

L'OBJET-VALISE CHEZ PATRICK MODIANO : UNE RÉTICENTE NOSTALGIE – VILLA TRISTE, CHIEN DE PRINTEMPS ET POUR QUE TU NE TE PERDES PAS DANS LE QUARTIER

France Grenaudier-Klijn

School of Humanities
Massey University
Nouvelle-Zélande

Annotation. *L'objet-valise assume une fonction (méta-) narrative importante dans l'œuvre de Patrick Modiano (1945-). Dans Villa triste (1975), Fleurs de ruine (1991), Un cirque passe (1992), Chien de printemps (1993) et Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier (2014), Modiano en exploite les particularités antinomiques. Si la valise sert parfois aux personnages – ils y rangent leurs reliques les plus précieuses –, elle peut également les desservir : lourd et pesant, le bagage incommode et ralentit. Si certains posent leurs valises (ancrage) d'autres les traînent (errance). Signe de la frontière, de la fuite et du danger, la valise renvoie enfin à l'Occupation et à la guerre d'Algérie. L'objet-valise invite donc à une riche herméneutique, révélatrice de la relation ambiguë qu'entretient l'auteur avec le passé. Notre analyse montrera que cet indice textuel témoigne d'une nostalgie réticente qui récusé la minéralisation de la mémoire, tout en repoussant le tranchant de l'oubli.*

Mots-clefs : Modiano, objet-valise, réticence, nostalgie, Paul Ricœur.

Keywords : Modiano, suitcase, reticence, nostalgia, Paul Ricœur.

“J’avais l’habitude des valises.”¹

1. Modiano, Ricœur et la réticence

L’écriture de Patrick Modiano, romancier français né en 1945, auteur d’une trentaine de romans et récits, récompensé à de nombreuses reprises et lauréat du Prix Nobel de littérature 2014, se distingue en particulier par sa tendance à la répétition et son goût de l’incomplétude. D’une part, un ressassement de noms, de lieux, de personnages, de motifs et d’épisodes. Et d’autre part, des mystères non-résolus, des desti-

nées en suspens, une incertitude cultivée, une indétermination voulue. Ces deux tendances irriguent la stylistique et la thématique propres à la poétique modianienne et contribuent à placer celle-ci sous le signe de la réticence.

Cet état correspond, dans l’univers de Modiano, à un moment de rencontre avec la brutalité du nommable d’une part et avec l’évidence du non-à-dire d’autre part. Palliatif à la violence du dit, qui se voit dès lors dilué dans et par la répétition, la réticence modianienne adoube la retenue

¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l’oubli*, 64.

concrétisée dans et par l'incomplétude. Conscient de la précarité des souvenirs, incertain des pouvoirs de représentation du langage et doutant de surcroît de la légitimité morale à dire ce et ceux qui fu(ren)t, Modiano doit trouver un point d'équilibre entre l'injustice du 'presque rien' et la trahison du 'déjà trop'². La réticence qui caractérise son écriture ne se réduit donc pas à un simple escamotage mais constitue un mode scriptural – une rhétorique – qu'on pourrait dire fondé(e) sur une double ontologie de la carence et de l'empreinte. En d'autres termes, nous avons affaire à un romancier profondément conscient du fait que notre appréhension de l'autre, du monde, du temps et de soi est inévitablement lacunaire. À une telle métaphysique de la lacune correspond une écriture ajoutée dotée d'une indéniable force illocutoire. Dès lors, que l'on se situe au niveau narratif, thématique ou stylistique, que l'on soit confronté(e) à l'ellipse, à la prétérition, à l'aposiopèse voire à l'euphémisme, le texte modianien donne à entrevoir plus qu'à voir et se refuse à lever totalement le voile.

Liliane Louvel et Catherine Rannoux nous le rappellent dans leur avant-propos, la réticence s'avère toujours "l'un des modes de résistance des textes, opposant l'esquive – et suggérant l'esquisse d'une parole autre – au dépli idéal et illusoire d'un langage sans mystère" (Louvel et Rannoux 2004, 7). Pour Modiano, la démarche consistant à (re)dire sans jamais tout dire, à réitérer sans pour autant tout

révéler relève, nous l'avons dit, d'un choix esthétique autant qu'éthique. Outre qu'elle se manifeste à toutes les strates des récits, cette "tension vers le silence", pour reprendre les termes de Jean-Jacques Lecercle (2004, 16), détermine et conditionne également les relations du scripteur au lecteur. Il s'agit là d'une tendance fréquemment relevée par les théoriciens de la réticence dans le cadre de l'activité langagière et scripturale. Comme le constatent encore une fois Louvel et Rannoux dans leur introduction, "la parole réticente est [...] tension vers l'autre, et son retrait, plus qu'il ne tient à distance, sollicite le travail interprétatif du destinataire devant lequel s'ouvre la possible démultiplication du sens" (Louvel et Rannoux 2004, 7). Parce qu'elle interrompt le discours et suspend le flot du dire, la réticence instaure "une incertitude interprétative et ouvre ainsi le sens d'un texte à l'activité signifiante du récepteur (lecteur/spectateur)", souligne à son tour Giovanni Iaquina (2004, 250). Ce procédé d'écriture confère donc une grande autonomie au lecteur/à la lectrice invité(e) à se saisir du texte, à y faire ses propres apports.

Mais Modiano ne se contente pas d'élargir le champ d'interprétation de ses lecteurs/lectrices ou de les encourager à une forme d'appropriation textuelle – ce qui n'aurait, soit dit en passant, rien de très original. En réalité, le jeu herméneutique auquel invite la réticence se double ici d'une injonction éthique lancée sans violence. En ne disant pas tout, le romancier nous incite à accepter l'inconnnaissance, à mettre notre désir de savoir en latence. S'arrêtant, l'écrivain enjoint lecteurs et lectrices à s'arrêter à leur tour et à souscrire

² J'emprunte ces termes à Georges Kliebenstein : "La réticence se situe entre la frustration du 'presque rien' et la saturation du 'déjà trop'" (Kliebenstein 2004, 139).

à l'idée qu'il est bon de ne pas tout dire ni tout montrer, de préserver une part d'intimité, de faire preuve de retenue. Cette démarche profondément éthique rejoint une injonction de Paul Ricœur aux historiens. Dans un passage de *Temps et récit*, le philosophe insiste sur la prévalence de l'ayant-été "sur le n'être-plus dans la signification attachée à l'idée du passé" (Ricœur 1985, 106). L'approche préconisée par Ricœur contribue à redonner toute leur dignité aux disparu(e)s parce qu'elle accepte et défend l'ambiguïté, le secret, l'incomplétude. Parler d'ayant-été, c'est en somme s'arrêter délibérément au seuil du savoir. Ce faisant, le philosophe invite les historiens à poser sur le passé un regard moins 'péremptoire' si l'on peut dire, autrement dit à déployer une forme de réticence. On m'objectera que Modiano est romancier, et non historien ; les créatures de papier qui parcourent ses récits sont, pour l'essentiel, le fruit de l'invention, des êtres fictifs. Il me semble toutefois que dans la manière dont il développe des intrigues aux fins délibérément ouvertes, ou dont il conçoit des personnages dont l'identité demeure ambiguë, contradictoire, il fait preuve d'une conception métaphysique de l'existence, du passé, de la mémoire et de l'oubli qui rejoint l'incitation ricœurienne. À mes yeux, philosophe et écrivain adhèrent à une pratique commune de la réticence qui épouse la même velléité de moins dire, la même condensation silencieuse du passé et la même résistance éthique à toute appropriation de l'autre. L'un comme l'autre privilégie une conception de l'existence passée et présente dont la représentation ne saurait être absolue. Ils préfèrent l'ascétisme au colmatage par l'exégèse ou le bavardage.

C'est donc en postulant que l'écriture de Patrick Modiano est symptomatique d'une poétique de la réticence, que je me propose maintenant d'aborder l'un des motifs récurrents de son œuvre, l'objet-valise, que l'on retrouve en particulier dans *Villa triste* (1975), *Chien de printemps* (1993) et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). Cet accessoire, nous allons le voir, résume de manière particulièrement éloquente la place du passé et de la nostalgie dans l'œuvre de Modiano. Afin d'en préciser la teneur, nous commencerons par identifier les marqueurs communément associés à la nostalgie. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les modes de présentation de cet accessoire, sa portée symbolique, ses raisons d'être et les fonctions narratives qui lui échoient au sein de ces trois récits. Nous tenterons ainsi de démontrer que les conjonctures auxquelles invite la présence répétitive de cet objet prosaïque laissent croire sinon à l'absence de nostalgie, tout du moins à un discours nostalgisant intrinsèquement réticent, pour des raisons propres à l'Histoire tout comme au parcours de vie, à la métaphysique, et aux choix stylistiques du romancier. Nous en concluons que l'objet-valise constitue une métaphore conceptuelle clé de l'écriture modianienne.

2. Brève définition de la nostalgie

Puisque nous cherchons à démontrer que la présence de l'objet-valise dans les récits modianiens est représentative d'une appréhension foncièrement réticente de la nostalgie, il semble utile de définir brièvement ce que nous entendons au juste par ce terme. Dans son sens le plus généralement accepté de 'langueur pour un avant

forcément meilleur que l'on cherche à retrouver', la nostalgie se caractérise de trois manières. Dans un premier temps, découlant d'un éloignement géographique et/ou d'un décalage temporel, la nostalgie repose sur un même paradigme de l'espace et du temps et entretient une velléité de pèlerinage. L'ingérence du passé dans le présent, du là-bas dans l'ici, déclenche un sentiment diffus teinté de mélancolie, de regret, de tristesse. On parle alors souvent de 'vague à l'âme', de 'spleen'. Lorsque cette intrusion du passé dans le présent se cristallise sur le pays natal, on parle de 'mal du pays'. Mais qu'il s'agisse d'un écart géographique ou temporel, cet affect s'érige sur un 'ailleurs' fantasmé qui entretient un regard déformé et déformateur et nourrit un désir de réappropriation. À ce titre, la nostalgie est encline à l'exagération.

En second lieu, la nostalgie repose sur l'antinomie de la carence et de l'emplissage. Regrettant quelque chose qui n'est plus – un état ou une existence que l'on a connue ou éprouvée, voire une 'réalité' totalement fantasmée, telle la Lucy Jordan dans la chanson éponyme de Marianne Faithfull³ – l'être nostalgisant s'adonne à une activité compensatoire ; il comble, colmate, étoupe. Il y a la douleur de ce qui est en souffrance – l'impossibilité du retour de ce qui fut et/ou de la concrétisation de ce qui aurait pu être –, mais il y a aussi, comme nous le rappelle Jacques Hochmann, le plaisir lié à l'évocation de

³ *The Ballad of Lucy Jordan* à l'âge de 37 ans, l'héroïne réalise qu'elle n'éprouvera jamais le plaisir de rouler en décapotable dans Paris, une brise chaude dans les cheveux (At the age of 37/She realized she'd never ride/ Through Paris in a sports car/With the warm wind in her hair)

cette carence : "Qu'elle [la nostalgie] soit étymologiquement douleur, nous le savons. Mais nous savons aussi qu'elle est une douleur très recherchée, douce amère, voire exquise" (Hochman 2004, 680). Il est donc logique que l'on soit tenté d'entretenir cet état, ce qui, en extrapolant un peu, explique en partie le culte du 'vintage' dans les sociétés occidentales, voire le choix de certains programmes politiques s'érigeant sur le "c'était mieux avant", c'est-à-dire sur la mythologisation d'un passé forcément meilleur⁴. Sujettes à une forme d'excès, la pensée et la parole nostalgisantes sont aussi marquées au sceau du plaisir.

Enfin, la nostalgie est impulsée par un double sentiment contradictoire : impuissance d'une part et omnipotence de l'autre. Impuissance car nous ne présidons pas au moment de retour ou de résurgence, souvent déclenché par un petit détail (dans son dernier roman, Modiano compare ce moment à une pique d'insecte) et sommes donc placés dans une position de soumission – ne dit-on pas souvent que quelqu'un

⁴ À cet égard, il est significatif qu'au cours de l'année 2016, plusieurs colloques universitaires aient placé la nostalgie au cœur de leurs préoccupations. En avril, l'université de Londres proposait ainsi un atelier intitulé 'Culture populaire et nostalgie dans les états post-autoritaires' (Popular Culture and Nostalgia in Post-Authoritarian States). À l'automne, se tenait à l'université de Vilnius un colloque intitulé 'Histoire, Mémoire et Nostalgie : Représentations littéraires et culturelles', dans le cadre duquel une première version du présent travail avait été donnée. Enfin en décembre, l'université catholique de Louvain, en Belgique invitait des chercheurs à se retrouver à l'occasion d'un colloque international intitulé 'Du rétro au néo, entre nostalgie et réinvention'. Rappelons enfin que cette même année 2016 vit l'avènement du Brexit au Royaume-Uni et l'élection de Donald Trump aux États-Unis, deux événements impulsés par une rhétorique nostalgisante : 'U Keep' et 'Make America Great Again'.

est 'en proie à la nostalgie' ? Mais aussi omnipotence, car avide du plaisir précédemment évoqué, on se laisse volontiers aller à ressasser ses souvenirs, à les mâcher, les ruminer, à béatifier le passé, lui conférant des qualités qu'il n'avait pas mais que le temps et la déformation liée au passage du temps se sont chargés de lui donner. Le temps peut pâtinier et embellir la réalité, voire la transformer, et du coup l'être nostalgisant endosse, avec satisfaction, le rôle d'un démiurge.

L'état nostalgique est donc sous-tendu par diverses notions – irréversibilité du temps, perte, finitude, rareté – qui provoque des sentiments et comportements ambivalents – une amertume mêlée de douceur, un abattement mortifère s'inclinant devant une élation fantasmante, un abandon complaisant dans le passéisme et une réactivité ingénieuse et créatrice⁵. Toutefois, pour un écrivain d'origine juive né dans l'immédiat après-Shoah, tel que Patrick Modiano, la nostalgie ne saurait constituer uniquement un thème ou substrat thématique richement ambivalent. En effet, quel regard peut poser sur ses souvenirs historiques et pré-historiques un individu conçu durant l'Occupation d'un père juif frayant avec des collabos et des gestapistes, et d'une mère travaillant pour l'Occupant, qui a perdu son frère à l'âge de 12 ans et qui de plus a été durant toute son enfance et son adolescence un être mal-aimé, malmené, ballotté ? Jusqu'à quel point ce lien ambivalent avec le passé va-t-il mâtinier les textes ? Dans quelle mesure la nostalgie va-t-elle y déployer sa problématique épéique ?

⁵ Sur la question des attitudes permises par l'irréversibilité du temps, voir *L'Irréversible et la nostalgie* de Vladimir Jankélévitch.

Aux termes d'une démarche commune aux romanciers de la post-Shoah, Modiano s'érige en sentinelle face à l'oubli. Il tente, par son travail d'écrivain, de faire barrage à l'érosion temporelle. Soucieux de redonner voix aux disparu(e)s, telle Dora Bruder dans le texte éponyme⁶, il est dans le même temps désireux de comprendre ce qui fit sa pré-histoire. Le passé constitue donc la pierre angulaire de son œuvre, sa matière première, et, de fait, Modiano ne cesse de retourner ce terreau de l'Occupation dont il a souvent dit qu'il était issu. Point de nostagisation béate donc dans cette œuvre, mais une indéniable préservation du passé qu'il importe de (re)créer, raviver, sauvegarder. C'est véritablement à la croisée de ces deux lignes – passé qu'il faut 'défendre' ; passé que l'on voudrait fuir – que semble posé l'objet-valise dans ces récits, où il y témoigne éloquemment de la complexité inhérente aux (en)jeux mnémoniques.

3. Herméneutique de l'objet-valise

Avant de considérer différentes manifestations de l'objet-valise dans le récit modiano, prenons le temps d'en définir certaines caractéristiques générales. On notera tout d'abord la présence de l'imaginaire 'valisier' dans de nombreuses expressions. Ainsi, nous savons bien, depuis la guerre d'Algérie, que la locution nominale 'porteur de valises'⁷ ne désigne pas un simple bagagiste. Pour évoquer la fatigue, on dira

⁶ Patrick Modiano. 1997. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.

⁷ Les 'porteurs de valise' désignent ceux et celles qui, durant la guerre d'Algérie, apportaient leur soutien au Front de Libération nationale (le FLN) en transportant dans des valises des fonds, des documents, ou des faux-papiers.

d'un individu qu'il a 'des valises sous les yeux'. En anglais, lorsque l'on veut expliquer que quelqu'un traîne derrière lui un passif/passé compliqué et/ou a multiplié les échecs, on pourra employer l'expression 'to have a lot of (emotional) baggage'. À l'inverse, pour désigner une personne cultivée et compétente, on dira volontiers qu'il ou elle 'a un bon baggage'. Ce même glossaire se retrouve dans des expressions associées au départ et à la fuite, bien sûr, mais aussi à l'enracinement : 'plier baggage', 'partir avec armes et bagages', 'se faire la malle', 'poser ses valises'. Au niveau purement lexicographique, nous constatons donc que se dégagent du vocabulaire 'valisier' deux catégories de dénominations liées respectivement au mouvement (départ/arrivée ; fuite/enracinement), et au poids (fardeau/responsabilité ; tare/prestige).

Doté d'une indéniable richesse sémiotique et sémantique⁸, l'objet-valise a séduit de nombreux artistes et plasticiens des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Marcel Duchamp⁹, Charlotte Salomon¹⁰, Louise Bourgeois¹¹, Fabio Mauri¹², Robert Go-

ber¹³, Peter Greenaway¹⁴, Yin Xiuzhen¹⁵ ou encore Chiharu Shiota¹⁶ – ont ainsi tiré parti des ressorts dramatiques et figuratifs incontestables de cet objet aussi paradoxal que trivial pour en exploiter la richesse et la plasticité sémantiques. Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que les commissaires d'une exposition récemment consacrée à la vie et à l'œuvre de Walter Benjamin aient mis l'objet-valise au centre de leur approche conceptuelle¹⁷.

Dans le champ littéraire, l'objet-valise reprend et développe les antinomies précédemment évoquées : présence/absence, familier/exotisme, légèreté/encombrement, caché/montré, dedans/dehors, en insistant au premier chef sur la valeur reliquaire et la fonction synecdochique de cet objet. C'est tout particulièrement le cas dans les textes rédigés par des auteur(e)s ayant traversé la Shoah. On constate ainsi l'immédiateté du glossaire 'valisier' chez Anna Langfus, *Les Bagages de sable* (1962) et le romancier hongrois Béla Zsolt *Neuf valises* (1946), tandis qu'au tout début d'*Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo évoque sans la nommer la valise pitoyable et si précieuse où tous ont glissé

⁸ En 2012, le Smithsonian de Washington D.C organisa une exposition portant pour titre 'Histoire de l'humble valise' (History of the Humble Suitcase).

⁹ En 1948, il compose une installation intitulée *Boîte-en-valise* qui regroupe des versions miniaturisées de soixante-dix de ses œuvres.

¹⁰ Voir par exemple l'autoportrait représentant l'artiste préparant ses valises avant son départ pour la France : <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/charlotte-salomon-la-jeune-fille-et-la-mort-1143948/>

¹¹ Celle-ci a réalisé une série de quatorze dessins autobiographiques à la pointe sèche intitulée 'Autobiographical Series – Woman with suitcase'. Pour en savoir plus, voir : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-woman-with-suitcase-p77693>.

¹² Voir *Il muro occidentale del Pianto*, 1993, qui consiste en un mur de vieilles valises haut de quatre mètres.

¹³ Voir *Untitled*, 1977.

¹⁴ Voir *Tulse Luper Suitcases*, 2004.

¹⁵ Cette artiste chinoise récupère des vêtements qu'elle transforme en maquettes de ville exhibées dans des valises. Voir : <http://www.laboiteverte.fr/villes-en-vetements-valises/>

¹⁶ Voir en particulier les installations *From Where We Come and What We are*, *Dialogues* et *Small Room*, toutes constituées de piles de vieilles valises. Mes remerciements à Valérie Elter pour m'avoir fait découvrir le travail de cette artiste.

¹⁷ L'exposition qui s'est tenue à la Gare internationale de Port-Bou du 24 septembre au 23 octobre 2016 portait pour titre : *Les Valises de Walter Benjamin, dispositifs migratoires*. Voir : <http://www.lesitecatalan.com/exposition/15357/les-valises-de-walter-benjamin-dispositifs-migratoires>.

“ce qu’ils avaient de plus cher parce qu’il ne faut pas laisser ce qui est cher quand on part au loin” (Delbo 1970, 10).

Parallèlement aux antinomies rapidement évoquées ci-dessus, la valise s’inscrit dans un répertoire d’images familières. Pour les Français d’une certaine génération, elle renvoie à l’exode de 1940 ou aux ‘porteurs de valises’ du réseau fondé par Francis Jeanson durant la guerre d’Algérie. Impossible en outre de ne pas penser à l’objet-valise lorsque l’on envisage Auschwitz et la Shoah. Dans un article consacré à la représentation muséale de la Catastrophe, Anne Grynberg souligne ainsi que les effets personnels, parmi lesquels les piles de valises “sont ce qui frappe le plus les visiteurs” (Grynberg 2003, 143) au musée d’Auschwitz-Birkenau.

Nous terminerons ce rapide tour d’horizon des dénnotations et connotations inhérentes à l’objet-valise en rappelant les ressorts dramatiques dont il est doté et les retombées qu’il est du coup susceptible d’entraîner dans la dynamique narrative. Dans la mesure où elle renferme un contenu dont nous n’aurons pas forcément connaissance, la valise s’affiche volontiers en énigme. Ce faisant, elle rappelle le ‘McGuffin’ hitchcockien, astuce servant de prétexte au déclenchement diégétique. L’auteur/le metteur en scène agite un chiffon rouge au nez de ses lecteurs/spectateurs, dont il décuple les attentes tout en augmentant d’un cran la tension dramatique de son intrigue. On peut penser par exemple au mystérieux coffret au début du film noir *En quatrième vitesse* (*Kiss Me Deadly*) de Robert Aldrich, ou à la mallette de Marcellus Wallace dans *Pulp Fiction*, dont le contenu n’est jamais

révélé, et qui laisse donc place à toutes les conjonctures¹⁸. Parce qu’il témoigne d’un contenu dont il peut concomitamment taire la teneur, l’objet-valise est idéalement positionné pour participer à des effets littéraires tels que le suspense ou la surprise. Qu’il s’agisse ou non d’un apport signifiant au niveau du contenu diégétique, l’intervention de cet objet potentiellement énigmatique avive la curiosité, et donc la connivence du lecteur/de la lectrice. Et si Modiano ne rechigne pas à faire appel à un tel procédé – l’héroïne d’*Un cirque passe* (1992), transporte ainsi deux valises noires, évoquées à de nombreuses reprises, dont le contenu ne sera pourtant pas révélé à l’issue du roman – la raison d’être de l’objet-valise modianien relève moins d’une velléité de dramatisation que d’une stratégie narrative motivée au premier chef par une éthique de la réticence.

4. *Villa triste* : des valises qui pèsent très lourd

C’est dans *Villa triste* (1975), quatrième roman de notre auteur, que des valises interviennent véritablement dans le récit pour la première fois. Sur fond de guerre d’Algérie, le protagoniste-narrateur, Victor Chmara, se cache dans une petite ville balnéaire où il est arrivé avec trois grosses valises et une énorme malle-armoire qui contenaient : “de rares vêtements, tous mes livres, mes vieux Bottins, et les numéros de *Match*, *Cinéma*, *Music-Hall*, *Détective*, *Noir et Blanc* des dernières années. Cela pesait très lourd” (Modiano 1975, 58). Premier constat : la fonction initiale de la

¹⁸ Y compris sur Internet où existent plusieurs sites exclusivement dédiés au contenu de ladite mallette !

valise est détournée, phénomène que l'on retrouve fréquemment dans les romans de Modiano. Ici, elle sert une fonction reliquaire : on y glisse les objets les plus précieux, mais *a priori* les moins pratiques. Si le contenu des valises n'est d'aucune utilité pour personne, il est évident que Victor accorde une indéniable valeur à ces 'archives'. Ce faisant, cette valise-reliquaire, devenue valise-sépulcre, revêt une fonction supplétive, consubstantielle, presque prothétique. Lorsque Victor précise qu'il trimballe ses très encombrants bagages avec lui sans trop savoir pour quelle raison – "Trois ou quatre cents kilos que je traînais toujours avec moi. Pourquoi ?" (Modiano 1975, 202) – on peut considérer ces valises non plus comme un corps extérieur dont Victor serait le propriétaire, mais comme un véritable appendice du personnage auquel elles fournissent une ossature, une assise existentielle dont il est cruellement dépourvu. Modiano semble donc, dans un premier temps, utiliser l'objet-valise pour signifier la déficience ontologique dont souffre son protagoniste qui ne possède rien en propre – Victor Chmara est une identité d'emprunt –, si ce n'est un 'bagage' pesant et encombrant.

La valise rassure, protège, fait tampon entre la brutalité du monde extérieur et la vulnérabilité du protagoniste. Mais notre romancier procède aussi avec une certaine dose de persiflage car ici le nom et la filiation, c'est-à-dire le passé, les origines, la famille, sont remplacés par des *Bottin* et autres *Cinéma* : multiplicité des patronymes d'un côté, superficialité onomastique de l'autre. Il semblerait donc que Modiano, qui n'en est alors qu'à son quatrième roman et n'a pas encore totalement

délaissé l'ironie mordante qui caractérisait son premier texte, insiste, par le biais de ces valises pleines de noms et de mots, sur l'arbitraire absurde des origines et le largage salutaire de telles amarres, tout en signalant l'impossibilité de se soustraire à ces attaches. Lorsque, peu après sa rencontre avec les deux autres personnages centraux du roman – Yvonne Jacquet et le docteur René Meinthe – Victor est amené à quitter la pension où il s'était initialement installé, le transport des valises donne lieu à une scène burlesque : dégringolade, crise de fou rire hystérique, panne de commutateur. Modiano poursuit son travail de sape. Il désacralise la fonction reliquaire, sépulcrale, consubstantielle initialement conférée aux valises, dans un mouvement qui témoigne de l'ambiguïté du regard qu'il porte sur le passé : d'une côté, nos reliques sont précieuses ; il faut les protéger, les emporter avec nous. Et de l'autre, que d'efforts dérisoires pour conserver un tel fatras !

Dans le même temps, toutefois, l'objet-valise dans *Villa triste* annonce la thématique beaucoup plus 'solemnelle' de la condition nomadique que le romancier aborde sur un mode nettement plus sobre : "Les valises, je les ai poussées moi-même au fond de la salle de bains, sans les ouvrir car il faut être prêt à partir d'un instant à l'autre et considérer chaque chambre où l'on échoue comme un refuge provisoire" (Modiano 1975, 64), déclare ainsi Victor. On pense ici à Hannah Arendt qui, fuyant les nazis, n'aurait jamais, dit-on, ouvert les valises qui l'accompagnaient lors de son arrivée à New York en 1941¹⁹. Ce faisant,

¹⁹ Voir Morley, 311.

l'objet-valise se voit directement associé à la figure du migrant, de l'apatride, du clandestin, de l'exilé. On notera de surcroît l'association explicite de la valise et de la chambre d'hôtel, espace récurrent du récit modianien. Accessoire et espace opèrent l'un et l'autre sur le mode du condensé, de la miniature, de l'ersatz et dénotent un mode d'existence précaire, vulnérable, transitoire. En dépit de l'épisode burlesque où Meinthe et Victor tentent tant bien que mal de transbahuter les valises, et qui équivaut dans notre lecture à une désacralisation sarcastique de la responsabilité mnésique, Modiano avalise *in fine* la fonction synecdochique d'un objet intrinsèquement lié à la figure du migrant et à la thématique de la fuite et de l'exil. Traîner son passé, ou le refus de son passé, avec soi peut être ridicule et dérisoire, mais il s'agit dans le même temps d'un geste inévitable et douloureux. Il n'est pas anodin que le roman se close sur un quai de gare où le protagoniste, délaissé par son amante, embarque seul dans un train, aidé par un personnage secondaire qui, dans un premier temps, l'exhorte à oublier puis se ravise et l'adjure de ne pas oublier. Faut-il voir dans la valise de forme circulaire oubliée sur le quai la 'solution' proposée par Modiano à cette impossible sommation ?

5. *Chien de printemps* : un excédent de bagage

Près de 20 ans plus tard, dans *Chien de printemps*, Modiano revient sur l'ambivalence de la valise-reliquaire, tout en insistant sur sa 'consubstantialité'. Le personnage central, Francis Jansen²⁰, un pho-

tographe solitaire, possède trois valises de cuir remplies à ras bord de toutes les photos qu'il a prises au cours des vingt-cinq dernières années²¹. La relation qui unit le personnage à ses valises est foncièrement ambivalente : "Je lui avais demandé ce qu'il comptait faire de ces trois valises et il m'avait dit qu'elles l'encombraient et qu'il ne voulait surtout pas avoir 'un excédent de bagages'. Mais il ne m'a pas proposé de les garder avec moi à Paris" (Modiano 1993, 34-35). À la fin du roman, Jansen 'se fait la malle', non sans avoir emporté avec lui les trois valises en question.

À l'instar du titre quasi oxymoronique que Jansen a donné à l'un de ses recueils de photographies *Neige et soleil*, le roman de Modiano met en scène l'éphémérité. La valise y opère en métaphore puissante des relations conflictuelles qui unissent le passé au présent. Le passé encombre, mais dans le même temps il définit ; il pèse et ralentit, mais constitue néanmoins un patrimoine précieux. Là encore, nulle sacralisation du passé, nulle idéalisation nostalgisante de ce qui fut. Plutôt, une sorte d'obligation morale, un poids dont on ne peut, et peut-être ne doit, se défaire²². Ce faisant, l'objet-valise symbolise la dialectique complexe qui opère entre le fardeau

Jeanson', 'père' fondateur du réseau des porteurs de valises du FLN !

²¹ Patrick Modiano, *Chien de printemps* 1993, 22.

²² Mon interprétation se distingue des conclusions apportées par Bruno Tritsmans dans sa lecture très attentive de *Chien de printemps* lorsqu'il écrit que "les photos de Jansen sont des tentatives de [...] retrouver un passé euphorique" (Tritsmans 2002, 640) ou que "la disparition des êtres et des choses résulte ainsi d'un acte délibéré" (Tritsmans 2002, 645). Il me semble au contraire que le roman tend vers le refus de la disparition et de la nostalgie.

²⁰ Il est amusant de noter le rapprochement orthographique entre les noms 'Francis Jansen' et 'Francis

du souvenir et la trahison de l'oubli. En emportant avec lui les valises, malgré le désir de ne pas être encombré d'un excédent de bagage, Jansen en reconnaît implicitement la valeur testimoniale – elles sont le réceptacle des traces – et l'impossibilité morale dans laquelle il se trouve de refuser la responsabilité qui lui échoit.

Jansen est obligé d'emporter ses valises avec lui car il est l'obligé des ayant-été dont ses photos témoignent. À l'inverse, un personnage plus 'négatif', tel Pacheco dans *Fleurs de ruine* n'a aucun scrupule à disparaître en laissant derrière lui la valise confiée assez cavalièrement au narrateur et à sa jeune amie ; le mouvement 'pour soi' prévaut alors sur le 'penser-à-l'autre' qui motive un Jansen. Mais encore une fois, la garde des valises – le mot 'garde' étant à prendre dans les deux sens de 'conserver' et de 'protéger' – ne cautionne pas une quelconque nostalgie, la disparition du personnage, tenu de poser ses valises ailleurs, démentant l'apaisement offert par un hypothétique 'retour'. Voué au nomadisme, Jansen doit poursuivre sa route, mais une route qu'il lui est moralement interdit d'emprunter seul. Avec *Chien de printemps*, Modiano souligne donc le clivage inhérent au processus mnémorique – le souvenir est concomitamment doux et déchirant, merveilleux et maudit – et la responsabilité qui échoit à ceux qui demeurent. Il ne s'agit pas de revenir au temps d'avant, mais de préserver la mémoire de ceux qui furent. Quelque chose des 'ayant-été' doit subsister et c'est dans l'intimité de la valise, dans cet interstice ténu, à l'instar du moment permettant à la neige et au soleil de cohabiter, que ce quelque chose se glissera.

6. Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier : des centaines de valises perdues

L'objet-valise réapparaît dans le dernier roman de Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, paru en 2014, et y assume une fois encore une fonction reliquaire et consubstantielle : "Dans la valise jaune en carton bouilli qu'il trimballait de chambre en chambre depuis plusieurs années et qui contenait des cahiers de classe, des bulletins, des cartes postales reçues dans son enfance et les livres qu'il lisait à cette époque-là [...], il y avait peut-être un vieux passeport à son nom, avec la photomaton" (Modiano 2014, 96). Toutefois, à la différence de Victor ou de Jansen, le protagoniste, Jean Daragane, se refuse à en vérifier le contenu : "Mais il n'ouvrirait jamais la valise. Elle était fermée à clef, et la clé, il l'avait perdue" (Modiano 2014, 97). Revenir dans le passé, c'est risquer une blessure insupportable : "Il n'avait pas ouvert cette valise depuis dix ans. Il ne pouvait s'en séparer, mais il était quand même soulagé d'en avoir perdu la clef" (Modiano 2014, 102). La tentation nostalgique semble ici totalement invalidée.

Détournée de son utilité première, comme dans *Villa triste* et *Chien de printemps*, la miteuse valise de Jean Daragane abrite de pauvres reliques dont la contemplation est redoutée, mais qu'il importe toutefois de savoir là, à portée de mains ou d'yeux. Le passé doit coexister avec le présent, mais à la manière d'un animal endormi qu'on se garderait bien de réveiller. Cette distinction oppositionnelle d'un passé indispensable mais redouté est reprise jusque dans les caractéristiques physiques

de l'objet : en carton bouilli, la valise est toutefois fermée à clef, un loquet dérisoirement symbolique étant donnée l'aisance avec laquelle on pourrait en forcer l'accès. Close, la valise de Daragane reste un objet inoffensif, mais ouverte, Mnémosyne devient Pandore ; l'irréversibilité du temps est insupportable. Confronté à la perte, le héros ne peut se résoudre à faire son deuil et s'oblige à préserver ce qui fut.

L'enjeu est d'autant plus important que 'ce' qui fut, c'est le héros lui-même. Bien sûr, à travers les valises transbahutées d'un endroit à un autre, c'est aussi une part de leur identité que protègent Victor Chmara et Francis Jansen. Mais dans les deux romans précédents, le contenu des bagages est dans une large mesure exogène aux protagonistes : des bottins, des magazines, des photos qui ne sont pas des autoportraits. Tandis que dans *Pour que tu ne te perdes pas...*, c'est l'enfance 'brute' du personnage central qu'abrite la valise jaune en carton bouilli. À la valeur testimoniale, précédemment rencontrée dans les deux autres textes, s'ajoute donc ici une dimension *quasi* ontologique. Il est donc impossible à Daragane de se défaire de l'objet-valise, puisque une telle séparation signifierait une ablation identitaire intolérable. Pour résoudre ce dilemme existentiel, le protagoniste doit donc conserver à tout prix un objet 'funeste', puisque source potentielle de souffrance.

Dans *L'Irréversible et la nostalgie*, Vladimir Jankélévitch explique que l'irréversibilité du temps entraîne trois comportements : la résistance, la complaisance et le consentement. L'attitude du personnage de Modiano s'avère une tentative de chevaucher, et donc de réconcilier, résis-

tance et consentement, démarche que l'on retrouve d'ailleurs chez d'autres écrivains de la (post)Shoah²³, tels qu'Elie Wiesel, Aharon Appelfeld ou Jorge Semprun. Le roman se clôt sur un épisode rétrospectif qui, comme souvent chez Modiano, clarifie certains événements précédemment mentionnés. Daragane se remémore une fuite en train avec Annie Astrand, ambivalent substitut maternel du roman. Il est alors âgé d'une dizaine d'années. Durant le trajet, le petit Jean Daragane se montre très inquiet du sort de leurs bagages, évoqués à huit reprises sur deux pages, qui se concluent sur le commentaire suivant : "Et c'est sans doute à cause de cela qu'un rêve le poursuivra toute sa vie : des valises que l'on égare dans un train, ou bien le train part avec vos valises et vous restez sur le quai. S'il pouvait se souvenir de tous ses rêves, aujourd'hui, il compterait des centaines et des centaines de valises perdues" (Modiano 2014, 143). Outre les images renvoyant au répertoire de la Shoah – les trains ; les centaines et centaines de valises –, les antinomies évoquées à travers les verbes employés dans ce passage – poursuivre/égarer ; partir/rester ; se souvenir/perdre – révèlent le dilemme insoluble auquel est confronté le protagoniste. Cette valise que l'on traîne avec soi, que l'on emporte alors qu'on ne veut s'encombrer de rien, que l'on garde sans l'ouvrir symbolise de manière éloquente ce dialogue ininterrompu du souvenir et de l'oubli qui motive toute l'écriture de Patrick Modiano.

²³ Sur ce thème, voir les travaux de Marianne Hirsch sur la post-mémoire, en particulier Hirsch 1997 et 2002.

7. Conclusion : Modiano, écrivain bagagiste

Dans *Quartier perdu*, le protagoniste Jean Dekker alias Ambrose Guise explique : “Avant de devenir le romancier anglais Ambrose Guise, j’ai débuté dans la vie en qualité de bagagiste” (Modiano 1984, 90). Le commentaire un brin sarcastique n’est pas anodin et nous renseigne sur la raison d’être des valises qui encombrèrent les romans de Patrick Modiano. Nous avons vu la charge émotionnelle dont est ici investi ce banal accessoire. Tout en conservant ses caractéristiques dénotatives – références au voyage, à l’exil, à la fuite, au poids, à l’encombrement –, l’objet-valise voit systématiquement son utilité première détournée ; il devient stèle, écrin précieux, reliquaire unique. S’il protège, abrite, préserve, il est aussi source d’encombrement, il pèse, gêne et alourdit. Rétif aux chimères de la nostalgie mais s’interdisant de céder aux sirènes de l’oubli, Modiano élabore son œuvre sur une ligne de crête ténue dont le pourtour épouse des considérations esthétiques autant qu’éthiques. À ce titre, la valise modianienne constitue une métaphore conceptuelle centrale ; elle désigne l’ontologie foncièrement ambivalente du travail de mémoire qui jette dans l’arène le souvenir et l’oubli.

RÉFÉRENCES

Delbo, Charlotte. 1970. *Auschwitz et après I – Aucun de nous de reviendra*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Faithfull, Marianne. 1979. *The Ballad of Lucy Jordan, Broken English*.

Grynberg, Anne. 2003. Du mémorial au musée, comment tenter de représenter la Shoah ? *Les Belles lettres / Les Cahiers de la Shoah* 7, 111-167.

Après avoir fait l’inventaire de la valise abandonnée par l’énigmatique Pacheco, le narrateur de *Fleurs de ruine* se lance dans une carrière d’écrivain : “J’échafaudais toutes les hypothèses concernant Philippe de Pacheco. [...] Je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençais mon premier livre. Ce n’était pas une vocation ni un don particuliers qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l’énigme que me posait un homme que je n’avais aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n’auraient jamais de réponses” (Modiano 1991, 86). Se confronter au passé, c’est faire doublement face à l’inexprimable : interdiction de (tout) dire, impossibilité de (tout) taire. Seul un discours réticent convient à une telle aporie. Grâce à l’objet-valise, Modiano parvient à introduire cette aporie dans le récit-même, où il adopte et préconise une éthique du ‘moins-dire’ qui œuvre, partiellement, à la résolution de ce dilemme. À ce titre, l’objet-valise constitue l’un des plus éloquents emblèmes de la tâche que s’est fixée le romancier. Il y a donc fort à parier que ces ayant-été de papier s’obstineront à plier bagage sans pour autant trouver où poser leurs valises, et que le difficile dialogue de la mémoire et de l’oubli continuera de trouver en Patrick Modiano l’un de ses plus éloquents intercesseurs.

Hirsch, Marianne. 1997. *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

---/. 2002. “We would not have come without you”. *Generations of Nostalgia. American Imago* 59(3), 253-276.

Hochmann, Jacques. 2004. La nostalgie de l’éphémère. *Adolescence* 50, 677-686.

Iaquinta, Giovanni 2004. Réticence et autobiographie dans le cinéma de Nanni Moretti. *La Réticence*. Études réunies par Liliane Louvel & Catherine Rannoux. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 68, 247-263.

Jankélévitch, Vladimir. 1974. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris: Plon.

Kliebenstein, Georges. Quo Ego... Mais... Un... Un... Remarques sur l'hémiphase. *La Réticence*. Études réunies par Liliane Louvel & Catherine Rannoux. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 68, 135-151.

Lecerclé, Jean-Jacques. 2004. Les aveux les plus doux sont les plus réticents. *La Réticence*. Études réunies par Liliane Louvel & Catherine Rannoux. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 68, 11-22.

Louvel, Liliane & Catherine Rannoux, eds.

2004. *La Réticence*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 68.

Modiano, Patrick. 1975. *Villa triste*. Paris: Gallimard.

---/. 1984. *Quartier perdu*. Paris : Gallimard.

---/. 1991. *Fleurs de ruine*. Paris : Seuil.

---/. 1993. *Chien de printemps*. Paris : Seuil.

---/. 1996. *Du plus loin de l'oubli*. Paris : Gallimard.

---/. 2014. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris : Gallimard.

Morley, David. 2012. Heimat, Modernity and Exile. *The Domestic Space Reader*. Chiara Briganti & Kathy Mezei, eds. Toronto: University of Toronto Press.

Tritsmans, Bruno. 2002. Poétique du silence dans *Chien de printemps* de Patrick Modiano. *Confronto Letterario* 38(2), 639-647.

LAGAMINAS KAIP OBJEKTAS PATRICKO MODIANO ROMANUOSE *LIŪDESIO VILA*, *PAVASARIO ŠUO* IR *KAD NEPASIKLYSTUMEI KVARTALE*: NUTYLĖTA NOSTALGIJA

France Grenaudier-Klijn

S a n t r a u k a

Lagaminas kaip objektas atlieka svarbią metanaratyvinę funkciją Patricko Modiano (g. 1945 m.) romanuose *Liūdesio vila* (*Villa triste*, 1975), *Griuvėsių gėlės* (*Fleurs de ruine*, 1991), *Cirkas pravažiuoja* (*Un cirque passe*, 1992), *Pavasario šuo* (*Chien de printemps*, 1993) ir *Kad nepasiklystumei kvartale* (*Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*, 2014). Modiano panaudoja antinominės lagamino kaip objekto savybes. Personажams lagaminas kartais naudingas: jame jie laiko savo brangiausias relikvijas; bet kartais ir nenaudingas: sunkus ir sle-

giantis bagažas apsinkina ir stabdo personažus. Vieni palieka lagaminus (įsišaknijimas), kiti nešiojasi su savimi (klajonės). Galiausiai lagaminas – ribų arba sienos, pabėgimo ir pavojaus ženklas – pradeda reikšti Antrojo pasaulinio karo okupaciją ir Alžyro karą. Taigi lagaminas kaip objektas atveria svarbų ir drauge dviprasmišką hermeneutinį ryšį, kurį autorius mezga su praeitimi. Mūsų analizė siekia įrodyti, kad šioji tekstinė nuoroda liudija nutylėtą nostalgiją, neleidžiančią atminčiai sustingti ir atmetančią užmarštį.

TROPE OF THE SUITCASE IN NOVELS BY PATRICK MODIANO *VILLA TRISTE*, *CHIEN DE PRINTEMPS* AND *POUR QUE TU NE TE PERDES PAS DANS LE QUARTIER*

France Grenaudier-Klijn

S u m m a r y

This paper examines the trope of the suitcase in three novels by French author Patrick Modiano (1945-): *Villa triste* (1975), *Chien de printemps* (1991) and

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier (2014). Drawing from the notion that Modiano's writing is characterized by a poetics of reticence, which echoes

philosopher Paul Ricœur's concept of the 'ayant-été' (he/she who-as-been), the paper seeks to position Modiano's writing in relation to nostalgia. It argues that reticence underpins the aesthetic and ethical dimensions of Modiano's literary project, defines its relationship to nostalgic discourse, and positions readers' apprehension of the text. Moving on the trope of the suitcase, the paper starts by summarizing common characteristics of the suitcase as narrative objet, and its appropriation in a range of artistic media, such

as literature, art and film. The article then proceeds to a close discussion of the suitcase as trope in three novels by Modiano, expanding on the relationship of the object to themes of exile, identity, memory, oblivion and remembrance. The paper ultimately argues that the modalities of the suitcase powerfully illustrate Modiano's apprehension and mode of representation of the past, and the role given to his readers in relation to what can be characterised as reticent nostalgia, consonant with post-Shoah writing.

Gauta 2017 05 02
Priimta 2017 06 13

Autorės adresas:
School of Humanities
Massey University
Nouvelle-Zélande
El. paštas: F.Grenaudier-Klijn@massey.ac.nz