscious Art. Patrick Modiano's Postmodern Fictions*. Liverpool : Liverpool University Press, 2000.

Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*. Londres/New York : Routledge, 1990.

Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1999.

Messac, Régis. *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*. Paris : Honoré Champion, 1929.

Modiano, Patrick. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris : Gallimard, 1995 [1978].

_____. *Voyage de noces*. Paris : Gallimard, 1990 [1989].

_____. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1999 [1997].

Nettelbeck, Colin et Penelope A. Hueston. "Patrick Modiano : pièces d'identité. Écrire l'entretiens". *Archives des lettres modernes*. 220 (1986) : 3-135.

Robbe-Grillet, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris : Minuit, 1970.

Schulte Nordholt, Annelies. "Dora Bruder : Le témoignage par le biais de la fiction". In John E. Flower (ed). *Patrick Modiano*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2007. 75-87.

Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier". In *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1978. 55-65.

NOTES

¹  Le passage original étant : « Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. » (450)

²  Voir notamment "Neuf notes sur Fatale", postface d'Echenoz à *Fatale* de Jean-Patrick Manchette, Paris : Gallimard, 1996.

³  Ce terme est emprunté à Scott Lash : « Postmodernism is a very idiosyncratic regime of signification. It is a regime of signification whose fundamental structuring trait is 'de-differentiation'. » (5)

⁴  À l'exception de *Rue des Boutiques Obscures*, dont il sera question plus loin, qui est nettement lié au genre, notamment par la mise en scène d'un détective comme protagoniste. Notons également l'exemple de *Quartier perdu* (1984) dont le protagoniste, sans être un détective en soi, est néanmoins un célèbre écrivain de polars pris dans une intrigue policière concernant son propre passé.

⁵  Par exemple, cette analyse de C. Nettelbeck et P. Hueston, au sujet de *Rue des Boutiques Obscures* : « Nous savons que Modiano a dédié presque toute sa carrière romanesque au souvenir de son frère mort : ici, la dédicace représente l'hommage offert par l'auteur à une vie toute entière composée d'enfance. Hommage personnel, dans la mesure où c'est le climat d'innocence provenant du frère qui permet à l'auteur de voir le temps antérieur, le Temps du Père, sous une lumière moins angoissée. La double dédicace "Pour Rudy. Pour mon père." – montre que l'écrivain arrive enfin à aborder le père dans l'optique positive représentée par le *Temps du Frère*. » (95)

⁶  Seul le concept d'autofiction, considéré comme « un type de fictionnalisation de la substance même l'expérience vécue » (Lecarme et Lecarme-Tabone 269), présente, à notre avis, un quelconque intérêt pour l'étude de l'oeuvre de Modiano dans la mesure où il procède d'une mise en cause des éléments qui, dans l'autobiographie, sont garants de la vérité, notamment : l'identité véhiculée par le nom de l'auteur-narrateur-protagoniste.

⁷  Sur le narrateur-protagoniste comme objet de sa propre enquête dans les romans de Modiano, voir en particulier le chapitre "Being Playful : Parody and Disappointment" de la monographie de Kawakami.

⁸  On ne manquera de souligner, à ce titre, la disparition équivoque du seul homme encore en mesure d'élucider le mystère, Freddie Howard de Luz, dont le narrateur a finalement et contre toute attente retrouvé les traces dans quelque île

éloignée du Pacifique, mais qui persiste à se dérober, suspendant indéfiniment toute résolution : « Il y avait une quinzaine de jours, le schooner sur lequel Freddie voulait faire un tour jusqu'aux Marquises était revenu s'échouer contre les récifs de corail de l'île, et Freddie n'était plus à bord. [...] Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll. Je finirais bien par le trouver. » (251)

⁹  La ville de Salonique a servi de quartier général à l'armée allemande pendant l'occupation de la Grèce. Sa communauté juive, alors majoritaire, a été presque entièrement décimée.

¹⁰  Voir à ce sujet *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

¹¹  Il importe de distinguer le terme « réactionnel », utilisé ici dans son acception la plus simple (i.e. qui a rapport à une réaction), du concept autrement plus péjoratif de « réactionnaire », campé par Albert O. Hirschman dans (1991) et revu par Marc Angenot dans *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique* (2008). Cela dit, il ne serait pas inintéressant de considérer l'ensemble de la postmodernité esthétique comme phénomène de réaction à la modernité, s'exprimant par le biais de subversions diverses, dont la parodie et le pastiche.

¹²  Ce clin d'oeil à *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet n'est pas fortuit, puisque ce passage de l'incipit préfigure ce qui sera mis à mal par le roman, justement : la mécanique nécessaire et causale du roman à intrigue et, spécifiquement, des romans policier et d'espionnage.