



**HAL**  
open science

## Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron

Hélène Maurud Müller

► **To cite this version:**

Hélène Maurud Müller. Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030030 . tel-00713803

**HAL Id: tel-00713803**

**<https://theses.hal.science/tel-00713803>**

Submitted on 2 Jul 2012

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

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

**UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE  
ECOLE DOCTORALE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE**

**THESE DE DOCTORAT  
LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE**

***Hélène MAURUD MÜLLER***

**FILIATION ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE  
chez Patrick Modiano et Monika Maron**

**Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Stéphane MICHAUD**

**Soutenue le vendredi 3 avril 2009**

**Jury :**

**M. Jean BESSIÈRE, professeur de Littérature comparée,  
université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III**

**M. Edoardo COSTADURA, professeur de Littérature comparée,  
université de Rennes II**

**M. Stéphane MICHAUD, professeur de Littérature comparée,**

**université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III**

**Mme Agnès SPIQUEL, professeur de Littérature française,  
université de Valenciennes**



Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur le Professeur Stéphane Michaud qui m'a accompagnée au long de ce travail et prodigué encouragements et conseils.

## Table des matières

<b>Introduction</b>	p. 9
<b>I Patrick Modiano et Monika Maron dans leurs paysages littéraires</b>	p. 21
<b>1 Patrick Modiano et la mode rétro</b>	p. 22
<b>2 Regards sur la littérature de la RDA</b>	p. 25
2.1 Le système littéraire de la RDA : une littérature bien « encadrée »	p. 27
2.2 Petite histoire littéraire de la RDA	p. 33
2.3 Une littérature spécifique ?	p. 39
<b>3 Monika Maron, écrivain de la « Wende »</b>	p. 43
<b>4 Patrick Modiano et Monika Maron dans leurs paysages littéraires</b>	p. 47
<b>II De l'autobiographie au roman familial</b>	p. 49
<b>1 Sur quelques notions théoriques</b>	p. 49
<b>2 Le statut des textes</b>	p. 54
2.1 Monika Maron	p. 54
2.2 Patrick Modiano	p. 57
<b>3 Vers le roman familial</b>	p. 60
3.1 Scènes récurrentes	p. 60
3.2 Le roman familial	p. 61
<b>III Filiation</b>	p. 67
<b>1 Figures de la filiation chez Patrick Modiano</b>	p. 67
1.1 La famille Modiano d'après <i>Un pedigree</i>	p. 67
1.2 De la biographie à la fiction	p. 71
1.3 Les scènes matricielles	p. 72
1.4 La figure du père dans l'œuvre de Modiano	p. 76
1.5 Le clown de <i>La Place de l'Etoile</i>	p. 77
1.6 Le livre du père : <i>Les Boulevards de ceinture</i>	p. 81
1.7 L'identification au père : <i>Rue des boutiques obscures</i>	p. 88
1.8 Redistribution des éléments biographiques: <i>Une jeunesse</i>	p. 90
1.9 Le père, principal acteur du roman familial de Modiano	p. 91
<b>2 Figures de la filiation chez Monika Maron</b>	p. 94
2.1 La famille maternelle d'après [ <i>Les Lettres de Pavel</i> ]	p. 94

2.2	Le père et le beau-père d'après [ <i>Les Lettres de Pavel</i> ]	p. 99
2.3	Biographie et fiction chez Monika Maron	p. 104
2.4	Le retour du père, scène récurrente	p. 104
2.5	La figure du père dans les romans de M. Maron	p. 109
2.6	<i>Rue du silence, n°6</i> : de l'acharnement pédagogique au meurtre du père	p. 113
2.7	« <i>Ils n'auraient pas dû revenir</i> »	p. 122
2.8	Les figures maternelles	p. 123
2.9	Le grand-père Pavel, figure d'identification	p. 128
<b>3</b>	<b>Le roman familial de Patrick Modiano et de Monika Maron</b>	p. 134
3.1	Le roman familial et la psychanalyse	p. 137
3.2	Le roman familial et l'Histoire	p. 141
<b>IV</b>	<b>Une esthétique du souvenir</b>	p. 145
<b>1</b>	<b>Quelques réflexions générales</b>	p. 147
1.1	Les jeux avec le temps	p. 147
1.2	Le récit rétrospectif	p. 148
<b>2</b>	<b>Prédominance de la structure rétrospective</b>	p. 150
2.1	La structure rétrospective chez Modiano	p. 150
2.2	M. Maron : la rupture narrative de [ <i>Poussière de cendres</i> ]	p. 152
2.3	M. Maron : la claustration comme situation narrative privilégiée	p. 154
<b>3</b>	<b>Des structures narratives au service de la mémoire</b>	p. 155
3.1	Modiano : le kaléidoscope des premiers romans	p. 156
3.2	<i>Les Boulevards de ceinture</i> : une œuvre-charnière	p. 158
3.3	Le feuilleté temporel chez Modiano	p. 160
3.4	Lieux et mémoire chez Modiano	p. 164
3.5	<i>Une jeunesse</i> : le retour en arrière au service du roman d'apprentissage	p. 165
3.6	Le temps cyclique chez Modiano	p. 167
3.7	Les jeux de miroirs de <i>Fleurs de ruine</i>	p. 168
3.8	M. Maron : de la linéarité au montage alterné	p. 169
<b>4</b>	<b>Problèmes de chronologie</b>	p. 173
4.1	Problèmes de chronologie chez Modiano	p. 174
4.2	Disparition du temps chez M. Maron	p. 178
<b>5</b>	<b>Une esthétique du souvenir</b>	p. 183
<b>V</b>	<b>Ecriture de l'Histoire</b>	p. 187
<b>1</b>	<b>La mémoire et l'Histoire</b>	p. 188
1.1	Mémoire individuelle et mémoire collective selon Halbwachs	p. 188
1.2	Mémoire collective et mémoire historique	p. 191
1.3	Le refoulement dans la mémoire nationale : <i>Le Syndrome de Vichy</i>	p. 194
1.4	Le refoulement dans la mémoire familiale : [ <i>Papy n'était pas nazi</i> ]	p. 196

<b>2</b>	<b>Le roman et l'Histoire</b>	p. 200
2.1	Le retour en force de l'Histoire dans le roman contemporain	p. 201
2.2	Entre témoignage et fiction	p. 203
2.3	Le présent, c'est de l'Histoire future	p. 205
2.4	La génération des descendants	p. 206
<b>3</b>	<b>L'Histoire chez P. Modiano et M. Maron : les périodes représentées</b>	p. 207
3.1	Omniprésence de l'Occupation chez P. Modiano	p. 208
3.2	M. Maron, témoin du XX <sup>e</sup> siècle	p. 213
<b>4</b>	<b>Le traitement romanesque de l'Histoire</b>	p. 214
4.1	P. Modiano : l'Histoire intériorisée des premiers romans	p. 215
4.2	M. Maron : <i>Rue du silence, n°6</i> ou l'Histoire en abyme	p. 220
<b>5</b>	<b>Tentative d'objectivation de l'Histoire: les textes référentiels</b>	p. 233
5.1	P. Modiano : <i>Dora Bruder</i> ou le devoir de mémoire	p. 234
5.2	M. Maron : [ <i>Les Lettres de Pavel</i> ] ou un siècle d'Histoire allemande	p. 242
<b>6</b>	<b>Sortir de l'Histoire ?</b>	p. 253
<b>7</b>	<b>Une écriture de l'Histoire entre mémoire et fiction</b>	p. 257
<b>VI</b>	<b>Identité</b>	p. 263
<b>1</b>	<b>Filiation et identité</b>	p. 263
1.1	Le problème de l'héritage	p. 266
1.2	L'héritage difficile de la judéité	p. 267
<b>2</b>	<b>Identité nationale</b>	p. 275
2.1	Les racines impossibles : le voyage en Pologne de Monika Maron	p. 278
2.2	Tentative d'enracinement : le moulin de l'oncle Alex	p. 281
2.3	Fascination pour la francité chez Modiano	p. 284
2.4	M. Maron : « <i>Je ne voulais pas être allemande</i> »	p. 289
2.5	M. Maron : du « Bon Sauvage » au Barbare	p. 293
2.6	Les figures d'altérité	p. 298
<b>3</b>	<b>Malaises identitaires</b>	p. 299
3.1	Modiano, du vide identitaire à l'identité fracturée	p. 300
3.2	Problèmes d'identité chez Monika Maron	p. 306
3.3	Malaises identitaires chez les deux auteurs : formes et origines	p. 314
<b>4</b>	<b>Une identité défectueuse ?</b>	p. 315
	<b>Conclusion</b>	p. 321
	<b>Bibliographie</b>	p. 333
	<b>Index des noms</b>	p. 341





## Introduction

Je n'avais que vingt ans, mais  
ma mémoire précédait ma naissance.  
Patrick Modiano, *Livret de Famille*

Ecrire l'Histoire<sup>1</sup>, écrire son histoire. Il s'agit là a priori de deux démarches bien distinctes. Ecrire l'Histoire, c'est la démarche de l'historien qui interroge les sources et tente d'établir les faits, ou en littérature, celle de l'écrivain qui relate les événements historiques en interaction avec le devenir de ses personnages : Balzac et Stendhal, bien sûr pour l'épopée napoléonienne, mais aussi le regard sans concession de Flaubert sur la Révolution de 1848 dans *l'Education Sentimentale* ou celui du révolutionnaire Vallès sur la Commune dans *l'Insurgé*. La liste serait également riche pour le XX<sup>e</sup> siècle : la guerre de 14 chez Céline, celle d'Espagne chez Hemingway, le magnifique montage du *Sursis* de Sartre sur Munich, ou la débâcle de 40 dans la *Route des Flandres* de Claude Simon pour n'en citer que quelques-uns.

Ecrire son histoire, que ce soit sous forme de mémoires, de chronique familiale, d'autobiographie ou de roman autobiographique, est en revanche un projet personnel et intime, loin des échos du monde et de la « grande » Histoire. Il arrive cependant que ces deux projets d'écriture se superposent parce que l'histoire individuelle est indissociable de l'Histoire. Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir, par exemple, tout en retraçant l'itinéraire personnel et intellectuel d'une femme d'exception, sont également un remarquable document historique. Patrick Modiano, dans une phrase désormais célèbre, se dit issu du « *fumier de l'Occupation*<sup>2</sup> ». Il existe un nombre important

---

<sup>1</sup> Par convention, nous écrivons Histoire au sens « historique » avec une majuscule par opposition à l'usage courant du mot histoire.

<sup>2</sup> « *J'ai toujours eu l'impression que j'étais une plante née du fumier de l'Occupation* » (Patrick Modiano, entretien avec D. Montaudon, *Quoi lire*, mars 1984)

d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, qui, sans ambition ouvertement historique, portent ainsi témoignage de la trace de l'Histoire, de ses traumatismes et de ses fractures dans la conscience de l'auteur/narrateur.

C'est ce lien privilégié entre histoire personnelle et Histoire que nous nous proposons de tracer, par le biais des figures de la filiation, dans les textes de Patrick Modiano et de Monika Maron. L'histoire personnelle s'inscrit tout d'abord dans l'histoire familiale. Personne ne se crée, ni ne se développe ex nihilo. Il importe de savoir d'où on vient pour savoir qui on est. Cependant, le projet autobiographique peut accorder plus ou moins de place à ces acteurs principaux de l'enfance et de l'adolescence que sont les parents. Chez les auteurs qui nous intéressent, cette place est primordiale : la filiation représente un ancrage dans l'histoire personnelle et familiale et, à cause de circonstances historiques précises, un accès la « grande » Histoire.

Pourquoi ces deux auteurs ? Vu de l'extérieur, ce choix, qui a imposé petit à petit sa cohérence interne, peut apparaître comme arbitraire. Le sujet de ce travail de recherche a pris forme progressivement, au fil des lectures et des réflexions. L'émotion ressentie à la lecture du beau roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur*<sup>3</sup>, emblématique d'une génération confrontée à un héritage impossible, a orienté notre réflexion vers une approche générationnelle. Pourquoi des écrivains qui n'ont pas vécu la Seconde Guerre Mondiale, sont-ils à ce point hantés par celle-ci ? L'idée initiale était un travail sur la trace de la fracture historique dans la conscience des descendants. Il était donc souhaitable de choisir des auteurs nés pendant ou après la guerre. Assez vite les noms de Patrick Modiano pour la littérature française et de Monika Maron pour la littérature allemande se sont imposés à nous. Les premières impressions étaient en effet qu'il s'agissait d'imaginaires d'écrivains structurés de façon comparable, avec une forte cohérence interne, faite de scènes et personnages récurrents. Il semblait donc possible d'établir des passerelles entre eux. Au fur et à mesure de nos lectures, nous avons pu constater chez ces auteurs l'importance de la figure du père ainsi que son inscription

---

<sup>3</sup> Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zurich, Diogenes Verlag, 1995, traduction française, *Le Liseur*, Gallimard, 1999

dans l'Histoire. Le rôle central de la filiation comme moyen privilégié d'aborder l'Histoire nous est apparu de plus en plus nettement jusqu'à constituer le nœud du sujet.

Ces deux écrivains appartiennent à peu près à la même génération : Monika Maron est née à Berlin en 1941, Patrick Modiano à Boulogne-Billancourt en 1945. Leur histoire familiale est marquée par la Seconde Guerre Mondiale et leurs biographies personnelles sont traversées de fractures (séparations, deuils) qui sont représentées dans l'œuvre.

### **Patrick Modiano**

Il n'est guère utile de présenter Patrick Modiano, entré en littérature à vingt-trois ans avec *La Place de l'Etoile* en 1968, et qui a à son actif une vingtaine de romans. Né à Boulogne-Billancourt en 1945, d'un juif français qui a dû mener une existence clandestine pendant l'Occupation et d'une jeune comédienne flamande, il est souvent revenu sur les circonstances de la rencontre de ses parents, notamment dans les deux textes à vocation autobiographique *Livret de famille* (1977) et *Un pedigree* (2005). Comme nous le verrons, il convient d'utiliser le terme *autobiographie* avec beaucoup de prudence lorsqu'on parle de Modiano. La figure du père, Albert Modiano ainsi que son rôle ambigu pendant l'Occupation sont omniprésents dans ses premiers romans. C'est une figure-clé pour l'accès à l'histoire familiale tout autant qu'à l'Histoire. Certains critiques considèrent que les trois premiers romans de Modiano : *La Place de l'Etoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972) constituent « une trilogie de l'Occupation ».<sup>4</sup>

*Villa triste* (1975) ouvre une nouvelle période de la création modianienne : le style de Modiano s'est affirmé, sa « petite musique » mélancolique devenue reconnaissable entre toutes ainsi que ses personnages, jeunes gens des années soixante un peu égarés dans le monde. La recherche du père ne constitue plus le sujet de prédilection pas plus que l'Occupation n'en est la toile de fond incontournable. Les romans se suivent à un rythme soutenu : *Rue des boutiques obscures* qui vaut le Goncourt à son auteur en 1978, *Une jeunesse* (1981), *De si braves garçons* (1982), *Quartier perdu* (1984), *Dimanches d'août* (1986), *Remise de peine* (1988), *Vestiaire de l'enfance* (1989), *Fleurs de ruine*

---

<sup>4</sup> Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, L'Harmattan, 1999

(1991), etc... Il est inutile de résumer tous ces romans : ils racontent des histoires différentes, mais de façon étonnamment semblable, évoquent dans une prose limpide des personnages un peu perdus dans une vie qui ne semble pas être tout à fait la leur. Beaucoup de ces romans s'appuient sur des souvenirs : *De si braves garçons* sur l'expérience des nombreux pensionnats que Patrick Modiano a fréquentés adolescent, *Remise de peine* sur un séjour à Jouy-en-Josas pendant l'enfance. En ouvrant un nouveau roman de Patrick Modiano, le lecteur est tout de suite en pays de connaissance. Thèmes et images se répondent d'un livre à l'autre si bien qu'on a l'impression d'un univers romanesque dont la richesse se dévoile lorsqu'on le considère dans son ensemble.

Reléguée un peu au second plan dans ces romans dits « *des années soixante* », mais sans tout à fait disparaître du paysage modianien, la période de l'Occupation revient en force dans des œuvres des années 90 comme *Voyage de noces* ou *Dora Bruder*. Ni directement autobiographique, ni totalement fictionnelle, l'œuvre de Patrick Modiano mêle les deux éléments avec subtilité si bien que la critique utilise volontiers le terme d'*autofiction* pour la définir, telle l'étude de Thierry Laurent : *L'Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction* (1997).

Patrick Modiano est un auteur très étudié, la liste des articles et des études consacrés à son œuvre est impressionnante. Parmi ces nombreux ouvrages, certains nous ont fourni des éclairages particulièrement intéressants. Outre celui de Thierry Laurent, déjà mentionné, il faut citer *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano* de Baptiste Roux, qui établit les relations entre les personnages modianiens et les personnalités historiques ainsi que *Poésie et Mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade* de Paul Gellings, qui offre une lecture sensible et poétique de l'univers de Modiano et en dégage les mythes sous-jacents.

### **Monika Maron**

Monika Maron, née à Berlin en 1941 et qui écrit depuis 1981, ne jouit pas d'une aussi grande célébrité. Journaliste, auteur de six romans, d'une chronique familiale [*Les*

*Lettres de Pavel*]<sup>5</sup>, de nouvelles et de nombreux articles, elle est une figure bien connue de la littérature contemporaine allemande, lauréate de nombreux prix littéraires : le prix Irmgard-Heilmann en 1990, prix des Frères Grimm en 1991, prix Kleist en 1992, etc...

Cependant, son œuvre n'a, à ce jour, guère retenu l'attention des universitaires. Elle est très peu connue en France. Seulement la moitié de son œuvre a été traduite en français : deux romans *La Transfuge*<sup>6</sup> (Fayard, 1989), *Rue du Silence n°6*<sup>7</sup> (Fayard, 1993) et le recueil *Le Malentendu*<sup>8</sup> (le Serpent à Plumes, 2001).

L'histoire de la famille maternelle de Monika Maron, telle qu'elle l'évoque dans [*Les Lettres de Pavel*], présente toutes sortes de fractures : linguistiques, sociales, idéologiques, religieuses, chaque génération rompant avec les valeurs de la génération précédente. La mère de Monika Maron, communiste convaincue, s'est installée à Berlin-Est et a épousé après la guerre Karl Maron, de retour d'émigration à Moscou avec le groupe Ulbricht. Karl Maron a fait une belle carrière au sein du SED<sup>9</sup>, le parti au pouvoir en RDA, jusqu'à devenir ministre de l'Intérieur. Après des études théâtrales à l'université Humboldt de Berlin-Est, Monika Maron s'est tournée vers le journalisme. Elle a travaillé pour les magazines est-berlinois *Für Dich*, [*Pour toi*] et *Wochenpost* [*Courrier hebdomadaire*] de 1970 à 1975.<sup>10</sup> Membre du SED dans sa jeunesse, elle s'est très vite distanciée du régime, ce qui lui a valu d'être interdite de publication en RDA.

Les deux premiers romans de Monika Maron ont été publiés à l'Ouest par l'éditeur Fischer. Elle habitait encore à Berlin-Est qu'elle n'a quitté qu'en 1988 pour y revenir après la Réunification. Le premier, [*Poussière de cendres*] (*Flugasche*, 1981), est souvent considéré comme un roman « écologique » sur la pollution industrielle à Bitterfeld en RDA. Il s'agit bien plutôt un roman sur l'éthique du journalisme en régime totalitaire, sur le délicat équilibre entre conformisme idéologique et conscience

---

<sup>5</sup> M. Maron, *Pawels Briefe*, Francfort / Main, Fischer, 1999. Texte non traduit en français. Les titres français des textes non encore traduits sont présentés tout d'abord entre crochets.

<sup>6</sup> M. Maron, *Die Überläuferin*, Francfort / Main, Fischer, 1986

<sup>7</sup> M. Maron, *Stille Zeile sechs*, Francfort / Main, Fischer, 1991

<sup>8</sup> M. Maron, *Das Mißverständnis*, Francfort / Main, Fischer, 1982

<sup>9</sup> Sozialistische Einheitspartei Deutschlands [Parti socialiste unifié d'Allemagne].

<sup>10</sup> Renseignements biographiques : Antje Doßman, *die Diktatur der Eltern, Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk*, Berlin, Weißensee Verlag, p. 8

citoyenne. Le second, paru en traduction française chez Fayard en 1989 sous le titre *la Transfuge (Die Überläuferin)*, est le roman de l'exil intérieur. Faute de pouvoir agir sur le monde, la narratrice se réfugie dans son univers mental. C'est le même personnage que nous retrouvons dans le troisième roman, *Rue du Silence, n°6 (Stille Zeile sechs, 1991)*. Ce texte a la particularité d'avoir été commencé à l'époque de la RDA et publié après la Réunification. Réquisitoire contre un régime liberticide, *Rue du Silence, n°6* « enterre » la RDA dans la figure romanesque d'un vieil apparatchik. Ces rapides résumés pourraient donner l'impression qu'il s'agit d'« œuvres à thèse » schématiques et peu romanesques. Ce n'est pas le cas. La réflexion politique ou historique dans les romans de Monika Maron s'incarne dans des personnages crédibles et des situations fortes. Après la Réunification, Monika Maron a publié en 1996 un beau roman d'amour désenchanté *Animal Triste*<sup>11</sup>, dont le titre latin est sans doute une allusion à l'expression « *post coitum animal triste* », puis la chronique familiale [*Les Lettres de Pavel*] en 1999. En 2002, elle a publié un roman sur la maturité [*Les Moraines*]<sup>12</sup>, suivi d'un essai sur l'écriture [*Comment je suis incapable d'écrire un livre et m'y essaie pourtant*]<sup>13</sup> en 2005. Tout récemment, elle a donné une suite aux [*Moraines*] sous le titre [*Ah, le bonheur*]<sup>14</sup> (2007). Ses articles sont réunis dans deux recueils : [*Pour autant que je comprenne*]<sup>15</sup> (1993) et [*En traversant les voies*]<sup>16</sup> (2000). Ses textes sur Berlin sont regroupés dans [*Lieu de naissance : Berlin*]<sup>17</sup> (2003). Comme on le voit par cette liste, la plus grande partie de l'œuvre de Monika Maron reste encore inaccessible au lecteur français non germanophone.

Contrairement à l'œuvre de Patrick Modiano, sur laquelle on dénombre pléthore de thèses et d'articles, celle de Monika Maron commence seulement à intéresser la critique. Il existe des articles en allemand et en anglais, recueillis dans des actes de colloques ou des publications universitaires ainsi que quelques thèses de doctorat en allemand. Encore est-on souvent déçu en les consultant. Comme Monika Maron est une femme et

---

<sup>11</sup> M. Maron, *Animal Triste*, Francfort / Main, Fischer, 1996

<sup>12</sup> M. Maron, *Endmoränen*, Francfort / Main, Fischer, 2002

<sup>13</sup> M. Maron, *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und trotzdem versuche*, Francfort / Main, Fischer, 2005

<sup>14</sup> M. Maron, *Ach, Glück*, Francfort / Main, 2007

<sup>15</sup> M. Maron, *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Francfort / Main, Fischer, 1993

<sup>16</sup> M. Maron, *Quer über die Gleise*, Francfort / Main, Fischer, 2000

<sup>17</sup> M. Maron, *Geburtsort Berlin*, Francfort / Main, Fischer, 2003

un écrivain originaire de RDA, les critiques qui se sont penchés sur son œuvre, s'intéressent soit aux rapports entre les sexes dans son œuvre, dans l'esprit des « *gender studies* »<sup>18</sup>, soit aux rapports de l'écrivain et de l'État, comme le fait Christian Rausch dans son travail *Repression und Widerstand, Monika Maron im Literatursystem der DDR* (2005)<sup>19</sup>. Il s'agit là d'un aspect important et que nous développerons dans le premier chapitre, mais qui ne saurait rendre compte de l'ensemble de l'œuvre. Très souvent aussi, les romans de Monika Maron sont étudiés comme représentatifs d'un ensemble plus vaste (« femmes écrivains de la RDA »), comme c'est le cas dans le livre de Kornelia Hauser, *Patriarchat als Sozialismus*<sup>20</sup>. Toutes ces approches sont certes pertinentes, mais rendent peu compte de la spécificité et des qualités littéraires des textes.

### **Percées et perspectives**

La plupart des études sur Patrick Modiano et Monika Maron sont des monographies. Les œuvres y sont analysées en elles-mêmes, de façon isolée et jamais hors du contexte de la littérature nationale. Lorsqu'un rapport intertextuel est signalé, par exemple entre Modiano et Proust ou Monika Maron et Christa Wolf, c'est toujours à l'intérieur du paysage littéraire français ou allemand. Nous avons cité plus haut le titre d'un recueil d'essais de Monika Maron : *Quer über die Gleise* que l'on peut traduire approximativement par « *En travers des voies* » ou « *En traversant les voies* ». Ces traductions ne rendent pas compte des nuances implicites de l'expression allemande. Le mot « *quer* » (« en travers ») évoque le verbe « *querdenken* », c'est-à-dire penser de façon autonome, originale, en sortant des sentiers battus. Notre propos dans ce travail est justement de quitter les voies toutes tracées des littératures nationales, d'emprunter en quelque sorte des « chemins de traverse » d'une œuvre à l'autre, dans l'espoir d'opérer des percées qui nous ouvriront peut-être de nouvelles perspectives. Confronter ces deux œuvres, ce sera les sortir de leur environnement habituel, les « dépayser » d'une certaine façon, lire l'une à la lumière de l'autre.

---

<sup>18</sup> Cf Alison Lewis, *Re-membering the Barbarian: Memory and Repression in Monika Maron's Animal Triste*

<sup>19</sup> [*Répression et Résistance. Monika Maron dans le système littéraire de la RDA*]

<sup>20</sup> [*Le patriarcat comme socialisme*]



Aussi tentants que soient ces « chemins de traverse », il faut se garder de s'y précipiter avant d'avoir reconnu le « terrain » propre à chaque auteur. En effet, comparer n'est pas juxtaposer. Il nous paraît important d'explorer l'œuvre de chaque auteur et de la replacer dans son cadre national avant d'entreprendre le voyage.

### **Problématique de la comparaison**

Chaque étape de la démarche soulève un questionnement. Peut-on vraiment parler de « *littérature nationale* » ? Qu'est-ce qui la définit ? La langue, la géographie, les frontières des Etats ? Si l'on peut admettre qu'il existe une littérature « française » à côté d'une littérature « francophone », comment définir la « littérature allemande » ? Par la langue ou par le pays d'origine, auquel cas on doit considérer l'existence d'une littérature autrichienne, suisse de langue allemande et le sous-ensemble qui nous intéresse particulièrement, la littérature de l'ex-RDA ?

Et d'autre part qu'est-ce que « comparer » ? Si les mots « comparaison », « littérature comparée » sont simples, dans la mesure où ils appartiennent au langage courant, le champ d'action de la littérature comparée est vaste et les opérations intellectuelles mises en jeu complexes.

La littérature comparée offre de multiples facettes. S'il s'agit toujours, en fin de compte, de rapprocher et de confronter des œuvres, voire de provoquer un « court-circuit » d'où jaillira peut-être une étincelle, les champs d'application sont variés. Il peut s'agir d'études sur les rapports entre la littérature et d'autres arts (cinéma, musique), ce qu'on qualifie quelquefois d'intersémiotique ou, plus souvent, des rapports entre des œuvres littéraires d'aires géographiques, de langues ou de cultures différentes. Là encore, un grand champ de possibilités est ouvert : de l'étude diachronique, qui retrace l'évolution d'un genre littéraire ou d'un mythe d'un pays à un autre (un exemple classique est le mythe de Don Juan dans ses différents avatars) à la comparaison synchronique constatant l'émergence de formes littéraires, de thèmes ou de motifs semblables à la même époque dans des pays différents.

Une étude des sources, des influences ou de la réception présente une légitimité évidente. Une comparaison entre le *Dom Juan* de Molière et son modèle espagnol, par exemple, se justifie par l'existence d'une influence directe. Il n'en est pas de même pour une étude du type de la nôtre qui consiste à confronter deux imaginaires d'écrivains sans lien objectif. La seule justification de l'entreprise réside ici dans l'intuition du chercheur. Il ne peut qu'espérer que le travail sur les textes confirmera ses attentes.

Quant aux « chemins de traverse » que nous comptons emprunter, ils ne figurent sur aucune carte. C'est au randonneur comparatiste de les tracer. En effet, compte-tenu de la diversité des types d'étude, il ne saurait y avoir de méthode unique en littérature comparée et chaque comparatiste se trouve dans une « *manière de bivouac méthodologique et critique* ». <sup>21</sup>

Notre approche de Patrick Modiano et de Monika Maron a été principalement empirique et intuitive, nous laissant porter par les textes, attentif à la « chambre d'échos » à l'intérieur de chaque œuvre, essayant de dégager les rapports entre les textes et les données biographiques et bien évidemment entre les deux œuvres.

### **Le dialogue des textes**

Dans notre travail de comparaison, nous avons souhaité laisser parler les textes, les mettre en parallèle et les laisser dialoguer entre eux. Ce dialogue des textes se situe à deux niveaux : à l'intérieur de chaque œuvre (niveau *intratextuel*) et entre les deux œuvres (niveau *intertextuel*).

Les textes de Modiano comme ceux de Monika Maron paraissent d'autant plus riches qu'on les replace dans l'ensemble de l'œuvre. Dans cette perspective globale, les éléments récurrents prennent tout leur poids et les rapports entre biographie et fiction se dessinent. Cette lecture, dégagant par la superposition des textes des constantes propres à chaque auteur a été pratiquée par Charles Mauron <sup>22</sup>. Il serait bien pratique, pour

---

<sup>21</sup> Formule de Jean Bessière, citée par D-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, A. Colin, 1994, p. 167

<sup>22</sup> Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Éd. Corti, 1963

désigner ces aspects auto-référentiels et récurrents d'utiliser le terme d'*intratextualité*, employé par la critique allemande<sup>23</sup>, mais dont l'usage est quelque peu flottant. S'agit-il des rapports à l'intérieur d'un même texte ou entre les textes d'un même écrivain ? C'est dans ce dernier sens que nous souhaiterions l'employer, mais cette acception repose sur l'idée qu'il existe quelque chose comme « *la dimension de l'auteur* ». Or on se souvient que Barthes, dans un article célèbre, avait annoncé « *la mort de l'auteur* »<sup>24</sup>.

Les deux premiers chapitres de ce travail sont des « éclairages », l'un d'histoire littéraire pour tenter de replacer ces deux écrivains dans leurs paysages respectifs, l'autre de méthodologie pour préciser certaines notions utiles telles l'*autobiographie*, l'*autofiction* et le *roman familial*.

Nous tenterons ensuite de dégager les figures de la filiation chez les deux auteurs en confrontant données biographiques et personnages de fiction. Il faut être en effet prudent lorsqu'on parle de filiation. S'agit-il des ascendants réels appartenant à la biographie de l'auteur ou de figures romanesques ? Chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron, les limites entre autobiographie, autofiction et fiction s'avèrent fluctuantes. Il faut se garder d'interpréter comme détails biographiques des transpositions romanesques (qui par exemple pourraient nous faire croire, à la lecture des *Boulevards de ceinture*, que le père de Modiano a tenté de tuer son fils). La tâche est rendue difficile par le fait qu'il n'existe pas à ce jour de biographie de ces auteurs faisant autorité. Il faut donc se baser sur les textes considérés comme « autobiographiques » et les interviews. L'importance des éléments récurrents dans les deux œuvres nous a mis sur la piste d'un « *roman familial* » (au sens de Freud<sup>25</sup> et

---

<sup>23</sup> Plus particulièrement : Broich/ Pfister. *Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Konzepte der Sprach und Literaturwissenschaft 35, Tübingen 1985

<sup>24</sup> Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », article paru dans la revue *Manteia* (1968), p. 12-17

<sup>25</sup> Freud, „Der Familienroman der Neurotiker“, *Gesammelte Werke*, t. VII, Francfort / Main, Fischer, 1966

<sup>26</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1972

surtout de Marthe Robert<sup>26</sup>), intermédiaire entre biographie et fiction. Le *roman familial* présente une dimension psychologique et psychanalytique évidente, mais également une dimension historique, la filiation constituant chez ces auteurs le maillon entre l'histoire personnelle et l'Histoire.

A ce premier niveau de dialogue entre les textes (de chaque auteur) se superpose le niveau *intertextuel* qui définit notre tâche de comparatiste : comparer l'univers de Patrick Modiano à celui de Monika Maron, dresser le tableau des convergences et des divergences et essayer autant que possible de les justifier. Cette dernière étape, c'est-à-dire la recherche d'une explication des concordances obtenues est, il nous semble, ce à quoi vise l'entreprise de comparaison. Elle implique une forme de synthèse qui replace les œuvres analysées dans un ensemble plus vaste.

Les différents chapitres correspondent à des angles d'approche différents. Après les deux premiers chapitres de mises au point, le chapitre trois, centré autour de la notion freudienne de roman familial, s'attache aux figures de la filiation et au rapport biographie / fiction. Le chapitre quatre, une esthétique du souvenir, se veut une approche plutôt narratologique des structures temporelles et narratives. Il nous a paru en effet intéressant de constater que le passé et l'Histoire n'intervenaient pas uniquement au niveau thématique, mais influençaient jusqu'à la forme du récit. Le chapitre cinq, sur l'écriture de l'Histoire, s'efforce de préciser la représentation de l'Histoire chez nos auteurs. L'approche par la filiation en effet, est lourde d'implications. Permet-elle d'écrire, voire de réécrire l'Histoire ? S'inscrit-elle dans une démarche historique ou mémorielle ? Quant au dernier chapitre, il nous semblait légitime, après avoir dégagé toutes les fractures biographiques et historiques de ces deux œuvres, de nous demander quelle forme d'identité pouvait encore exister.

En ce qui concerne Monika Maron, dont peu de textes sont traduits en français, nous avons travaillé sur le texte original en allemand. La littérature critique sur son œuvre est également en allemand, quelquefois en anglais. Nous avons donc traduit les nombreuses citations de ses textes ou provenant d'études sur son œuvre.

Dans notre travail de comparaison, nous avons bien sûr mis en valeur les aspects des deux œuvres qui pouvaient être comparés. Par cela même, il a fallu renoncer à toute ambition d'exhaustivité, qui aurait été de toute façon impossible avec un auteur aussi fécond et aussi étudié que Patrick Modiano. Certaines facettes des deux œuvres se sont trouvées ainsi négligées : la dimension poétique de Modiano et, chez Monika Maron, tout ce qui concerne le théâtre et le penchant vers la surréalité ou le grotesque (« *das Skurrile* »). Les références intertextuelles, réminiscences proustiennes ou pastiches de Céline chez Modiano, allusions à Kleist ou à Christa Wolf chez Monika Maron, qui inscrivent l'auteur dans son univers littéraire propre, n'ont pas pu être étudiées comme elles le mériteraient. Cela nous aurait éloigné de notre but, la comparaison de ces deux auteurs. A vouloir tenir compte de tous les aspects des œuvres, nous risquions de perdre notre fil d'Ariane qui est la filiation.

C'est dans le dialogue qu'entretiennent autobiographie et fiction que les épisodes récurrents et les figures de la filiation prennent tout leur relief. Clé de voûte de l'édifice de la mémoire, la filiation joue chez ces deux auteurs un rôle central : pièce maîtresse de l'histoire familiale et de l'identité personnelle, elle constitue également un accès privilégié à l'Histoire.

## **I. Patrick Modiano et Monika Maron dans leurs paysages littéraires**

Peut-on vraiment comparer l'œuvre d'un écrivain français de la fin du XX<sup>e</sup> siècle à celle d'une romancière allemande, dont l'œuvre, qui plus est, est traversée par la Réunification? La démarche comparatiste vise à transcender les frontières. Mais cette démarche est-elle ici légitime ? Dans quelle mesure le contexte dans lequel on écrit influe-t-il sur la création ? Quel est l'impact des conditions d'écriture et de publication sur les textes ? En RDA, comme dans tous les régimes totalitaires, un écrivain ne pouvait pas écrire tout ce qu'il voulait. Il était soit au service de l'idéologie d'Etat, soit contraint de s'exiler, soit condamné au silence.

Il ne s'agit pas dans ce premier chapitre de présenter l'ensemble de la littérature française ou allemande de l'après-guerre, mais d'essayer de replacer, autant que faire se peut, ces deux œuvres dans leur contexte. Tâche malaisée et qui présente des difficultés opposées. Vu sous un angle français, l'un est trop proche, l'autre trop lointaine. Patrick Modiano appartient depuis si longtemps au paysage littéraire français qu'on a du mal à prendre le recul nécessaire pour replacer son œuvre dans un ensemble plus vaste. Pour Monika Maron, c'est le problème inverse, notamment pour ses premiers textes qui ont été rédigés à l'époque de la RDA, c'est-à-dire dans un contexte littéraire bien différent de celui de l'Europe Occidentale. Les écrivains de l'ex-RDA présentent le paradoxe d'être les représentants vivants de la littérature d'un pays disparu. Et une dissidente comme Monika Maron, qui n'a publié qu'à l'Ouest, est-elle représentative de la littérature de la RDA ? Si l'on peut être légitimement découragé devant la complexité de la problématique, on peut cependant tenter une esquisse de ces deux paysages littéraires.

### 1. Patrick Modiano et la mode rétro

Depuis 30 ans, Modiano fait entendre sa « *petite musique* »<sup>27</sup>. Il s'est fait une place bien à lui dans le paysage littéraire français, de telle sorte qu'il est difficile de le replacer en contexte. Son œuvre très personnelle ne s'inscrit pas dans un mouvement littéraire, notion en soi problématique et qui suscite rarement l'assentiment des intéressés. Les écrivains du « *Nouveau Roman* », par exemple, ont toujours refusé l'idée d'appartenir à un groupe. Comme le soulignent Nettelbeck et Hueston au début de leur étude :

Même quand les analyses sont plus sérieuses, elles sont presque toujours ponctuelles, et ne répondent pas au besoin de situer l'œuvre de Modiano dans le contexte de son époque ou de rendre compte de son apport cumulatif.<sup>28</sup>

Quand paraît en 1968 *La Place de l'Etoile*, le premier roman d'un jeune inconnu de 23 ans, l'aura des maîtres à penser de l'après-guerre a pâli, Camus est mort en 1960, Sartre et Beauvoir ont écrit la plus grande partie de leur œuvre et sont en passe de devenir des figures historiques, Marguerite Duras, déjà célèbre comme romancière, s'illustre au théâtre : *Des journées entières dans les arbres* est monté en 1965. La même année, Georges Perec reçoit le prix Renaudot pour *Les Choses, une histoire des années soixante*, comme le précise le sous-titre, un regard pertinent sur une époque maintenant révolue. Le Nouveau Roman a fait table rase des conventions romanesques :

Dans le domaine des lettres, le « nouveau roman » - alors pourtant en pleine impasse créatrice – ainsi que les théories structuralistes viennent frapper d'anathème toutes les composantes du récit romanesque traditionnel, à savoir l'intrigue, l'idée de personnage – totalement remise en question- ou la narration.<sup>29</sup>

Ce nouveau venu, Patrick Modiano, ne s'inscrit ni dans une mode littéraire, ni dans un courant politique. Nettelbeck et Hueston, tout comme Baptiste Roux, en tentant de replacer Modiano dans le contexte littéraire de ses premiers textes, soulignent à quel point il est à contre-courant. Baptiste Roux cite par exemple une interview du *Magazine Littéraire* de novembre 1969 :

<sup>27</sup> L'expression est utilisée avec bonheur par Nettelbeck et Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, p. 120

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 4

<sup>29</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 18

Ils défilait contre la famille : je n'en avais pas. Ils rejetaient l'histoire de leur nation : je n'étais pas de ce pays. [...] les écrivains du nouveau roman, quant à eux, me semblaient des martiens. Je me sentais complètement étranger à leur style et leurs ambitions littéraires.<sup>30</sup>

Ce sont ses obsessions personnelles concernant son père et son rôle pendant l'Occupation que Modiano place au cœur de *La Place de l'Etoile* (1968) et de *La Ronde de Nuit* (1969). Quant au style excessif, fiévreux, haletant et bien différent de la petite musique limpide qu'il mettra en place à partir *des Boulevards de ceinture* (1972), il est sans doute influencé par le grand modèle dont il se réclame, à savoir Céline. La première page de *La Place de l'Etoile* offre un pastiche de Céline :

Dans le même journal, le docteur Bardamu éructait sur mon compte : .... Schlemilovitch ?... Ah, la moisissure de ghettos terriblement puante ! pâmoison chiotte !... Foutriquet prépuce !..... (PdE, p. 14)<sup>31</sup>

Modiano a expliqué plus tard qu'adolescent, il avait dévoré la bibliothèque paternelle où les écrivains d'extrême droite occupaient une place importante

J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante, qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. (DB, p. 70)

La génération spontanée est aussi rare en littérature qu'en biologie. S'il faut chercher des influences, il faudrait donc regarder du côté de Céline et Proust. Proust pour la démarche de la mémoire, œuvre à laquelle Modiano fait quelquefois des clins d'œil tout à fait prémédités.

..... une tasse de verveine que Maman me tendait un soir de je ne sais plus quelle année.... Tous les petits détails d'une vie. J'aurais voulu en dresser une liste complète et circonstanciée. A quoi bon ? (RdN, p. 145)

La tasse de verveine, comme génératrice du processus de la mémoire est une allusion à l'œuvre de Proust, tout l'univers de la *Recherche* étant « sorti de ma tasse de thé ».<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Entretien avec J. Montalberti, cité par Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 18

<sup>31</sup> La liste des abréviations utilisées pour les titres figure dans la bibliographie

<sup>32</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, p. 62



Pour Céline, c'est sans doute plus complexe et l'admiration n'est vraisemblablement pas dénuée d'ambivalence, mais comme le notent Hueston et Nettelbeck :

L'influence de Céline sur Modiano est profonde et mériterait à elle-même une longue étude.<sup>33</sup>

Cependant le Nouveau Roman, bien que très loin des enjeux littéraires de Modiano, a modifié le rapport des écrivains ainsi que des lecteurs à la fiction. Comme le souligne Baptiste Roux, certains « *procédés narratifs inimaginables deux décennies auparavant* » sont utilisés par Modiano. Il cite comme exemple la narration « *en étoile* » et l'inachèvement de *La Place de l'Etoile*.<sup>34</sup> On pourrait invoquer aussi la hardiesse du procédé narratif des *Boulevards de ceinture*. Le narrateur, regardant une vieille photo qui montre son père à la fin de l'Occupation, s'introduit adulte dans l'univers de la photo et fait la rencontre de son père à une époque antérieure à sa naissance. Un tel procédé, véritable défi au réalisme, ne serait pas désavoué par un Robbe-Grillet. *L'Année dernière à Marienbad* se termine au reste sur un paradoxe semblable.

Quant aux thèmes modianiens, il semble bien que Modiano, en voulant exorciser ses démons personnels ait devancé son temps. L'époque était mûre pour un nouveau regard sur l'Histoire et une remise en cause des mythes de la Résistance. L'historien Henri Rousso, qui a consacré un livre passionnant au « *syndrome de Vichy* »<sup>35</sup>, analyse la « *mode rétro* » des années 70 comme une manifestation de la troisième phase du syndrome, celle qu'il appelle le « *miroir brisé* », expression selon lui du « *retour du refoulé* ». Modiano figure en bonne place parmi les précurseurs de ce courant.

1974. Trois ans après *le Chagrin*<sup>36</sup>, la France est de nouveau « occupée » : des films, des livres, des disques, des reportages et des croix gammées à la une des journaux. C'est le temps d'une mode dite « rétro » [...] Elle est une rencontre datée entre des auteurs, cinéastes ou écrivains, et un public, entre une offre et une demande potentielles : les conditions idéales d'un marché. Les signes avant-coureurs n'avaient pas manqué dans les années précédentes. Patrick Modiano, un des écrivains phares de ce courant, a publié *La Place de l'Etoile* (chez Gallimard) en 1968.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 120

<sup>34</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 18

<sup>35</sup> Henri Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Seuil 1990

<sup>36</sup> *Le Chagrin et la Pitié*, film de 1971

<sup>37</sup> Henri Rousso, ouvr. cité, p. 149

IL cite dans ce sillage les livres de Pascal Jardin, *La Guerre à neuf ans* (1971), Marie Chaix, *Les Lauriers du Lac de Constance* (1974), Jean-Luc Maxence, *L'Ombre d'un père* (1978), qui assument l'héritage difficile de la Collaboration et de l'autre côté, celui des victimes, le livre de Joseph Joffo, *Un sac de billes* (1973). Il souligne l'originalité et l'importance de l'approche de Modiano dans les années 70.

Enfin. Patrick Modiano constitue une catégorie à lui tout seul, tant a été grande son influence dans ces années-là.<sup>38</sup>

C'est un résultat tout à fait paradoxal pour un jeune écrivain à contre-courant de la mode que de finir par en lancer une ! Mais c'est peut-être qu'il était davantage en phase avec son époque qu'il ne le sentait lui-même ou ne voulait en convenir, comme le soulignent Nettelbeck et Hueston :

En vérité, pourtant, il a été plus proche qu'il ne le pensait de l'esprit de 1968 car, comme les journées de mai, *La Place de l'Etoile* marque la fin d'un certain après-guerre –celui qui a été dominé par la vision gaullienne de la société et de l'Histoire, où les valeurs de la Patrie, de la Famille, et la Résistance triomphale s'incrustaient, d'un référendum à l'autre, dans une légitimité de plus en plus absolutiste, mais où la jeunesse n'avait pas de place. Sur le moment même, Modiano ne fait que suivre la voie tracée par ses propres obsessions, mais progressivement il se rend compte que l'absence de liens avec un père crédible et la qualité d'apatride sont des images paradigmatiques pour toute sa génération.<sup>39</sup>

## 2. Regards sur la littérature de la RDA

Y a-t-il une ou plusieurs littératures de langue allemande ? Le célèbre critique allemand Marcel Reich-Ranicki posait cette question en 1974 dans la préface d'un recueil de critiques de romans est-allemands<sup>40</sup>. Quinze ans avant la Chute du Mur, il se demandait s'il existait deux littératures allemandes (de la RFA et de la RDA), quatre en ajoutant l'Autriche et la Suisse ou une seule, dont l'unité consistait dans la langue commune. Il s'interrogeait aussi sur la réception des œuvres de RDA en RFA. Le fait que les écrivains de l'autre côté du rideau de fer aient été soumis à des contraintes, n'encourageait-il pas une attitude un peu condescendante à leur égard ?

<sup>38</sup> Henri Rousso, ouvr. cité, p. 152

<sup>39</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 7

<sup>40</sup> Marcel Reich-Ranicki, *Zur Literatur der DDR*, Munich, Piper, 1974

Je me suis efforcé de toujours tenir compte des conditions réelles dans lesquelles les écrivains de la RDA produisent et publient et il en est expressément question dans beaucoup de ces analyses. Ce faisant, je me suis bien gardé de consentir aux auteurs qui vivent là-bas des circonstances atténuantes et de leur taper sur l'épaule avec une compréhension indulgente.

*Ich habe mich bemüht, die realen Bedingungen, unter denen die Schriftsteller der DDR produzieren und publizieren, stets zu berücksichtigen, und in vielen dieser Aufsätze ist auch ausdrücklich davon die Rede. Indes habe ich mich gehütet, den dort lebenden Autoren etwa mildernde Umstände zuzubilligen oder ihnen ganz verständnisvollnachsichtig auf die Schulter zu klopfen.<sup>41</sup>*

Marcel Reich-Ranicki écrivait ces phrases à une époque où on ne pouvait pas imaginer la Chute du Mur et la Réunification de l'Allemagne. Quinze ans après, la littérature des quarante années d'existence de la RDA constitue un ensemble clos et le regard qu'on porte sur elle a changé. Wolfgang Emmerich, dans sa [*Petite Histoire Littéraire de la RDA*]<sup>42</sup> note que le « *bonus* » dont elle bénéficiait a actuellement disparu :

Rappelons-nous : si, jusqu'au tournant de 1989/90, il était courant d'octroyer à la littérature de la RDA un généreux bonus dès qu'on y décelait des traces infimes de critique ou d'opposition, le climat intellectuel s'est depuis inversé.

*Erinnern wir uns : War es bis zur Wende 1989/90 üblich, die Literatur der DDR einen großzügigen Bonus einzuräumen, sofern sie auch nur Spurenelemente der Kritik und des Widerspruch erkenne ließ, so ist seither das geistige Klima gekippt.<sup>43</sup>*

D'après lui, ce n'est pas la littérature qui a amené le changement historique de 1989 et les écrivains ont tout au plus tenté « *d'améliorer les conditions de détention* ». <sup>44</sup> La découverte dans les années 90 que non seulement des écrivains fidèles au régime comme Christa Wolf mais même des dissidents comme Monika Maron ont œuvré quelque temps comme *IM* (*Informelle Mitarbeiter* = collaborateurs informels) de la Stasi a contribué à ternir l'image des écrivains de la RDA.

Comment juger d'une littérature muselée ? Il est bien difficile de nos jours de se rendre compte de ce qu'était le métier d'écrivain dans cette « *dictature du consensus* » qu'évoque Gunhild Samson :

---

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 9

<sup>42</sup> Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000

<sup>43</sup> *Ibid*, p, 13

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 14

Cependant, on s'accorde aujourd'hui à dire que le *socialisme réel* (*real existierender Sozialismus*) représente une forme de dictature assez complexe où la prétention au pouvoir absolu contrastait avec un paternalisme antilibéral et des pratiques sociales d'assistance (*Fürsorge*). [...] Une autre approche, celle de Sabrow, met l'accent sur la contradiction entre la répression politique et le large consensus social sur lequel le régime pouvait compter. D'après Sabrow « les deux régimes coercitifs qui se succédèrent en Allemagne » pratiquaient « certaines formules de mises en scène et de légitimation » et « exercèrent une dictature du consensus » (*Konsens-Diktatur*) en se drapant dans leur prétention à incarner la volonté du peuple.<sup>45</sup>

Entre l'adhésion totale à l'idéologie dominante et l'opposition au régime et toutes les conséquences négatives qu'elle entraînait, il y eut sans doute beaucoup d'attitudes intermédiaires:

Alors que les *conditions de parole* sont fixées par le discours dominant, les *réalisations de parole* mettent en jeu des attitudes qui comprennent tout un *continuum* allant de l'*identification* totale au discours dominant jusqu'à une *distanciation* plus ou moins forte par rapport à lui.<sup>46</sup>

Cette mise au point qui concerne toutes les formes d'expression (articles, lettres à l'éditeur, sketches humoristiques ...) est également valable pour la littérature. Comme nous le verrons, beaucoup d'écrivains qui ont commencé à écrire en croyant sincèrement à l'avènement d'une société meilleure ont été poussés vers la dissidence. Monika Maron en est un bon exemple.

Dans les lignes qui suivent, nous allons tenter de présenter les conditions d'écriture et d'esquisser une petite histoire littéraire de la RDA.

## 2. 1. Le système littéraire de la RDA : une littérature « bien encadrée »

Dans son étude *Repression und Widerstand, Monika Maron im Literatursystem der DDR*, Christian Rausch précise qu'il n'y avait officiellement pas de censure en RDA<sup>47</sup>, que la liberté d'expression était inscrite en toutes lettres dans la Constitution, mais qu'il n'en existait pas moins tout un arsenal de mesures qui transformait l'écrivain en une

<sup>45</sup> G. Samson « Textes et genres textuels en RDA : entre identification et distanciation » in : M. Kaufmann et G. Samson, *Effets et jeux de pouvoirs dans le discours politique et médiatique*, PIA, 2002, p. 29-30

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 25

<sup>47</sup> Christian Rausch, *Repression und Widerstand. Monika Maron im Literatursystem der DDR*, Marburg, Tectum, 2005, p. 21 [*Répression et Résistance, Monika Maron dans le système littéraire de la RDA*]

sorte de « fonctionnaire des lettres » au service de l'État et donc du parti unique, la SED. Point de salut hors du « *Schriftstellerverband* » [l'Union des Ecrivains d'Allemagne de l'Est]. En être exclu signifiait plus ou moins l'impossibilité de publier.

- **Les institutions**

Il existait toutes sortes d'institutions pour encadrer la littérature<sup>48</sup>. La première d'entre elles, l'Union des Ecrivains de RDA, (*Schriftstellerverband* ou *SSV*) avait été créée le 4 juillet 1950, c'est-à-dire juste quelques mois après que la zone d'occupation soviétique était devenue la RDA (7 octobre 1949). La littérature devait aider à la construction du socialisme et en répandre les valeurs dans le public. Cette structure avait une double fonction : d'une part, permettre effectivement à tous ceux qui vivaient de la littérature, auteurs, traducteurs, lecteurs, critiques, éditeurs de s'organiser avec un semblant d'autonomie, mais surtout de tenir tout ce monde bien en main. D'après Irma Hanke<sup>49</sup>, sur à peu près 800 membres que comptait l'Union des Ecrivains (elle ne précise malheureusement pas à quelle date), il n'y avait que de 300 à 350 écrivains. L'Union des Ecrivains était responsable des lectures publiques, de la recherche des nouveaux talents, des bourses, de la Semaine du Livre qui avait lieu une fois par an. Inutile de préciser qu'elle fourmillait de collaborateurs plus ou moins liés à la Stasi.<sup>50</sup> A partir de 1981, l'appartenance à l'Union des Ecrivains devint presque incontournable. Christian Rausch cite une circulaire du Comité Central de la SED (le parti au pouvoir en RDA) en date du 11 novembre 1981, petit chef d'œuvre de langue administrative :

Les conditions légales actuelles pour obtenir la qualification professionnelle d'écrivain sont à examiner et à redéfinir (le métier d'écrivain n'étant actuellement pas protégé par la loi). Il faudra prendre en considération qu'à l'avenir seul pourra se prévaloir de la qualité d'écrivain, celui qui apporte la preuve qu'il exerce cette fonction sur la base d'une candidature auprès de l'Union des Ecrivains ou d'un contrat auprès d'un éditeur, d'une rédaction ou des médias de la RDA. Pour les cas où ces conditions ne seraient pas remplies, les personnes concernées se verront attribuer un travail par les agences pour l'emploi compétentes sur la base des lois existantes.

*Die gegenwärtig vorhandenen gesetzlichen Grundlagen zur Erlangung der Berufsbezeichnung « Schriftsteller » sind zu überprüfen und neu festzulegen. (Der Beruf des Schriftstellers ist z.Z. nicht gesetzlich geschützt). Dabei sollte davon ausgegangen*

<sup>48</sup> Nous suivons ici les indications données par C. Rausch, *ibid*, p. 14 à 23

<sup>49</sup> Irma Hanke, *Alltag und Politik zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1987, p. 63

<sup>50</sup> Christian Rausch, *ouvr. cité*, p. 19

*werden, daß sich künftig als Schriftsteller nur bezeichnen kann, wer den Nachweis erbringt, daß er diese Tätigkeit auf der Basis einer Kandidatur im Schriftstellerverband, bzw. einer vertraglichen Bindung zu einem Verlag, einer Redaktion bzw. an Massenmedien der DDR ausübt. In Fällen, wo diese Voraussetzung nicht gegeben sind, müssen die betreffenden Personen auf der Grundlage der bestehenden Gesetze durch die jeweiligen Ämter für Arbeit und Löhne geregelten Arbeitsverhältnissen zugeführt werden.*<sup>51</sup>

La dernière phrase de cette citation contient une menace pour les écrivains qui n'auraient pas obtenu la salubre estampille de l'Union des Ecrivains : considérés comme « sans emploi », ils pouvaient être contraints d'accepter un travail fatigant ce qui, d'après Christian Rausch réduisait d'autant le temps et l'énergie disponibles pour la littérature. Ne pas être reconnu comme écrivain était d'autant plus frustrant que ce statut comportait des avantages, comme le souligne Irma Hanke :

Des conventions d'honoraires généreuses, des prix littéraires, des bourses assurent là des espaces de liberté presque impensables dans d'autres domaines dans cet Etat. Le métier d'écrivain compte parmi les dernières professions libérales de la RDA.

*Großzügige Honorarregelungen, Förderpreise, Stipendien sichern hier Freiräume, die anderswo in diesem Staat kaum denkbar sind. Der Beruf des Schriftstellers zählt zu den letzten freien Berufen in der DDR.*<sup>52</sup>

L'Etat souhaitait même intervenir en amont, dans la formation des écrivains. Sur le modèle de l'Institut Maxime Gorki en Union Soviétique, un Institut pour la Littérature avait été créé en 1955 et avait pris en 1958 le nom d'*Institut Johannes R. Becher*, du nom de l'écrivain (auteur entre autres de l'hymne national de la RDA) et ancien ministre de la Culture (mort en 1958). Beaucoup d'écrivains célèbres de RDA y enseignèrent dans les premières années. Pour les étudiants, il s'agissait d'une formation idéologique autant qu'artistique.

- **Le programme de Bitterfeld**

Après la première conférence de Bitterfeld en 1959, l'Institut Becher s'ouvrit au monde ouvrier. Les étudiants furent envoyés faire des stages en usine, tandis qu'on organisait des cours par correspondance pour les « *ouvriers écrivains* » (« *dichtende Arbeiter* »).

---

<sup>51</sup> Christian Rausch, ouvr. cité, p. 20: Citation de Joachim Walther, *Sicherungsbereich Literatur, Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin, Christoph Links, 1996 [Zone de sécurité littérature, écrivains et sûreté de l'Etat en République démocratique allemande]. Nous traduisons.

<sup>52</sup> Irma Hanke, ouvr. cité, p. 63

Cette tentative pour rapprocher les écrivains du monde du travail et amener à l'écriture des ouvriers est connue sous le nom de « *Bitterfelder Weg* », c'est-à-dire littéralement « *voie de Bitterfeld* ». Il s'agissait alors de poser les bases d'une « *Arbeiter- und Bauern-Literatur* » (Littérature d'ouvriers et de paysans) selon les vœux du Parti. Rappelons pour mémoire que la RDA se considérait comme « *Arbeiter- und Bauernstaat* » (Etat d'ouvriers et de paysans). Kerstin Dietrich résume ainsi cette tentative :

Avec les slogans souvent cités : *Les écrivains dans les usines* et *Compagnon, prends la plume !* La voie de Bitterfeld conduisit, bien que finalement infructueuse par son approche dirigiste, à la production de romans qui marquèrent l'entrée dans une nouvelle ère de la « *littérature de la RDA* », nommée « *Littérature de l'arrivée* ».

*Mit den oft zitierten Parolen Schriftsteller in die Betriebe und Kumpel, greif zu Feder! führte der Bitterfelder Weg, obwohl letzten Endes in seinem präskriptiven Lösungsversuch erfolglos, zur Produktion von Romanen, die den Beginn einer neuen Periode der „DDR-Literatur“, der sogenannte Ankunfts-literatur, markierten.*<sup>53</sup>

La deuxième conférence de Bitterfeld en 1964 reconnut l'échec de la tentative d'amener les ouvriers à l'écriture.

- **Une littérature soumise aux aléas de la politique**

Comme on le voit avec l'évocation du programme de Bitterfeld, les objectifs littéraires étaient définis par des conférences ou des congrès, ce qui finalement n'était pas tellement différent des « plans » régissant les secteurs de l'économie. La littérature subissait aussi, bien sûr, les aléas de la vie politique : des phases de détente permettant une relative liberté d'expression étant suivies d'un retour de bâton. L'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker (qui succédait à Walter Ulbricht) en mai 1971 ainsi que l'*Ostpolitik* de Willy Brandt, c'est-à-dire l'effort de détente de la part de l'Allemagne de l'Ouest amenèrent davantage de liberté pour les artistes et les écrivains. Erich Honecker déclarait en décembre 1971 :

Compte-tenu de la solide position du Socialisme, il ne peut à mes yeux exister de tabous dans l'art et la littérature.

---

<sup>53</sup> Kerstin Dietrich, ouvr. cité, p. 109

*Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben.*<sup>54</sup>

Pendant cette période, les écrivains furent même encouragés à émettre des critiques constructives. Comme le fait remarquer Kerstin Dietrich, il ne s'agissait pas d'une liberté absolue. Les autorités se reposaient sur l'idée qu'un auteur fidèle au Parti ne saurait de toutes façons dépasser la mesure.

.... parce qu'un auteur fidèle au Parti saura toujours dire ce qu'il convient de dire même sur les sujets les plus délicats

*... daß ein der Partei treu ergebener Autor auch zu heiklen Themen immer das Richtige zu sagen wisse.*<sup>55</sup>

En somme, et c'est là une particularité de la littérature de la RDA, on faisait confiance à la capacité d'*autocensure* des auteurs. L'allemand possède cette expression imagée très parlante pour l'autocensure : *die Schere im Kopf haben* (avoir les ciseaux dans la tête). Justement, le premier roman de Monika Maron, [*Poussière de cendres*] met en scène un journaliste qui refuse d'écrire avec les ciseaux dans la tête.

Bien que la censure n'existât pas officiellement en RDA, comme le note Christian Rausch<sup>56</sup>, elle ne s'en exerçait pas moins de diverses façons. La censure sous forme d'interdiction d'impression ou de publication n'était pas très répandue, car les éditeurs n'avaient évidemment aucun intérêt à rentrer en conflit avec l'Etat, ils pratiquaient donc une sorte de précensure : le lecteur incitant l'auteur à retravailler son manuscrit pour en gommer les aspects problématiques. Cette pratique était tellement répandue que les auteurs, souvent, l'anticipaient en s'autocensurant. Le critique Marcel Reich-Ranicki souligne ainsi les dangers de l'autocensure :

La censure bureaucratique peut empêcher qu'une œuvre littéraire soit publiée, mais l'autocensure l'étouffe dans l'œuf. L'une détruit des livres, l'autre est encore plus dangereuse : elle anéantit des talents.

*Die amtliche Zensur kann verhüten, daß ein literarisches Kunstwerk veröffentlicht wird; die innere Zensur erstickt es jedoch im Keim. Die eine zerstört Bücher, die andere ist noch gefährlicher: Sie richtet Talente zugrunde.*<sup>57</sup>

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 110

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 111

<sup>56</sup> Christian Rausch, ouvr. cité, p. 21 à 23

<sup>57</sup> Marcel Reich-Ranicki, *Ohne Rabatt*, p. 12, cité par Christian Rausch, ouvr. cité, p. 23



- **Le séisme Wolf Biermann**

A partir de 1975, devant l'ampleur des demandes de visas pour quitter la RDA, la situation se durcit de nouveau. En 1976, on assista à un retour à une politique beaucoup plus restrictive pour la liberté d'expression. Le point culminant de ce retour de bâton eut lieu le 16 novembre 1976, lorsque le chanteur-compositeur Wolf Biermann fut déchu de sa nationalité est-allemande, à la suite d'un concert donné à Cologne et retransmis sur la première chaîne de télévision ouest-allemande qui était également largement regardée à l'Est. Cette décision déclencha un véritable séisme dans le monde intellectuel de la RDA. Plus d'une centaine d'écrivains (dont certains très célèbres comme Christa Wolf ou Heiner Müller) et d'artistes signèrent une pétition contre cette mesure. Certains des signataires, las des chicanes et brimades de toutes sortes, se résignèrent à émigrer à l'Ouest, comme la compagne de Wolf Biermann, la comédienne Eva-Maria Hagen, sa fille Nina Hagen, l'écrivain Jürgen Fuchs ainsi que Katharina Talbach ou Manfred Krug, comédiens très populaires à l'Est. A l'Ouest, il y eut également une vague de protestations.<sup>58</sup> Cette décision brutale anéantissait tous les espoirs de libéralisation. Dans une interview donnée en avril 1991, Monika Maron a déclaré que « *la déchéance de nationalité nous [avait] enlevé le dernier espoir que ce système soit réformable* ». <sup>59</sup>

Pour les écrivains restés en RDA, c'est une période difficile. Ils sont soumis à toutes sortes de pressions. La direction du Parti fait en vain pression sur Christa Wolf pour qu'elle retire sa signature de la pétition contre l'expatriation de Biermann<sup>60</sup>. Wolfgang Emmerich rend hommage au courage d'une grande partie des artistes de RDA à cette occasion :

Les jours qui suivirent la déchéance de nationalité de Biermann ont montré – ce qui n'est pas étonnant, mais avec une ampleur inattendue- combien d'artistes en RDA faisaient preuve de courage et de solidarité collégiale et surtout combien suivaient encore le modèle d'un socialisme tolérant et démocratique dans la lignée de Rosa Luxemburg.

*Die Tage nach der Biermann-Ausbürgerung zeigten – nicht überraschend, aber doch in diesem Umfang unerwartet-, wie viele Künstler der DDR über Zivilcourage und Kollegensolidarität verfügten, vor allem aber: wie viele immer noch emphatisch dem*

<sup>58</sup> source: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wolf\\_Biermann](http://de.wikipedia.org/wiki/Wolf_Biermann)

<sup>59</sup> Kerstin Dietrich, ouvr. cité, p. 293

<sup>60</sup> Wolfgang Emmerich, ouvr. cité, p. 255

*Leitbild eines tolerantes, demokratischen Sozialismus im Sinne Rosa Luxemburgs folgten.*<sup>61</sup>

La vague d'émigration sans précédent après 1976 fut quelquefois commentée de façon ironique par les intellectuels restés fidèles au régime. Telle fut l'attitude de l'écrivain Hermann Kant, président de l'Union des Ecrivains, au 8<sup>ème</sup> congrès des écrivains en mai 1978

Il reprocha aux écrivains émigrés en RFA un « mouvement rétrograde » : ils quittaient le pays des lecteurs socialistes pour celui des bestsellers.

*Den in die Bundesrepublik übersiedelten Schriftstellern warf er eine „Rückwärtsbewegung“ vor: „aus sozialistischem Leserland nach Bestseller-Country“.*<sup>62</sup>

ou encore Hanns-Anselm Perten, du théâtre populaire de Rostock qui déclara en 1981 :

Un peuple, qui a de bons hommes politiques n'a pas besoin de mauvais écrivains.

*Ein Volk, das gute Politiker hat, braucht keine schlechten Dichter.*<sup>63</sup>

Selon Wolfgang Emmerich, la fin des années 70 et le début des années 80 furent très difficiles pour les écrivains de RDA. La censure était toute puissante, beaucoup de livres durent attendre très longtemps leur publication comme *L'Ami étranger (Der fremde Freund)* de Christoph Hein ou encore *Cassandra* de Christa Wolf<sup>64</sup>. C'est à cette période, ne l'oublions pas, que Monika Maron écrit son premier livre et se bat pour le faire publier.

Ce n'est que dans les années 80, parallèlement à l'évolution en Union Soviétique, qu'on assista de nouveau à une détente dans le domaine artistique et littéraire en RDA.

## 2. 2. Petite histoire littéraire de la RDA

- **Les années 50 et 60**

Bien que courte, une quarantaine d'années en tout, l'histoire littéraire de la RDA présente plusieurs phases. La toute première phase, dans les années 50, est généralement désignée par le terme d' *Aufbauliteratur* [littérature de construction]. Les écrivains

---

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 253-254

<sup>62</sup> *Ibid*, p 260

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 263

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 263

antifascistes de retour d'exil comme Anna Seghers et Berthold Brecht y jouaient un rôle de premier plan.

Si dans les années 50, il s'agissait encore de construire le socialisme, à partir de 1960 on considère que la modèle du « *socialisme réel* » est établi, qu'il est la meilleure forme possible de société et que la littérature doit présenter des personnages positifs, avec lesquels le lecteur peut s'identifier, dans des situations réalistes. On est arrivé à destination, c'est la phase de l'*Ankunftsliteratur* [Littérature de l'arrivée] selon le titre du roman emblématique de Brigitte Reimann *Ankunft im Alltag* (1961) [Arrivée dans le quotidien]. L'écrivain a un rôle à jouer dans la société, il motiver le public, le soutenir dans son élan socialiste.

Les positions théoriques du réalisme socialiste devaient être respectées par tous les écrivains. [...] On attendait des écrivains qu'ils servent la société par la production littéraire.

*Die theoretischen Positionen des sozialistischen Realismus waren für alle Schriftsteller/innen verbindlich. [...] Es wurde von den Schriftsteller/innen erwartet, der Gesellschaft durch produktives Schreiben zu dienen.*<sup>65</sup>

Le réalisme socialiste laissait peu de place à la créativité de l'écrivain puisqu'il imposait à la fois des thèmes et un modèle narratif, comme le précise Gunhild Samson :

Décrire la réalité de façon objective en préférant les formes classiques et en choisissant comme thèmes le mouvement ouvrier ou le travail à l'usine ou à la campagne. Le personnage principal était censé être un héros positif participant à la construction du socialisme.<sup>66</sup>

On voit que cet optimisme de rigueur pose un véritable problème esthétique. Comment construire une intrigue dans un univers consensuel peuplé de héros positifs ? Conflits et problèmes sont indispensables comme ressort dramatique. Les œuvres de cette période présentent souvent un héros ou une héroïne qui peut connaître des difficultés face aux conditions de vie et de travail du « *socialisme réel* » mais finit par adhérer de cœur et de fait à cette société.

<sup>65</sup> Kerstin Dietrich, ouvr. cité, p. 109

<sup>66</sup> M. Kaufmann et G. Samson, ouvr. cité, p. 56

Il est à ce titre intéressant de comparer *Arrivée dans le quotidien* (1961) de Brigitte Reimann et le premier roman de Christa Wolf, *Der geteilte Himmel (Le Ciel partagé)*, paru en 1963. Les deux romans suivent le même schéma général d'un conflit existentiel qui se résout par une adhésion renouvelée aux valeurs du socialisme. Les deux se déroulent en usine et mettent le travail au premier plan.

On peut considérer *Arrivée dans le quotidien* de B. Reimann comme un roman d'apprentissage. Les personnages principaux en sont trois jeunes bacheliers (une fille et deux garçons) qui font un stage d'un an en usine. Ils découvrent la dureté des conditions de travail, mais aussi la solidarité et la chaleur humaine. La « brigade » autour de la figure paternelle du contremaître devient un ersatz de famille, notamment pour la jeune Recha, orpheline élevée en foyer. Evidemment, les deux garçons, l'introverti Nikolas, bon camarade sur qui on peut compter et le brillant Curt, intelligent, beau parleur mais peu fiable, sont en situation de rivalité par rapport à elle. L'originalité du personnage de Curt, en qui on aura facilement deviné le déviant indispensable à l'action, est que ce jeune homme qui présente tous les travers du petit bourgeois est le fils d'un antifasciste de la première heure, qui a été en prison à l'époque nazie et est maintenant directeur d'usine. Curt accumule les manquements au travail jusqu'à provoquer un accident qui va retarder toute la production. Sa réaction immédiate est la fuite, mais il décide de rebrousser chemin et de répondre de ses actes devant ses camarades. Il prend enfin conscience de ses responsabilités envers ces camarades, il accomplit le chemin du « *Moi au Nous* » (« *von Ich zum Wir* »).

*Le Ciel partagé* de Christa Wolf commence alors que l'héroïne Rita est à l'hôpital pour se remettre d'un accident qui pourrait bien être une tentative de suicide. L'analepse présente les faits qui ont conduit à l'« accident ». Rita, qui veut devenir institutrice, travaille pour le moment dans une usine de wagons de train (comme Christa Wolf elle-même). Son fiancé, un chimiste, la quitte pour passer à l'Ouest afin de bénéficier de meilleures conditions de vie et de travail. Il la presse de le rejoindre, mais après une courte rencontre à Berlin-Ouest, elle comprend que sa place est auprès de ses camarades et retourne à l'Est. L'« accident » se produit peu après. Le texte se termine de façon optimiste par la sortie de l'hôpital de Rita qui va commencer ses études d'institutrice.

On voit tout ce que ces deux textes ont en commun : ils présentent de jeunes héros, des étudiants qui découvrent le monde de l'usine, font l'expérience de la camaraderie et de la vie collective et se trouvent placés devant un choix existentiel. Mais on n'arrive pas à oublier les intentions didactiques de l'auteur lorsqu'on lit le roman de Brigitte Reimann, alors qu'on se prend au jeu dans celui de Christa Wolf, sans doute parce qu'elle a davantage su donner une épaisseur humaine à ses personnages. Dans ce premier livre fidèle à l'idéologie du réalisme socialiste, la technique narrative (fondée sur une analepse) est déjà en rupture avec les formes classiques du récit recommandées aux écrivains. Christa Wolf ne cessera ensuite d'affirmer son originalité littéraire, par exemple avec le dédoublement des voix narratives dans *Trame d'enfance* et son talent sera reconnu à l'Est comme à l'Ouest.

- **Les années 70 : vers une littérature critique**

A partir des années 70, des accents critiques se font jour. Les textes thématisent souvent les rapports entre l'individu et la société, comme le récit d'Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* [*Les Nouvelles Souffrances du jeune W.*], allusion évidente à Goethe, en 1972. Le texte sera ensuite adapté pour la scène et connaîtra un grand succès. Ce texte fait date et a suscité une controverse pour de multiples raisons. Le jeune héros de 17 ans, Edgar, qui a des difficultés à se réaliser comme individu dans une société normative, se retire dans une cabane de jardin et enregistre ses pensées pour son ami. Dans son histoire littéraire de la RDA, Wolfgang Emmerich analyse les raisons de la polémique autour de ce texte. Certaines sont thématiques, mais d'autres, plus étonnantes, tiennent à la langue et à la technique littéraire. Comme le roman de Salinger, *The Catcher in the Rye*, auquel il est souvent comparé, le texte de Plenzdorf se situe du point de vue du héros adolescent et est écrit dans la langue des jeunes, cette langue en « jeans » (« *die Jeanssprache* ») qui transgresse les normes du langage. Le choix de la focalisation interne constitue aussi une déviation par rapport aux normes d'écriture en usage.

Une autre rupture avec la doctrine du « réalisme socialiste » consistait dans le fait que Plenzdorf (comme avant lui U. Johnson, C. Wolf et F.R. Fries) renonçait totalement à l'équilibre obligatoire des perspectives narratives. Il n'y a aucun narrateur omniscient pour classer et évaluer les événements selon les maximes du « socialisme réel »

*Ein Bruch mit der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ lag weiter darin, daß Plenzdorf (wie vor ihm U. Johnson, C. Wolf und F.R. Fries) radikal auf die geforderte Ausgewogenheit in der Erzählperspektive verzichtete. Kein auktorialer Erzähler ordnet und bewertet die Vorgänge gemäß den Maximen des „realen Sozialismus“.<sup>67</sup>*

Quel hommage paradoxal à la narratologie que ce procès idéologique fait à une technique narrative ! Cependant on peut comprendre cette critique sans y adhérer : l'absence d'une instance narrative qui explique, commente ou juge les événements risquait de faire d'Edgar, le nouveau Werther de Plenzdorf, une « *fausse figure d'identification pour les jeunes* ». Il y avait lieu de s'inquiéter : d'après une enquête du journal des Jeunesses Communistes, 40% des jeunes déclaraient partager les critiques d'Edgar et 60% pouvaient s'imaginer se lier d'amitié avec quelqu'un comme lui.<sup>68</sup> Cependant, ce récit ne fut pas interdit et sa version théâtrale connut un grand succès. Bien que « cas limite », *Les Nouvelles Souffrances du jeune W.* ne dépassait pas les bornes du littérairement correct de l'époque.

Contrairement au suicide de Werther chez Goethe, la mort d'Edgar dans le récit de Plenzdorf reste ambiguë : accident ou suicide ? Plenzdorf n'a pas brisé de front ce tabou de la littérature de la RDA qu'est la représentation du suicide.

Un individu ambitieux comme Edgar court à sa perte, sans vouloir « casser sa pipe », il faut qu'il périsse, parce qu'il ne peut être lui-même dans les circonstances données. Donc sa mort n'est pas un suicide et cependant, elle est inévitable.

*Ein anspruchvolles Individuum wie Edgar geht zugrunde, ohne dass es „den Löffel freiwillig abgeben will“; es muß zugrunde gehen, weil er unter den gegebenen Bedingungen nicht es selbst sein kann. Also ist sein Tod kein Freitod und dennoch unausweichlich...<sup>69</sup>*

- **Le tabou du suicide**

Dans le film de Florian Henckel von Donnersmark, *La Vie des autres* (2006), le héros fait parvenir à l'Ouest un article sur un sujet interdit en RDA : le suicide des intellectuels. Effectivement, le suicide apparaissait comme incompatible avec une société socialiste forcément optimiste et sa représentation était taboue, tabou qui va être progressivement

---

<sup>67</sup> Wolfgang Emmerich, *ouvr. cité*, p. 250

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 250-51

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 249-50

brisé au cours des années 70. La plupart des critiques soulignent l'émergence du thème du suicide dans la littérature :

Les suicides sont également plus souvent évoqués. Dans la littérature des débuts de la RDA, on n'avait pas le droit de représenter des suicidaires. Dans *Les Nouvelles Souffrances du jeune...* de Plenzdorf, le jeune Wibeau est victime d'un accident, Brigitte Reimann évoque un suicide en 1974 [...] mais dans les romans d'après 78, cela devient un thème central auquel s'intéressent de façon remarquable de vieux écrivains, particulièrement fidèles au Parti comme Görlich ou Zinne qui s'interrogent sur son sens, sa causalité sociale et sa recevabilité morale.

*Auch Selbstmorde werden jetzt häufig erwähnt. Selbstmörder durften in der früheren DDR-Literatur nicht geschildert werden. In Plenzdorfs „die neuen Leiden...“ verunglückt der junge Wibeau, bei Reimann (74) wird ein Selbstmord erwähnt [...] aber in den Romanen nach 1978 wird er zum zentralen Thema, mit dessen „Sinn“, mit dessen gesellschaftlicher Verursachung, mit dessen moralischer Zulässigkeit sich in auffällender Weise gerade auch ältere, besonders parteitreue Autoren wie Görlich oder Zinne auseinandersetzen.<sup>70</sup>*

Pour Wolfgang Emmerich, le motif du suicide traduit une perte de confiance et d'espoir en la société socialiste.

Les erreurs, les échecs, les fautes ne sont plus seulement le fait de l'individu, on les cherche et on les trouve de plus en plus dans les groupes organisés, l'état ou le parti. [...] Le motif de plus en plus fréquent du suicide illustre de façon exemplaire comment les écrivains se sont écartés du modèle de « l'arrivée ».

*Fehler, Versagen, Schuld werden immer häufiger nicht nur beim Einzelnen, sondern auch beim Kollektiv, beim Staat, bei der Partei gesucht und gefunden. [...] Beispielhaft zeigt jetzt das immer auftauchende Motiv des Selbstmords, wie weit sich die Erzähler von Modell der gelingenden „Ankunft“ entfernt haben.<sup>71</sup>*

Il cite ensuite une très longue liste d'écrivains, parmi lesquels Günter Kunert, Christa Wolf, Thomas Brasch, Jurek Becker à avoir enfreint ce tabou pour conclure :

Tous [ces textes] de la fin des années 70 montrent combien a grandi le scepticisme envers les possibilités de la société du socialisme réel d'assurer le bonheur de l'individu. Une conclusion radicale peut être de considérer le suicide comme la seule liberté restante, même dans le socialisme.

*Alle aus den späten 70er Jahren zeigen, wie stark die Skepsis geworden ist, daß die realsozialistischen Gesellschaft dem Individuum zu seinem Glück verhelfen könne. In der*

<sup>70</sup> Irma Hanke, ouvr. cité, p. 142

<sup>71</sup> Wolfgang Emmerich, ouvr. cité, p.294

*radikalen Konsequenz mag dann der Selbstmord als einzig verbliebener Freiheitsrest erscheinen, auch im Sozialismus.*<sup>72</sup>

### 2. 3. Une littérature « spécifique » ?

A la fin de cette présentation trop rapide, peut-on dire qu'il existe une spécificité de la littérature de la RDA, des thèmes et une manière d'écrire différentes de celle des écrivains de l'Ouest ?

Birgit Frech<sup>73</sup>, qui dans sa thèse publiée en 1992 s'est attachée à un sujet sensible, à savoir la représentation du Mur de Berlin dans des ouvrages est- et ouest-allemands, conclut que seuls les premiers textes des années 60 jusqu'au milieu des années 70 montrent des différences notables dans la représentation du Mur (les textes de RDA étant directement inspirés par le discours officiel). Cette influence est nettement moins sensible dans les textes postérieurs.

C'est un constat semblable que dresse Kerstin Dietrich quand elle considère la production littéraire des années 80 en RDA :

Suite au lent processus d'ouverture, la littérature commença à refléter des préoccupations internationales. Les problèmes des femmes, de l'environnement ou de la paix firent leur apparition dans la littérature de la RDA.

*Mit der langsam fortschreitenden Öffnung begann die Literatur internationale Angelegenheiten zu reflektieren. Frauen-, Umwelt- und Friedensprobleme fanden Eingang in die „DDR-Literatur“.*<sup>74</sup>

Nous avons cependant évoqué au cours de ce survol de l'histoire littéraire de la RDA des constantes comme celle du rapport entre l'individu et le système. Même des romans plus « universels » comme *Schlaflose Tage (L'Heure du réveil)* de Jurek Becker, paru en 1978, présentent une problématique spécifique à la RDA. En effet, le personnage principal, en proie à une grave crise existentielle, quitte sa femme et son métier de professeur. Ce qui pourrait n'être qu'une banale histoire de « *midlife crisis* » acquiert une dimension de critique sociale. Quittant le domicile conjugal, le protagoniste se

<sup>72</sup> *Ibid*, p.294

<sup>73</sup> Birgit Frech, *Die Berliner Mauer in der Literatur*, Pfungstadt bei Darmstadt, Ergon, 1992

<sup>74</sup> Kerstin Dietrich, ouvr. cité, p. 111



retrouve contraint, faute de logement, d'habiter chez sa mère<sup>75</sup>. Surtout il se sent incapable de continuer à exercer son métier de professeur qui le prive de sa liberté de penser. Il préfère devenir ouvrier. C'est une réflexion qu'on retrouve également chez Monika Maron : Josefa Nadler, l'héroïne de *Poussière de cendres (Flugasche)* envisage de travailler en usine plutôt que de continuer à être journaliste ; l'historienne Rosalind Polkowski de *Rue du Silence, n°6* abandonne son métier car elle trouve « *immoral de penser* » pour de l'argent. Il semble qu'il y ait là une préoccupation spécifique à cette société, celle d'une confiscation des professions intellectuelles par une idéologie normative.

Un autre exemple caractéristique de la problématique du rapport entre l'individu et l'Etat est *Der Tangospieler (le Joueur de Tango)* de Christoph Hein (1989) qui illustre l'arbitraire du régime. Le héros, un homme au départ bien intégré, se retrouve par un concours de circonstances à jouer un tango jugé subversif, à la suite de quoi sa vie bascule, il est condamné et emprisonné et il n'arrivera plus à reprendre pied dans la normalité. Pour Gunhild Samson, les personnages de Christoph Hein sont « *des anti-héros, étrangers à la réalité de la RDA et brisés par elle.* »<sup>76</sup>

La place des jeunes dans la société socialiste est aussi un thème qui a inspiré les auteurs. Nous en avons eu un exemple avec le récit de Plenzdorf, *Les nouvelles souffrances du jeune W*, mais il semble que ce thème ait pris les dimensions d'un genre littéraire. Un autre exemple souvent évoqué à ce propos est le recueil de nouvelles de Thomas Brasch, *Vor den Vätern sterben die Sohne, (Avant les pères meurent les fils)* de 1977 qui rend sensible le fossé entre la génération des pères fondateurs du socialisme et celle des enfants, privés de liberté et de perspectives d'avenir. Ces textes mettant en scène des jeunes déçus du socialisme tendent à la société un miroir sans complaisance :

De plus en plus les jeunes, par l'expression de leurs besoins individuels, assument la fonction de mettre en évidence le fossé entre ambition et réalité, et il apparaît que la RDA ne supporte pas l'effet de distanciation involontaire qui naît du regard des enfants et des jeunes sur elle-même.

---

<sup>75</sup> Lors d'une lecture à Hanovre en novembre 2007, Katja Lange-Müller a expliqué que la pratique de se marier puis de divorcer pour avoir enfin droit à un logement personnel était monnaie courante en RDA.

<sup>76</sup> M. Kaufmann et G. Samson, ouvr. cité, p. 56

*Immer wieder übernehmen Jugendliche die Funktion, durch die Artikulation ihrer individuellen Bedürfnisse die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit augenfällig zu machen, und es zeigt sich, daß die DDR den ohne Absicht verfremdend wirkenden Blick von Kinder und Jugendlichen nicht aushält.*<sup>77</sup>

- **Le procédé du déplacement**

Nombreux sont les écrivains, qui sans s'opposer de front au régime, étaient cependant « *confrontés à la contradiction entre utopie et réalité socialiste.* »<sup>78</sup> Pour ceux-là, un moyen de s'exprimer tout en contournant la censure consistait à masquer leurs critiques en déplaçant le cadre du récit :

Les procédés les plus fréquents de contournement de la censure dans les textes fictionnels sont le déplacement dans une autre forme d'écriture comme le conte, l'allégorie, la parabole ou le déplacement dans une époque passée ou le mythe.<sup>79</sup>

Gunhild Samson cite plusieurs exemples de ce procédé de détournement : Christoph Hein avec *Les Chevaliers de la Table Ronde (Die Ritter der Tafelrunde, 1989)* qui lui permet de décrire la RDA dans son déclin, le recours à la mythologie chez Heiner Müller dans *Prométhée (Prometheus), Œdipe (Ödipus), ou Hercule 5 (Herakles 5)* et bien sûr Christa Wolf qui dans *Aucun lieu, nulle part (Kein Ort. Nirgends, 1979)* choisit l'époque romantique comme cadre narratif ou a recours au travestissement mythologique dans *Cassandre (1983)* et plus tard *Médée (1996)*.

De même, il ne faut pas être grand clerc pour reconnaître la RDA dans le pays désolé évoqué sous le nom de Groenland dans *le Malentendu* de Monika Maron.

Pour apprécier la portée critique de tels travestissements, il faut bien sûr faire tout un travail de décryptage plus ou moins évident. A propos du roman autobiographique de Christa Wolf, *Trame d'enfance (Kindheitsmuster, 1976)*, Gunhild Samson écrit :

Bien que ce roman soit surtout une interrogation de la narratrice sur son passé pendant l'époque national-socialiste et accuse l'utilisation non réfléchie de la langue, il est aisé de tirer des parallèles avec l'emploi conformiste du langage en RDA.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Wolfgang Emmerich, ouvr. cité, p.296

<sup>78</sup> M. Kaufmann et G. Samson, ouvr. cité, p. 55

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 55

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 57

Une telle interprétation nécessite de « lire entre les lignes », elle ne s'impose pas d'emblée au lecteur de *Trame d'Enfance*. C'est à lui d'établir un rapprochement que le texte ne souligne pas.

- **Nouvelles tendances Est / Ouest**

Par certains aspects cependant, l'évolution de la littérature à l'Est a suivi le mouvement général. C'est le cas de la littérature féminine et féministe, ce qu'on désigne sous le terme de « *Frauenliteratur* ». En effet, malgré l'égalité de principe, les femmes avaient à lutter contre des pesanteurs similaires de chaque côté du rideau de fer.

Qu'une littérature de femmes soit apparue non seulement dans les pays capitalistes, mais aussi en RDA, est liée au fait que le patriarcat avait résisté au socialisme réel.

*Daß eine Frauenliteratur nicht nur in den kapitalistischen Ländern, sondern auch in der DDR entstehen musste, liegt daran, dass sich das Patriarchat auch in den „realen Sozialismus“ hinübergerettet hatte.<sup>81</sup>*

Les grands noms de cette « littérature de femmes » des années 70 sont ceux de Christa Wolf, bien sûr, d'Irmtraud Morgenstern et de Brigitte Reimann.

La littérature de la RDA n'échappe pas non plus à la prise de conscience écologique qui se fait jour à la fin des années 70 pour culminer avec la catastrophe de Tschernobyl en 1986, qui inspire à Christa Wolf, *Incident, nouvelles d'un jour (Störfall. Nachrichten eines Tages)* (1987) Le premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres (Flugasche)* (1981) figure en bonne place parmi les romans « écologiques » que cite Wolfgang Emmerich.

Ils [ces romans] montrent tous les succès douteux que l'*homo faber*, l'*homo oeconomicus* de la RDA a obtenus : de l'air pollué, de l'eau souillée, la terre empoisonnée, des champs qui s'amenuisent et des forêts qui meurent, une vie dans le paysage rectangulaire des tours préfabriquées en béton, le travail dans des conditions qui n'ont rien à voir avec la dignité humaine.

*Sie alle zeigen die zweifelhaften Erfolge, die der Homo faber, der Homo oeconomicus in der DDR zuwege gebracht hat: verschmutzte Luft, verdrecktes Wasser, vergiftete Erde, geschrumpfte Wiesen und sterbende Wälder, Leben in der viereckigen Landschaft des*

---

<sup>81</sup> Wolfgang Emmerich, ouvr. cité, p. 298

*Fertigteil-Hochhausbaus, Arbeiten unter Bedingungen, die mit der Würde des Menschen nicht zu tun haben.*<sup>82</sup>

Cette description pourrait être directement inspirée par l'évocation que fait Monika Maron de la ville de Bitterfeld dans *Poussière de cendres*, avec sa centrale électrique vétuste et polluante, son air vicié et sa population qui paye un lourd tribut à l'industrialisation. En fait, Monika Maron ne souhaitait pas en premier lieu écrire un livre écologique. Il s'agissait plutôt d'un texte sur l'éthique du journalisme, mais la réception du livre a retenu surtout l'aspect écologique, sans doute parce que ce genre de considérations était dans l'air du temps.

Il est par ailleurs remarquable que *Poussière de cendres*, d'après les intentions de l'auteur, devait être un livre sur l'émancipation (dont le succès est douteux) d'une jeune femme. Mais la réception par le public en a décidé autrement : elle en a fait un « roman écologique ».

*Bemerkenswert ist überdies, daß Flugasche der Autorintention nach ein Buch über die Emanzipation einer jungen Frau ist (deren Gelingen fraglich bleibt). Doch die öffentliche Rezeption wollte es anders: Sie machte davon einen „Öko-Roman“.*<sup>83</sup>

### 3. Monika Maron, écrivain de la „Wende“

Les Allemands utilisent volontiers le terme de « *Wende* », c'est-à-dire le tournant, pour évoquer les changements historiques de 1989 (la Chute du Mur) et 1990 (la Réunification). L'œuvre de Monika Maron est traversée par cette fracture historique puisque ses trois premiers livres, les romans *Poussière de cendres* (1981), *La Transfuge* (1986) et le recueil de nouvelles *Le Malentendu* (1982) ont été écrits (mais non publiés) en RDA. Christian Rausch commence son étude [*Répression et résistance, Monika Maron dans le système littéraire de la RDA*] par la remarque suivante :

Monika Maron est un écrivain du „tournant“. Elle a non seulement accompagné littérairement la réunification allemande, mais est également fortement marquée par des « tournants personnels ».

*Monika Maron ist eine „Wende-Schriftstellerin“. Sie hat nicht nur die deutsche Wiedervereinigung literarisch begleitet, sondern ist auch von persönlichen „Wendepunkten“ stark geprägt.*<sup>84</sup>

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 313

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 315

<sup>84</sup> Christian Rausch, *Repression und Widerstand. Monika Maron im Literatursystem der DDR*, Marburg, Tectum, 2005, p. 9

Le premier roman de Monika Maron s'intègre dans le courant critique de la littérature des années 70. A cette époque, le retour de bâton consécutif à la déchéance de nationalité de Wolf Biermann a renforcé la censure et rendu les perspectives de publication très aléatoires. Après bien des péripéties, *Poussière de cendres*, sera finalement publié à l'Ouest par l'éditeur Fischer.

- **Un roman sur l'autocensure censuré**

Par un curieux effet de miroir, les circonstances de publication du livre reflètent et illustrent le thème du roman. Plus qu'un roman « écologique » comme on le considère souvent, il s'agit d'un texte sur l'éthique du journalisme. La jeune journaliste Josefa Nadler est amenée à faire un reportage sur la ville de B., c'est-à-dire Bitterfeld. Extrêmement choquée par la pollution industrielle qui y règne et l'indifférence des autorités, elle rédige un article « *impubliable* » où elle dénonce ce scandale. Tous les gens « *sensés* » autour d'elle lui conseillent d'édulcorer son article, ce que, dans son idéalisme naïf, elle refuse de faire. Et c'est effectivement ce qui s'est passé pour le roman lui-même. Il est tentant de voir dans le choix de Bitterfeld une allusion au célèbre *programme de Bitterfeld* » (*der Bitterfelder Weg*), mais il se trouve que la ville de Bitterfeld avait aussi le triste privilège d'être une des plus polluées de RDA. Christian Rausch<sup>85</sup> a tenté de reconstituer l'histoire de ce manuscrit. Bien que, comme il le souligne, tous les documents ne soient pas accessibles, cette histoire est des plus intéressantes, tant pour les conditions d'écriture en régime totalitaire que pour l'évolution de l'auteur. Comme son héroïne, Monika Maron a commencé à rédiger son premier roman dans un esprit plus réformateur que dissident.

Il est intéressant qu'elle signale elle-même qu'elle a commencé le livre dans un esprit réformateur et l'a terminé sans compromis seulement après l'expatriation de Bierman.

*Interessant ist ihr eigener Hinweis, daß sie das Buch in « reformerischen » Geist begonnen und erst nach der Biermann-Ausbürgerung kompromisslos zu Ende geführt habe.*<sup>86</sup>

Monika Maron avait d'abord espéré pouvoir publier son livre en RDA. Elle avait même trouvé en 1978 un éditeur assez téméraire pour vouloir le publier et avait signé un

---

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 77- 90

<sup>86</sup> Wolfgang Emmerich, *ouvr. cité*, p. 115

contrat avec les éditions *Greifenverlag Rudolstadt*. Elle s'était accrochée à cet espoir, aussi fragile fût-il, par peur d'envisager les conséquences d'un refus de publication.

Je ne sais pas si à part moi et le directeur de la maison d'édition Hubert Sauer [...] il existait quelqu'un d'autre qui crût que le livre pourrait paraître en RDA, moi en tous cas, je le croyais, peut-être parce je devais y croire pendant que je l'écrivais ou parce que je croyais encore ou de nouveau que le monde était à conquérir ou parce que je ne voulais pas réfléchir à ce que je ferais sinon.

*Ich weiß nicht, ob außer mir und dem Verlagsleiter Hubert Sauer [...] überhaupt jemand glaubte es, das Buch würde in der DDR erscheinen dürfen, ich jedenfalls glaubte es, vielleicht weil ich es, solange ich daran schrieb, glauben mußte oder weil ich die Welt immer noch oder wieder für eroberbar hielt oder weil ich nicht darüber nachdenken wollte, was ich andernfalls tun würde. (PB, p. 194)*

Mais la publication du livre fut stoppée au dernier moment par le ministre adjoint à l'éducation lui-même, Klaus Höpke. Interdiction qui mit un point final à de longues tractations, comme l'a raconté Monika Maron dans une interview :

Deux années durant, j'ai négocié les modifications avec le ministère. C'était quelquefois « oui », puis « non », puis de nouveau « oui », un va-et-vient continu. Je savais donc que tout était consommé en ce qui concernait la publication à l'Est. Finalement, le ministère a refusé *Poussière de cendres*.

*Zwei Jahre habe ich mit dem Ministerium über die Änderungen verhandelt. Mal hieß es „Ja“, dann wieder „Nein“ und wieder „Ja“ –ein ewiges Hin und Her. Da wusste ich, dass mit der Veröffentlichung im Osten alles gelaufen war. Schließlich hat das Ministerium Flugasche abgelehnt.<sup>87</sup>*

La principale raison du ministre pour interdire la publication du livre tenait à la représentation du travail.

Le ministre adjoint à l'éducation de la RDA, Klaus Höpke, a déclaré à la foire du livre de Leipzig que le roman *Poussière de cendres* aurait pu être publié en RDA, si Monika Maron avait été disposée à montrer, à côté des conséquences néfastes du travail aussi ses conséquences positives pour les être humains. [...] Elle a rendu la notion de travail méprisable et cela n'est pas supportable en RDA.

*Der stellvertretende Kultusminister der DDR, Klaus Höpke, erklärte auf der Leipziger Buchmesse, daß der Roman Flugasche hätte in der DDR erscheinen dürfen, wenn Monika Maron bereit gewesen wäre, nicht nur die zerstörerischen, sondern auch die positiven Folgen der Arbeit für die Menschen zu schildern, [...] Sie mache den Begriff der Arbeit verächtlich, und das werde in der DDR nicht geduldet.<sup>88</sup>*

<sup>87</sup> Gräbener, interview de Monika Maron, cité par Christian Rausch, ouvr. cité, p. 87

<sup>88</sup> Silke Wegner, citation, *ibid*, p. 78

Un autre document, émanant de la Stasi, dresse la liste des passages incriminés du roman avec une précision qui atteste une lecture extrêmement attentive du texte, qui serait flatteuse dans d'autres circonstances, mais plutôt désastreuse ici.

Des attaques particulières contre le Parti se trouvent aux pages [...] Des camarades dans des positions de responsabilité sont présentés de façon expressément méprisante, sont tournés en ridicule ou diffamés aux pages [...]. La vie quotidienne en RDA est dénigrée par exemple aux pages [...] Les ouvriers sont plus particulièrement incités à la révolte, ainsi aux pages [.....] Les intentions contre-révolutionnaires sont reconnaissables aux pages [.....]

*Besondere Angriffe gegen die Partei finden sich auf den Seiten [.....] Führende Genossen werden ausdrücklich verächtlich, lächerlich gemacht oder verleumdet auf den Seiten [.....] Der Alltag in der DDR wird miesgemacht zum Beispiel auf den Seiten [...] Besonders die Arbeiter sollen aufgehetzt werde, so auf den Seiten [.....] Die konterrevolutionären Absichten sind erkennbar auf den Seiten [.....]*<sup>89</sup>

La liste des critiques est longue. Avec elle, la belle-fille de l'ancien ministre de l'Intérieur devenait *persona non grata* et ce retournement de situation ne fut sans doute pas très facile à vivre.

Pour ses collègues écrivains « accrédités » elle se trouva doublement stigmatisée, d'un côté en tant que fille d'un apparatchik, de l'autre parce qu'elle était allée trop loin.

*Für die Akkreditierten unter ihren Schriftstellerkollegen stand sie unter dem Doppel-Stigma, einerseits privilegierte Bonzentochter, andererseits zu weit gegangen zu sein.*<sup>90</sup>

Même la sphère privée ne fut pas épargnée. Si Monika Maron avait refusé de se poser la question de ce qu'elle ferait en cas de refus de publication, c'est parce que la solution évidente, c'est-à-dire une publication en Allemagne de l'Ouest risquait de blesser sa mère, fidèle au Parti. Elle raconte dans *Les Lettres de Pavel* qu'elle lisait des passages de son texte à sa mère dont l'inquiétude allait grandissante.

Mais tu ne donnerais pas le livre à publier à l'Ouest, dit Hella.  
Bien sûr que non, dis-je, jamais.

Aber du würdest das Buch doch nicht in den Westen geben, sagte Hella.  
Bestimmt nicht, sagte ich, niemals. (PB, p. 194)

<sup>89</sup> Document de la Stasi cité, *ibid*, p.83

<sup>90</sup> Wiedemann, cité, *ibid*, p, 86

C'est pourtant ce qui arriva et *Poussière de cendres* fut édité par l'éditeur Fischer de Francfort en 1981. A la suite de quoi, la mère et la fille ne s'adressèrent pas la parole pendant un an, puis les sentiments humains reprirent le dessus, ce qui valut à la mère de Monika Maron d'être exclue de la direction de sa cellule du Parti parce qu'elle avait refusé de désavouer publiquement sa fille.

Monika Maron essaya également de faire publier en RDA ses textes suivants, le recueil de nouvelles *Le Malentendu* et le roman *La Transfuge*, sans plus de succès. En 1988, munie d'un visa de trois ans, elle s'installa à Hambourg. Son troisième roman, *Rue du Silence n° 6*, commencé en RDA, a été publié après la Réunification, en 1991, et peut être lu comme un réquisitoire contre le régime. Entre *Poussière de cendres* et *Rue du Silence, n°6*, le ton s'est durci : en même temps que l'un des protagonistes de l'histoire, c'est le régime de la RDA qu'on enterre dans ce livre. Et puis viendra le grand roman de l'après et du désenchantement, *Animal Triste*, en 1996. Il n'y a plus maintenant qu'une littérature allemande, et même si Monika Maron a toujours tenu à se démarquer de l'Ostalgie<sup>91</sup>, ses personnages quelquefois sont un peu désorientés par le nouvel état du monde. Ainsi dans son tout dernier livre [*Ah, le bonheur*] *Ach, Glück* (2007), son héroïne Johanna, qui rédige des biographies historiques, regrette l'époque où elle y cachait des messages pour ceux qui savaient lire entre les lignes. Ce frisson subversif a disparu.

#### **4. Patrick Modiano et Monika Maron dans leurs paysages littéraires**

Patrick Modiano entre en littérature en 1968, dans une France en pleine effervescence où l'image du père et les mythes de la résistance sont remis en cause. Monika Maron commence à écrire une dizaine d'années plus tard, dans un pays où l'élan fondateur s'est essoufflé et où le « socialisme réel » a débouché sur une économie à la dérive, un état policier et une censure toute-puissante. La littérature de la RDA, qui avait accompagné la construction du socialisme dans les décennies précédentes, fait entendre des accents critiques.

---

<sup>91</sup> Contraction des mots *Ost* (Est) et *Nostalgie*, qui désigne le regret du bon vieux temps de la RDA.



On voit bien ce qui, au-delà des différences – très importantes – de système politique, rapproche les deux situations : c'est la mise en cause de la génération précédente. La mode rétro des années 70 en France rouvre le dossier de l'Occupation et de la Collaboration, et le réexamine avec des yeux neufs, loin du mythe d'une nation unanimement résistante. En RDA, toute une génération d'écrivains ayant grandi dans le pays du « socialisme réel » se demande comment un régime né de l'antifascisme a pu trahir ses idéaux et devenir aussi étouffant pour l'individu. Chez Monika Maron et Patrick Modiano, ces préoccupations « générationnelles » recourent la biographie personnelle, puisque le rapport à la génération précédente se fait à travers l'image du père.

## II. De l'autobiographie au « roman familial »

### 1. Sur quelques notions théoriques

Les œuvres de Monika Maron et de Patrick Modiano présentent un aspect autobiographique. Mais où s'arrête l'autobiographie, où commence le roman ? Dans *Les Lettres de Pavel, une histoire de famille*, Monika Maron met en scène ses propres grands-parents. C'est le paratexte, en l'occurrence le sous-titre, « *eine Familiengeschichte* » (*une histoire de famille*) et la présence de photos de famille dans le livre qui nous renseignent sur la valeur biographique du texte. Mais les mêmes personnes (ou personnages ?) apparaissent au début de *Poussière de cendres*, qui est un roman. Quel est alors leur statut ? Fiction et autobiographie s'entremêlent. Pour Patrick Modiano, on emploie fréquemment le terme d'*autofiction*,<sup>92</sup> qui serait justement à la croisée de l'autobiographie et de la fiction.

C'est ici que la notion de *pacte autobiographique*, telle qu'elle a été développée par Philippe Lejeune dans un ouvrage célèbre<sup>93</sup> peut être d'une grande utilité. Le pacte autobiographique s'inscrit dans la notion plus large de pacte de lecture, sorte de contrat entre auteur et lecteur qui indique à ce dernier *comment* il doit lire le texte. Pour Philippe Lejeune, c'est moins le contenu personnel ou intime qui fonde le pacte autobiographique qu'un critère formel, l'adéquation de l'auteur, du narrateur et du personnage. Un texte qui évoque de façon authentique l'évolution et la vie intime d'un personnage proche de l'écrivain, mais porte un nom fictif ne constitue pas une autobiographie à ses yeux.

---

<sup>92</sup> Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, 1997

<sup>93</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975

Par souci de clarté, rappelons rapidement quelques-unes de ces notions :

- **Le pacte autobiographique**

Le pacte autobiographique se définit par les *critères d'identité* (auteur = narrateur = personnage) et de *ressemblance*. Il faut qu'il y ait *intention d'authenticité*, même si sa réalisation s'avère imparfaite.

- **Le pacte romanesque**

A l'opposé, le pacte romanesque implique la *non-identité* de l'auteur et du narrateur-personnage ainsi qu'une « *attestation de fictivité* » en général suffisamment indiquée par le sous-titre *roman*. Entre ces deux termes existe toute une palette de textes hybrides.

- **Le roman personnel ou autobiographique**

Forme hybride, le roman *personnel ou autobiographique* apparaît lorsque le critère d'identité formelle n'est pas réalisé alors que le texte présente une ressemblance avec la vie de l'auteur.

[...] le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer.<sup>94</sup>

- **L'espace autobiographique**

Entre le roman autobiographique et l'autobiographie proprement dite s'étend « *l'espace autobiographique* ». Lejeune rappelle l'attitude assez paradoxale de Gide et de Mauriac par rapport à l'autobiographie. Tous les deux prétendaient que la vérité était à chercher dans leurs romans plus que dans leur autobiographie. Mais quelle vérité pouvait-il s'agir ? Evidemment d'une vérité d'ordre intime, personnel. En somme, c'est parce que ces écrivains ont écrit des autobiographies que nous sommes invités à utiliser les clés fournies par leur autobiographie pour déchiffrer leurs romans. Bien entendu, il s'agit ici d'un fonctionnement pervers, puisque le roman affirme sa *fictivité* par la mention *roman*, tout nous en invitant à le lire comme l'expression d'une vérité intime.

---

<sup>94</sup> *Ibid*, p.25

L'espace autobiographique serait donc cet espace ambigu entre autobiographie et roman. Lejeune parle ici de *stéréographie* en empruntant l'image à la stéréophonie. L'autobiographie et le roman (personnel) ont le même objet, le Moi de l'écrivain, mais en fournissent deux images légèrement décalées.

*Le Pacte autobiographique* présentait le grand avantage de fournir un critère formel indiscutable : le critère d'identité pour définir l'autobiographie « pure ». Las ! Dans son ouvrage *Moi aussi*, paru en 1986, Philippe Lejeune se livre à une autocritique en règle du pacte autobiographique et concède qu'il s'est sans doute montré trop formaliste par rapport au critère d'identité.

Ce qui m'a arrêté, c'est une certaine tendance au « nominalisme » et d'une manière plus générale, une attitude dogmatique sur le problème de l'identité.<sup>95</sup>

Dans cette mise au point, Philippe Lejeune déconstruit tout ce qu'il avait dégagé si clairement dans *le Pacte autobiographique*. En ce qui concerne la définition de l'autobiographie, il oppose la définition de Larousse en 1866 : « *Vie d'un individu écrite par lui-même* » à une définition plus large proposée par le *Dictionnaire universel des Littératures* de Vapereau en 1876, définition qui laisse place à une part d'imagination et de fantaisie. (p.18). Ces deux sens, strict et large, coexistent encore aujourd'hui :

Le succès du mot « autobiographie » est sans doute lié à la tension entre ces deux pôles, à l'ambiguïté ou à l'indécision qu'il permet, au nouvel espace de lecture et d'interprétation qu'il rend possible, aux nouvelles stratégies d'écriture qu'il peut désigner.<sup>96</sup>

Non seulement on ne peut pas réduire l'autobiographie à une définition univoque, mais le mot « roman » lui-même peut recevoir diverses acceptions :

Tout au long du « Pacte », j'ai fait comme si l'étiquette « roman » (aussi bien dans les sous-titres génériques que dans le discours critique) était synonyme de « fiction », par opposition à non-fiction, « référence réelle ». [...] Le mot « roman » n'est donc pas plus univoque que le mot autobiographie.<sup>97</sup>

Philippe Lejeune reconnaît que certaines tendances nouvelles sont venues compliquer le travail sur le genre autobiographique, la vogue actuelle du « *récit de vie* » ainsi que

<sup>95</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p.17

<sup>96</sup> *Ibid*, p, 19

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 20

l'utilisation du mot « *biographie* » en sciences sociales (p. 17-18), mais c'est surtout une évolution de l'écriture littéraire qui a rendu caduque à ses yeux la définition qu'il donnait de l'autobiographie dans le *Pacte*. Ainsi le roman de Serge Doubrovsky, *Fils* (1977) est-il venu remplir une case aveugle du tableau à double entrée du *Pacte autobiographique*, celle d'une œuvre qui combinerait critère d'identité et pacte romanesque.

C'était manière d'observer un phénomène plus général : dans ces dix dernières années, du « mentir-vrai » à l'« autofiction », le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines.<sup>98</sup>

- **L'autofiction**

Au sens strict, l'autofiction combine le *critère d'identité* de l'autobiographie avec la mention générique « *roman* », ainsi que le rappelle Baptiste Roux en citant une définition de Jacques Lecarme.

Le livre doit être clairement désigné comme « roman », c'est-à-dire comme histoire feinte ou fictive, et le même nom, de préférence conforme à l'état-civil, doit désigner, l'auteur, le narrateur, le protagoniste.<sup>99</sup>

Il est cependant assez rare que le terme *autofiction* soit pris dans son sens strict. Les critiques l'utilisent souvent plutôt dans le sens d'*autobiographie fantasmée*. Ainsi l'étude de Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, concerne-t-elle l'ensemble de l'œuvre et non juste les textes où le critère d'identité se trouve réalisé.

Sans reprendre le critère d'identité de Lejeune, Thierry Laurent propose de recourir à la notion de *pacte d'autofiction* qu'il définit ainsi :

Pour rendre plus rigoureuses et diverses les définitions, nous allons utiliser cette expression de « pacte d'autofiction » -jamais employée à notre connaissance par quiconque- dès lors que l'écrivain admet qu'il n'a pu ou n'a pas voulu être entièrement fidèle à la vérité dans le récit de sa vie et qu'il a fabulé. Ce qui nous permet de conserver l'idée du pacte « autobiographique » pour les uniques cas de narration à priori sincère.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 24

<sup>99</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 264

<sup>100</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 21

La notion d'autofiction convient particulièrement bien pour décrire l'œuvre de Patrick Modiano qui a reconnu qu'il y avait dans son œuvre une « *sorte d'autobiographie inconsciente et diffuse* »<sup>101</sup> mais qui, d'autre part, répugne à la démarche proprement autobiographique :

Présenter les choses telles qu'elles se sont passées dans la réalité, cela m'a toujours paru peu romanesque.<sup>102</sup>

D'après Thierry Laurent, l'autofiction veut être une « *auto-catharsis* » (p. 27) qui soulage et libère l'écrivain d'une « série de tensions », elle offre également un « *substitut onirique* » au réel.

Pour conclure ce petit aperçu théorique, il semble que la plus grande prudence soit de mise lorsqu'on manie, en profane, les termes d'*autobiographie*, d'*autofiction* ou de *roman autobiographique*, tant les frontières entre ces termes semblent floues. Lejeune lui-même reconnaît dans une pirouette l'impossibilité de l'autobiographie :

Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein –c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister.<sup>103</sup>

La notion d'*autofiction* est particulièrement difficile à manier. Ainsi Baptiste Roux critique-t-il le classement des textes de Modiano par Thierry Laurent :

Thierry Laurent, dans son travail sur Modiano, inclut les premières œuvres de la trilogie. [...] Pourtant, la ténuité de l'intrigue et les identités fluctuantes ne permettent pas de tenir les deux premiers écrits pour des romans véritables et l'on souscrirait plutôt à la définition d'« autofiction en mineur ».<sup>104</sup>

Pour notre travail, il ne s'agit pas d'entrer dans une querelle d'experts, mais d'utiliser, dans la mesure de notre entendement, des outils de la critique moderne pour décrire les textes de nos auteurs. On ne peut pas en effet mettre sur le même plan un texte autobiographique ou biographique mettant en scène des personnes réelles et des textes de fiction. La plus grande prudence sera de mise lorsque nous parlerons du père ou de la

---

<sup>101</sup> Entretien avec L. Vidal, *Le Figaro Littéraire*, 4/01/1996 cité par Thierry Laurent

<sup>102</sup> Entretien avec Jean-Louis de Rambure, *le Monde*, 24/05/1973 cité par Thierry Laurent

<sup>103</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 31

<sup>104</sup> Baptiste Roux, *ouvr.cité*, p. 265

mère, les figures paternelles ou maternelles de fiction ne sont pas à confondre avec des personnes réelles. Nous proposons d'utiliser le terme d'*autobiographie* selon la définition stricte de Lejeune dans le *Pacte autobiographique*, c'est-à-dire lorsque l'auteur raconte sa vie *sous son propre nom*. Nous emploierons l'adjectif « *autobiographique* » pour les détails qui nous semblent avoir leur origine dans la biographie personnelle des deux auteurs, dans l'état actuel de la recherche. Le terme « *roman* », d'autre part, n'implique pas que tout soit fictionnel, il peut très bien contenir des détails autobiographiques tout autant que des passages d'autofiction. C'est un examen attentif des textes et surtout des variantes des scènes récurrentes qui peut mettre en évidence le travail de l'autofiction. La certitude cependant n'existe pas dans ce domaine, surtout en l'absence de biographies faisant autorité, tout ce que nous pouvons espérer c'est d'élaborer des hypothèses convaincantes, pas d'accéder à la vérité.

## **2. Le statut des textes**

Qu'en est-il donc des textes de nos auteurs ? Est-il possible d'établir une classification en autobiographie, romans et autofiction ?

### **2. 1. Monika Maron**

En ce qui concerne Monika Maron, son seul texte ouvertement (auto)biographique est la chronique familiale *Les Lettres de Pavel*. Encore s'agit-il plus de l'histoire de sa famille maternelle puisque son histoire personnelle n'est évoquée que très rapidement à la fin du livre. En ce sens, *Les Lettres de Pavel*, œuvre référentielle s'il en est puisque les lettres du grand-père sont citées textuellement tout comme sont reproduites les photos de famille, ne correspond pas vraiment à la définition de Lejeune pour qui l'essentiel de l'autobiographie réside dans la constitution du « Moi » de l'auteur.

Lorsqu'on considère l'œuvre romanesque de Monika Maron, on ne peut qu'être frappé par les ressemblances avec sa vie, ainsi que par les personnages ou scènes récurrentes. Beaucoup de passages de ses romans répondent à la définition que donne Lejeune du roman personnel ou autobiographique (voir plus haut), c'est-à-dire que le critère d'identité formelle n'est pas réalisé, mais que « *le lecteur est en droit de soupçonner qu'il y a identité entre le personnage et l'auteur* ».

Le premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres* (1981) présente plusieurs aspects autobiographiques. Il s'agit de l'histoire d'une journaliste, Josefa Nadler, confrontée à un problème d'éthique professionnelle. Le personnage est un alter ego de l'auteur, comme elle, elle est journaliste et mère célibataire. Pour décrire le conflit qui oppose Josefa à son comité de rédaction, Monika Maron s'appuie sur sa propre expérience professionnelle. A première vue, le critère d'identité formelle ne semble pas réalisé puisque le personnage principal s'appelle Josefa Nadler et non Monika Maron, mais les grands-parents de Josefa Nadler correspondent bien aux grands-parents de M. Maron tels qu'elle les évoque dans *Les Lettres de Pavel*, les grands-parents polonais Pavel et Josefa Iglarz. Le nom de famille de l'héroïne est expliqué à la première page *des Lettres de Pavel*.

Le premier chapitre de mon premier livre est pour eux, Pavel et Josefa. Josefa, c'est aussi le nom de l'héroïne de ce livre, et son nom de famille est la traduction en allemand du nom de mes grands-parents : Nadler, en polonais Iglarz.

*Das erste Kapitel meines ersten Buches gehört ihnen, Pawel und Josefa. Josefa hieß auch die Heldin dieses Buches, und ihr Nachname ist die deutsche Übersetzung des Familiennamens meiner Großeltern: Nadler, auf polnisch Iglarz. ( PB, p.7)*

Plus qu'une traduction directe, il semblerait qu'il s'agisse d'une allusion. Le nom polonais *Iglarz* aurait un rapport avec l'*aiguille* qui se dit en allemand *Nadel*, allusion d'autant plus pertinente que Pavel était tailleur de profession.

- **Le marquage autobiographique**

Un nom inventé, qui masque le nom réel tout en le démasquant par une allusion : on se trouve là face à un type de travestissement ou de codage tout à fait fascinant. Philippe Lejeune, qui a fait de l'usage du nom réel la pierre de touche de l'autobiographie, distingue quatre cas de figure : le « *nom réel* », le « *nom imaginaire* » (« *que je lis en pensant qu'il ne désigne pas une personne réelle* »), le « *nom substitué* » (nom inventé dont on peut supposer qu'il renvoie à une personne réelle comme dans le roman à clés) et le « *nom absent* » (par exemple celui du narrateur d'un récit autodiégétique)<sup>105</sup>. Lorsque Monika Maron remplace le nom de famille réel de ses grands-parents *Iglarz*,

---

<sup>105</sup> Pierre Lejeune, *Moi aussi*, p. 70



par une traduction approximative en allemand, *Nadler*, elle utilise un « *nom substitué* ». Mais c'est une substitution ambivalente qui *dévoile tout en cachant* le lien autobiographique. C'est au lecteur d'être assez perspicace pour s'apercevoir que sous *Nadler*, il y a *Iglarz*. C'est une forme de codage certes, mais relativement transparent et qui n'est là que pour être décodé. Nous aimerions proposer le terme de *marquage autobiographique* pour ce type de nom de substitution qui dévoile et cache à la fois. Nous en trouverons également des exemples chez Modiano.

A l'instar des peintres du Moyen Âge ou de la Renaissance qui aimaient à se représenter dans un petit coin d'une Adoration des Mages ou d'autre scène religieuse, un tel marquage est un moyen pour l'auteur de signaler sa présence dans son œuvre.

Aux dires de Monika Maron, les trois premiers romans peuvent être considérés comme un cycle. Effectivement, Rosalind Polkowski, le personnage de *La Transfuge* (1986) et de *Rue du Silence, n°6* (1991) présente des ressemblances avec Josefa Nadler. Elles sont toutes deux rebelles, un peu infantiles, sujettes à des accès de colère qui leur enlèvent tous leurs moyens. Il n'est pas question dans ces deux romans des grands-parents, ni d'une quelconque ascendance polonaise. Pourquoi alors le choix du patronyme Polkowski ? Là également, le nom, qui évoque une origine polonaise sans intérêt pour la fiction, fonctionne vraisemblablement comme « *marqueur autobiographique* ». On pourrait trouver des exemples de marquages autobiographiques chez d'autres auteurs, ainsi lorsque des personnages de Marguerite Duras, le narrateur masculin du *Marin de Gibraltar* ou Sara, l'héroïne des *Petits Chevaux de Tarquinia* mentionnent qu'ils ont vécu aux colonies, cette notation, tout à fait gratuite et sans conséquence sur le récit, ne fait qu'assurer un lien avec la biographie personnelle de Marguerite Donnadiou, native d'Indochine, qui deviendra écrivain sous le nom de Marguerite Duras..

La valeur autobiographique de *Rue du Silence, n°6* a de plus été confirmée par Monika Maron dans une interview. Répondant à Holly Liu<sup>106</sup>, qui lui demandait pourquoi il était si peu question de son beau-père Karl Maron dans *Les Lettres de Pavel*, elle a répondu que ce qu'elle avait à dire de Karl Maron, elle l'avait dit dans des textes comme *Herr*

---

<sup>106</sup> „Erinnern und Vergessen“, *Berliner LeseZeichen*, 05/2000, Berlin, Edition Luisenstadt, 2000

*Aurich et Rue du Silence*, n°6. Le rapport entre éléments biographiques et création romanesque a été également souligné par Antje Doßmann :

Depuis *Poussière de cendres*, Maron travaille avec des figures littéraires récurrentes, inspirées de modèles de personnes réelles, de préférence de l'entourage familial de l'auteur. Contrairement aux romans, ces figures, ainsi que la vie de l'auteur elle-même, sont présentées dans une perspective autobiographique dans *Les lettres de Pavel*. Pour l'œuvre romanesque de l'auteur se pose donc la question de la transposition littéraire des expériences autobiographiques.

*Seit Flugasche arbeitet Maron mit wiederkehrenden literarischen Figuren, die sich am Vorbild realer Personen, bevorzugt aus dem familiären Umfeld der Autorin orientieren. Im Unterschied zu den Romanen werden diese Figuren, wie auch des Leben der Autorin selbst, in Pawels Briefe autobiographisch perspektiviert dargestellt. Für das Romanwerk der Autorin ergibt sich daraus die Frage nach der literarischen Verarbeitung autobiographischer Erfahrungen.*<sup>107</sup>

Les premiers romans de Monika Maron semblent présenter une plus grande valeur autobiographique que les romans récents comme *Animal triste* (1996), *Les Moraines* (2004) ou *Ah, le bonheur* (2007). Romans de la maturité tout autant que de l'Allemagne réunifiée, ils présentent à première lecture une valeur plus universelle. La narratrice d'*Animal triste*, vieille femme sans âge, se réduit presque à une voix narrative et il serait abusif de vouloir l'assimiler à l'auteur. Cependant, dès qu'elle évoque son enfance dans les ruines de l'immédiat après-guerre, nous sommes de nouveau en terrain de connaissance, tant cette évocation recoupe des passages d'autres romans de Monika Maron.

Qu'ils appartiennent à l'autobiographie, au roman autobiographique ou au roman, les textes de Monika Maron présentent une certaine unité thématique si bien qu'il est plus intéressant de les considérer dans leur ensemble, notamment pour étudier les variantes dans le traitement des personnages et épisodes récurrents.

## 2. 2. Patrick Modiano

A plus forte raison, il se révèle encore plus difficile de séparer chez Patrick Modiano l'autobiographie du roman. Théoriquement, il devrait être possible en utilisant le critère d'identité dégagé par Philippe Lejeune de démêler l'autobiographie du roman. *Livret de*

---

<sup>107</sup> Antje Doßman, ouvr. cité, p. 5

*famille* devrait donc être du côté de l'autobiographie puisque le narrateur se prénomme Patrick comme l'auteur :

Ainsi le brun à tête de bélier portait le même prénom que moi, ce prénom qui avait connu une grande vogue en 1945, peut-être à cause des soldats anglo-saxons, des jeeps et des premiers bars américains qui s'ouvraient. L'année 1945 était toute entière dans les deux syllabes de « Patrick ». Nous aussi, nous avons été des bébés. (LdF, p.214)

Mais trois lignes plus loin, il est question de « *ma pauvre sœur Corinne* » qui bien sûr n'a jamais existé. Si l'évocation des parents, par exemple de la mère, Luisa Colpeyn, originaire d'Anvers semble à peu près convaincante (chapitre 4), d'autres épisodes, comme la terrible « *chasse à courre* » en Sologne, évoquée au chapitre V sont de l'ordre du fantasme. Modiano réussit un trompe-l'œil où, comme l'indique la quatrième de couverture de l'édition Folio, « *l'autobiographie se mêle aux souvenirs imaginaires* ». Thierry Laurent qualifie *Livret de famille* de « *chef-d'œuvre du mentir-vrai* »<sup>108</sup>. En cela, *Livret de famille* ressort plus de l'autofiction que de l'autobiographie.

L'autre texte de Modiano à vocation autobiographique est *Un pedigree* (2005). Le critère d'identité est clairement affirmé dès la première phrase :

Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation. J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité. Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses, si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier. (Ped., p.9)

Remarquable sobriété et efficacité de ce début qui, en plus du lieu et de la date de naissance, introduit d'emblée le problème d'une identité réduite à une étiquette (qu'est-ce que cela veut dire « juif » ?) ainsi que l'obsession pour les circonstances historiques de sa naissance. Ces quelques lignes fournissent un condensé des thèmes modianiens. A lire *Un pedigree*, le lecteur de Modiano éprouve une curieuse impression, comme si tout à coup des figures romanesques familières envahissaient le champ du réel. Il y est en effet question de Freddie McEwoy, Jean Koporindé, Gay Orloff (p. 18-19), noms que le lecteur a déjà rencontrés dans d'autres textes de Modiano. Dans *Rue des boutiques*

---

<sup>108</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 29

*obscures*, il est question d'un Pedro McEwoy et d'une Gay Orloff et Jean Koporindé fait penser au Jean Koromindé de *Livret de famille*.

Il existe chez Modiano une telle interpénétration des éléments biographiques, historiques et fictionnels que les départager ressort de la gageure. On trouve dans son œuvre le même phénomène de *marquage autobiographique* que chez Monika Maron. Quel est le nom, en effet, qui se cache derrière la marque de cigarettes que fume Yvonne dans *Villa Triste* ?

J'expliquais gravement à Yvonne mon point de vue d'apatride. Elle ne m'écoutait pas. Elle était allongée sur le lit dans sa robe de chambre de soie trouée et fumait des cigarettes Muratti. (A cause de leur nom : Muratti qu'elle trouvait très chic, exotique et mystérieux. Ce nom italo-égyptien me faisait bailler d'ennui parce qu'il ressemblait au mien). (PM, VT, p. 171)

Même si Modiano et Muratti sont assez éloigné l'un de l'autre phonétiquement, l'origine *italo-égyptienne* du nom renvoie bien à l'histoire familiale des Modiano.

Les exemples précédents illustrent la difficulté de tirer une frontière nette entre autobiographie et fiction chez Monika Maron comme chez Patrick Modiano. Les textes de nos deux auteurs se situent dans cet espace indéterminé que Philippe Lejeune qualifie d'*espace autobiographique*. D'autre part, s'il nous paraît important de ne jamais confondre biographie et fiction, il faut remarquer que ces deux œuvres gagnent à être considérées globalement. De même qu'on apprécie davantage *La Comédie humaine* de Balzac ou *A la Recherche du temps perdu* de Proust en les considérant dans leur ensemble, il y a tout intérêt à laisser les textes dialoguer entre eux. Chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron, des noms, des situations, des détails reviennent d'un texte à l'autre, qu'il s'agisse d'autobiographie, d'autofiction ou de roman. Ces deux œuvres sont comme des chambres d'échos, où les textes particuliers (de nature autobiographique ou fictionnelle) se répondent.

### 3. Vers le « roman familial »

#### 3. 1. Les scènes récurrentes

Les textes de Patrick Modiano comme de Monika Maron présentent une forte intratextualité. Chaque roman constitue un tout en soi, mais est relié aux autres textes, par les noms de personnages et par les épisodes récurrents. Evidemment, en présence d'un épisode réapparaissant avec une fréquence obsessionnelle, on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un élément autobiographique (réel ou fantasmé). Ainsi chez Patrick Modiano, l'épisode de l'arrestation du père en 1942 dans un cabaret des Champs-Élysées se trouve évoqué pas moins de sept fois et décliné sous plusieurs formes

L'épisode lui-même semble à peu près attesté, les variantes pouvant traduire soit des fluctuations de la mémoire, soit un choix narratif ou esthétique, soit une attitude différente du narrateur/ auteur par rapport au père. L'arrestation du père entraîne comme corollaire une fréquence du terme *panier à salade* chez Modiano qui est sans doute bien supérieure à sa fréquence normale dans la langue française. Même dans les romans des années soixante, moins chargés par l'angoisse de l'Occupation, les personnages se retrouvent souvent arrêtés et conduits au commissariat en *panier à salade*. Il semble que l'auteur s'ingénie à placer ses personnages dans des situations où ils seront appréhendés et conduits au commissariat dans un *panier à salade* : dans *Les Boulevards de ceinture* le narrateur et son père deux fois, dans *Une jeunesse*, Odile une fois, dans *Accident nocturne* une fois, etc... Une hypothèse de travail possible serait de considérer l'arrestation du père en 1942 comme *matrice biographique* de cette scène récurrente.

Chez Monika Maron, c'est la scène du retour du père après la guerre qui se présente comme épisode récurrent. Elle l'a relatée à trois reprises, dans la chronique familiale *Les Lettres de Pavel* et de façon romanesque dans *Rue du Silence*, n° 6 et dans *Animal triste*. D'autre part, si l'on en croit Bernhard Schlink dans son dernier roman, *Le Retour*<sup>109</sup>, les récits de soldats de retour de guerre ou de captivité constituaient un genre littéraire à part entière après la guerre. L'épisode, d'origine biographique s'inscrit dans un contexte historique plus large. Nous dégagerons plus tard en analysant les figures de

<sup>109</sup> Bernhard Schlink, *Die Heimkehr*, Zurich, Diogenes, 2006, traduction française *Le Retour*, Gallimard, 2007

la filiation les variantes de cette scène, mais on pressent déjà que de tels éléments transgressent la distinction autobiographie/ fiction. Ils impliquent un niveau de lecture qui dépasse tel roman isolé, car ces scènes récurrentes se complètent, s'éclairent ou se contredisent. Elles dialoguent entre elles en quelque sorte. Au delà (ou pour être plus exact en deça) du texte (roman ou autobiographie) elles émanent d'une sorte de « *Urtext* » et comme les figures parentales y interviennent très souvent, on serait tenté de dire qu'elles participent d'un « *roman familial* » qui se dégage, non de tel texte précis, mais de l'ensemble de l'œuvre de Patrick Modiano ou de Monika Maron.

### 3. 2. Le « roman familial »

Il convient de préciser dans quel sens nous souhaiterions utiliser ici le terme « *roman familial* ». Marthe Robert l'emploie dans son ouvrage *Roman des origines, origines du roman* en se référant très précisément à l'acception de Freud.

- **Le roman familial selon Freud**

Le texte de Freud, qui trouve au tome VII des Œuvres complètes, est très court (5 pages). Compte-tenu de la notoriété de la notion, on s'attendrait à une théorie beaucoup plus développée. Il s'agit de fantasmes ou de rêves éveillés (*Tagträume*) qu'il a pu observer chez des enfants névrosés. Ces fantasmes suivent et accompagnent le processus d'éloignement des parents (*Entfremdung von den Eltern*).

Freud distingue deux phases. Dans la première, pré-sexuelle et consciente, l'enfant s'imagine qu'il n'est pas l'enfant de ses parents. Il s'invente d'autres parents. Le folklore, avec ses nombreuses histoires d'enfants perdus ou trouvés, garde trace de cette phase.

Dans une seconde phase, qui intervient à un moment plus tardif où l'enfant sait comment se font les bébés, il se rend compte que sa mère est forcément sa vraie mère mais qu'il ne peut pas être aussi sûr de son père, étant donné, dit Freud que la mère est toujours certaine « *certissima* » et le père toujours incertain « *pater semper incertus* ». Le fantasme ne concerne plus alors que le père, l'enfant imaginant qu'il est le fils d'un autre homme, en général noble. Freud voit un intérêt de type « *œdipien* » à ce dernier

fantasme : l'enfant n'est plus en concurrence avec son père par rapport à la mère. Il signale aussi une inversion possible du fantasme dans lequel l'enfant névrosé se considère comme le seul enfant légitime et les ses frères et sœurs comme des bâtards.

Le *Dictionnaire international de la psychanalyse* définit ainsi le roman familial :

Le roman familial est une fantaisie consciente, ultérieurement refoulée, dans laquelle l'enfant imagine qu'il est issu d'un autre lit (infidélité maternelle) ou adopté.<sup>110</sup>

Mais quel est donc le rapport à la littérature ? Ce rapport, c'est Marthe Robert qui l'établit.

- **Le roman familial selon Marthe Robert**

Dans son ouvrage *Roman des origines, origines du roman*, paru en 1972, Marthe Robert rappelle les deux phases de ce fantasme en leur donnant des noms qui ne se trouvent pas chez Freud comme « *Enfant trouvé* » ou « *Bâtard* ». Le *roman familial de l'enfant trouvé* correspond à cette première phase pré-sexuelle où l'enfant s' imagine que ses parents ne sont pas ses vrais parents, qu'il a été trouvé ou adopté et qu'il retrouvera plus tard ses vrais parents. La phase du *Bâtard* correspond au fantasme plus tardif, dans lequel l'enfant imagine être le fils adultérin d'un prince ou d'un noble. Mais le choix de termes aussi suggestifs qu'*Enfant trouvé* ou *Bâtard* permet à Marthe Robert de glisser de la psychanalyse à la littérature. Ce sont des termes qui par eux-mêmes présentent un potentiel romanesque. Dès qu'on parle d'*Enfant trouvé*, par exemple, c'est tout le monde des contes qui vient à l'esprit. A travers le modèle du *Bâtard* qui « *n'a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin en décidant de « faire son chemin* »<sup>111</sup>, on peut reconnaître les héros des romans réalistes, leur appétit de puissance et de réussite sociale.

Marthe Robert retrouve ces deux grands modèles de l'*Enfant trouvé* et du *Bâtard* dans l'ensemble du roman occidental et n'hésite pas à faire du roman familial, au sens freudien du terme, l'origine et le miroir du genre romanesque :

---

<sup>110</sup> Alain de Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse en deux volumes*, Hachette Littérature, 2005, Tome 2, p. 1578

<sup>111</sup> Marthe Robert, *ouvr. cité*, p. 60

Tout le long de son histoire, le « roman familial » lui communique la force de ses désirs et son irrépressible liberté, en ce sens on peut dire que ce roman des origines ne révèle pas seulement les origines psychiques du genre en deçà des accidents individuels et historiques d'où sort chaque fois une œuvre singulière : il est le genre lui-même avec ses virtualités inépuisables et son infantilisme congénital, le genre faux, frivole, grandiose, mesquin, subversif et cancanier dont tout homme est fils en effet (pour sa honte, dit le philosophe ; pour sa délectation dit le romancier en son nom comme en celui du lecteur) mais qui rend aussi à tout homme quelque chose de sa première passion et de sa première vérité.<sup>112</sup>

Selon elle, le roman familial et le genre romanesque seraient consubstantiels, et tout roman appartiendrait soit à la catégorie de l'*Enfant trouvé*, soit à celle du *Bâtard*. Il est du côté de l'*Enfant trouvé* s'il cherche à fuir le réel ou à inventer un autre monde, ce que Marthe Robert appelle « *l'autre côté* » ; il est du côté du *Bâtard* s'il cherche à reproduire et maîtriser le réel, comme dans les « *tranches de vie* » chères au roman réaliste ou naturaliste.

Là est bien la ligne de partage des deux grands courants que le roman peut suivre et a exactement suivis au long de son histoire, car à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du *Bâtard* réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'*Enfant trouvé* qui faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie.<sup>113</sup>

Entre ces deux types de romans, la différence n'est pas seulement de choix esthétique, mais d'« *âge psychique* »

L'écrivain qui imite les conflits humains avec leurs nuances psychologiques et leur chronologie, les faits avec leurs conséquences et leur inextricable enchevêtrement, les personnes avec leurs caractères et leurs variations, n'a pas le même âge psychique que le romancier dont l'imagination engendre d'emblée monts et merveilles sans leur donner la moindre touche de naturel.<sup>114</sup>

Dans le premier type on aura reconnu le roman de type réaliste, dans le second le romancier qui crée son propre monde, fantastique ou poétique. Elle insiste bien sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un *indice de grandeur littéraire*, qu'un type de roman n'est pas « meilleur » que l'autre, mais bien que ceux de « *l'autre côté* », c'est-à-dire de l'*Enfant trouvé* correspondent à un stade psychique antérieur à ceux du *Bâtard*. Les deux sources de création peuvent d'ailleurs alterner chez le même écrivain.

---

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 62

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 74

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 73



La thèse de Marthe Robert est séduisante parce qu'elle fournit une grille d'interprétation et de classification claire et globalisante. Mais c'est également la raison pour laquelle on peut douter de son universalité. Des affirmations comme :

Le complexe d'Œdipe étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée.<sup>115</sup>

ou comme celle que nous avons citée plus haut, selon laquelle il n'existe que deux types de romans mériteraient sans doute d'être mises en cause et examinées d'un œil critique.

Cependant, l'hypothèse d'un *roman familial non-écrit* offre des perspectives riches pour l'analyse littéraire. Voici la façon dont Marthe Robert le présente :

En quittant le terrain de la théorie [...] on est conduit à envisager une autre sorte d'imagination, non écrite celle-là, qui, dans l'ordre purement psychique où elle reste ordinairement, se présente comme un roman avant la lettre ou une fiction à l'état naissant. Grâce à Freud, qui l'a découverte à partir d'une rêverie éveillée qu'on pourrait appeler le folklore de ses patients, on connaît en effet à mi-chemin entre la psychologie et la littérature une forme de fiction élémentaire qui, consciente chez l'enfant, inconsciente chez l'adulte normal et tenace dans de nombreux cas de névroses, se révèle si répandue et avec un contenu si insistant qu'il faut lui accorder une valeur quasi universelle. Simple, mais achevé, et propre à traduire dans sa structure autant que dans ses thèmes une foule d'intentions contradictoires que seule une analyse appropriée permet de démêler, ce « patron » de récit peut varier sensiblement selon les cas et passer par différents degrés de développement, mais jamais il ne change ni de décor, ni de personnages, ni de sujet [...]

<sup>116</sup>

Dans cette citation, il est davantage question du fonctionnement de la *psyché* que de littérature. Mais les termes soulignés nous paraissent d'une grande pertinence par rapport à l'idée d'un *roman familial* comme *matrice romanesque* : cette fiction est « *non-écrite* », elle se situe avant le passage à l'écriture, elle est sujette à des variations autour d'un « *patron de récit* ». Or, ce qui frappe lors d'une lecture attentive des textes (en l'occurrence P. Modiano et M. Maron) ce sont les phénomènes récurrents : des situations qui reviennent, des constellations familiales immuables, comme si il existait *une matrice romanesque* non-écrite, préexistant au texte et le sous-tendant, et qui s'exprime avec des variantes dans les textes.

---

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 62

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 41-42. C'est nous qui soulignons

C'est-à-dire que par une démarche inductive, en lisant les textes, en établissant des comparaisons entre eux, on retrouve quelque chose qui semble très proche du « *roman familial* » selon Marthe Robert.

Cela n'a d'ailleurs pas échappé aux critiques. En ce qui concerne Modiano, la référence à Marthe Robert est fréquente. Ainsi Paul Gellings fait-il référence à l'ouvrage de Marthe Robert dans son étude sur Modiano. Une partie de son étude est intitulée *L'enfant trouvé* et il remarque au début de cette partie :

Plus on lit Modiano, plus on s'aperçoit à quel point il reste proche des origines du roman telles que Marthe Robert les définit dans son étude du genre. On observera même une ressemblance « iconique » entre d'une part, le héros modianien et, de l'autre, l'Enfant trouvé, une fois sorti du conte bleu et arrivé dans le roman tout court.<sup>117</sup>

Baptiste Roux évoque aussi, mais sans la développer, l'idée d'un « *roman familial* » de Patrick Modiano qui sous-tendrait l'ensemble de l'œuvre.

Chacune des périodes romanesques de l'écrivain représente une version différente du même roman familial.<sup>118</sup>

- **Le roman familial, représentation psychique entre biographie et fiction**

Le terme *roman familial* connaît actuellement un grand succès. Lorsqu'on consulte une liste d'ouvrages portant le titre de *roman familial*, on s'aperçoit qu'il peut s'agir :

- d'ouvrages de psychologie et dans ce cas l'expression « *roman familial* » a le sens d'*histoire familiale spécifique*.<sup>119</sup>

- de biographies : ex : *Le roman familial de François Mitterrand*, *Le roman familial de Drieu La Rochelle*. Dans ce cas, il s'agit d'études biographiques sur la famille de la personnalité en question. L'emploi du terme *roman* a une valeur méliorative et sans doute publicitaire : elle laisse à penser que cette l'histoire de cette famille est intéressante, qu'elle mérite le détour, qu'elle a peut-être même un potentiel romanesque.

---

<sup>117</sup> Paul Gellings, *Poesie et mythe dans l'œuvre de Modiano, le fardeau du nomade*, Minard 2000, p. 79

<sup>118</sup> Baptiste Roux, *ouvr.cité*, p. 265

<sup>119</sup> Ex : *L'enfant et l'arbre généalogique : Pour un nouveau roman familial* de Elisabeth Horowitz. « Un enfant va naître, un enfant est né, un enfant grandit... Il va s'inscrire dans une lignée devenir à son tour l'héritier d'un roman familial ».

Or, si l'on suit les inventeurs du terme, c'est-à-dire Freud et Marthe Robert, le « *roman familial* », ce n'est pas la famille réelle, mais les fantasmes qu'elle fait naître. Le *roman familial* est d'ordre psychique, il ne se réduit pas à la biographie ou à l'histoire de la famille, ni ne s'incarne totalement dans tel ou tel texte précis. Il nous apparaît plutôt comme une représentation fantasmée d'une réalité biographique, qui alimente l'œuvre de fiction et s'exprime avec des variantes qu'il conviendra d'étudier. Nous utiliserons l'expression « *roman familial* » pour désigner ce *creuset* (ou *matrice*) *originel* des représentations familiales.

Il y a évidemment là un pari méthodologique. Tout ce que nous avons à notre disposition, ce sont les textes de nos auteurs. Or les notions d'*espace autobiographique*, d'*autofiction* et de *roman familial* qui vont nous guider dans notre étude se situent dans un champ ambigu, un clair-obscur où se conjuguent les données biographiques, les représentations mentales (qui nous sont inaccessibles) et leur expression littéraire.

Etant une fiction « *non-écrite* », le roman familial n'est pas accessible directement. C'est la superposition des textes et la mise en évidence de constantes qui peut nous permettre d'induire l'idée d'un roman familial, un peu selon la méthode de Charles Mauron<sup>120</sup> qui a mis en évidence les *mythes personnels* de certains auteurs à l'aide des métaphores obsédantes

L'origine du *roman familial* tel que nous l'entendons est lié au biographique, mais il peut y avoir des transpositions. Les rapports père/ fils constituent une constante chez Modiano. Dans *les Boulevards de ceinture*, le père tente d'assassiner son fils ou le fils croit que son père a voulu l'assassiner. Bien évidemment, cela ne signifie pas que, dans la vraie vie, Albert Modiano a essayé de tuer son fils Patrick, mais le sentiment de rejet et d'abandon dont a pu souffrir Patrick Modiano a trouvé cette expression romanesque. Cette tentative de meurtre est à prendre comme une métaphore. Ainsi, le roman, ce *mentir-vrai*, pour n'être pas véridique, peut être plus « vrai » que la réalité biographique.

---

<sup>120</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963

### III. Filiation

Le « roman familial » chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron serait constitué de figures ou de situations revenant de façon récurrente dans les textes, qu'ils soient autobiographiques ou fictionnels. Ce roman a ses acteurs (ce sont les figures de la filiation) qui peuvent se confondre totalement avec leur modèle dans la réalité, c'est-à-dire les parents ou ascendants réels ou s'en démarquer. Le décalage, par exemple entre Albert Modiano, le père de l'auteur et sa figure littéraire ou entre les différents avatars du grand-père Pavel chez Monika Maron, est passionnant à constater et à tenter d'analyser. Ce roman familial a également ses moments forts qui reviennent comme épisodes récurrents.

Il nous faut bien sûr discerner entre la famille réelle et la famille de fiction. Nous allons tenter de décrire la famille des deux auteurs en nous appuyant tout d'abord sur les textes autobiographiques, puis dans ses transpositions romanesques.

#### 1. Figures de la filiation chez Patrick Modiano

##### 1. 1. La famille Modiano d'après *Un Pedigree*

En suivant les indications données par Patrick Modiano dans *Un pedigree* (2005), nous apprenons que son père Albert était né en 1912 à Paris et qu'il appartenait à une « famille juive de Toscane établie dans l'Empire ottoman » (p. 13). La famille paternelle pourrait remplir un atlas : « cousins à Londres, à Alexandrie, à Milan, à Budapest » (p.13) Quant à l'itinéraire du grand-père, cela pourrait être celui du Juif errant : Salonique, Alexandrie, le Venezuela, Paris. « Livré à lui-même dans son adolescence et sa jeunesse » (p.15) Alberto Modiano (qu'on appelle Aldo) ne passe pas le bac<sup>121</sup> et très vite se livre à toutes sortes de trafics en marge de la légalité.

Et la guerre vient alors qu'il n'a pas la moindre assise et vit déjà d'expédients.(Ped, p.16)

---

<sup>121</sup> Le père des *Boulevards de Ceinture* est très fier d'avoir un fils bachelier !

A partir de là, si l'on en croit son fils, de précaire, l'existence d'Albert Modiano devient traquée. Il ne se fait pas recenser comme juif. En février 1942 a lieu la fameuse rafle et l'arrestation que l'œuvre romanesque a immortalisées. Albert Modiano s'échappe par un coup de chance.

C'est dans ce contexte dangereux que la route d'Albert Modiano va croiser celle d'un autre « *papillon égaré* », une jeune fille d'Anvers, Luisa Colpeyn, venue à Paris pour continuer une carrière de comédienne interrompue par l'invasion de la Belgique. La mère est évoquée par ces mots :

C'était une jolie fille au cœur sec. Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s'occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s'était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui. (Ped., p.11)

Sans doute ne faut-il pas chercher plus loin pour expliquer l'origine de ces chiens mélancoliques qui traversent l'œuvre de Modiano de *Villa triste* à *Du plus loin que l'oubli*.

Les parents de Modiano se rencontrent en octobre 1942. Lorsque Luisa présente Albert Modiano à ses amis, ceux-ci lui conseillent de « se méfier ».

Ma mère présente mon père à Jean de B. et à ses amis. Ils lui trouvent un « air bizarre de Sud-Américain » et conseillent gentiment à ma mère de « se méfier ». Elle le répète à mon père, qui, en blaguant, lui dit que la prochaine fois il aura l'air encore « plus bizarre » et qu'« il leur fera encore plus peur »  
Il n'est pas sud-américain mais sans existence légale, il vit du marché noir. (Ped, p.21)

Réduit à une existence semi-clandestine, Albert Modiano se cache sous des identités d'emprunt.

Mon père utilise une carte d'identité au nom de son ami Henri Lagroua. Dans mon enfance, à la porte vitrée du concierge, le nom « Henri Lagroua » était resté depuis l'Occupation sur la liste des locataires du 15 quai de Conti, en face de « quatrième étage ». J'avais demandé au concierge qui était cet « Henri Lagroua ». Il m'avait répondu : ton père. Cette double identité m'avait frappé. Bien plus tard j'ai su qu'il avait utilisé pendant cette période d'autres noms qui évoquaient son visage dans le souvenir de certaines personnes quelque temps encore après la guerre. (Ped., p.21)

Sans tomber dans la naïveté qui consisterait à considérer l'œuvre romanesque comme un simple décalquage de la biographie, on ne peut, en lisant ce passage, s'empêcher de penser aux nombreux personnages de Modiano qui changent de nom.

Au printemps de 1944, l'état se resserre autour d'Albert Modiano, alias Henri Lagroua. Des inspecteurs sonnent à la porte du 15 quai de Conti et demandent M. Modiano.

Ma mère leur déclare qu'elle n'est qu'une jeune Belge qui travaille à la Continental, une compagnie allemande. Elle sous-loue une chambre de cet appartement à un certain Henri Lagroua et elle ne peut pas les renseigner. Ils lui disent qu'ils reviendront. (Ped., p.28-29)

Les Modiano estiment plus prudent de quitter Paris. Ils se réfugient à Chinon, chez des amis où ils resteront jusqu'à la Libération.

Ma mère emporte ses habits de sport d'hiver, au cas où ils fuiraient encore plus loin. (Ped., p. 29)

Là encore, comment ne pas penser aux romans, à Pedro McEwoy et Denise Coudreuse réfugiés à Megève pour un séjour de sports d'hiver qui se terminera mal (*Rue des boutiques obscures*) ou à Ingrid Thyersen et Rigault se cachant sur la Côte d'Azur dans *Voyage de noces* ? Les ennuis, malheureusement, ne cessent pas avec la Libération. Les Modiano rentrent à Paris, mais le père ne veut pas retourner quai de Conti

...craignant que la police ne lui demande de nouveau des comptes, mais cette fois-ci à cause de ses activités de hors-la-loi dans le marché noir. (Ped., p. 29)

Un peu plus tard, ce sera au tour de la mère d'être convoquée par la police.

Elle est étrangère, ils voudraient qu'elle leur dise la raison exacte de son arrivée à Paris en 1942 sous la protection des Allemands. Elle leur explique qu'elle est fiancée à un juif avec qui elle vit depuis deux ans. (Ped., p.30)

Quelques mois auparavant, elle avait fait valoir ses rapports avec la Continental, « compagnie allemande » pour écarter la menace pesant sur Albert Modiano, maintenant c'est sa qualité de « juif » qui la protège, elle. L'époque était complexe et tout ce qu'on a écrit et lu depuis a dissipé tout mythe manichéiste. Combien de zones

d'ombre entre les cas avérés de résistance ou de trahison ? Où passe la ligne de démarcation pour le commun des mortels qui ont juste tenté de survivre ? La représentation de l'époque et principalement la figure du père dans l'œuvre romanesque s'inscrit dans cette ambivalence.

Né d'une *rencontre hasardeuse* dans une *période de haute turbulence*, le couple parental ne perdurera pas dans la paix retrouvée. Chacun suit son chemin, le père fait des affaires mystérieuses qui l'éloignent souvent pour plusieurs mois, la mère court le cachet et est souvent en tournée. Patrick Modiano est confié tout d'abord à ses grands-parents maternels, venus d'Anvers :

Je suis toujours avec eux et je ne comprends que le flamand. (Ped., p.33)

Les enfants Modiano (Rudy est né en 1947) seront ballottés d'un endroit à l'autre, en pensionnat ou chez des amis des parents. En 1957, Rudy meurt des suites d'une leucémie. Modiano évoque ce deuil avec beaucoup de retenue :

En février 1957, j'ai perdu mon frère. Un dimanche, mon père et mon oncle Ralph sont venus me chercher au pensionnat. Sur la route de Paris, mon oncle Ralph qui conduisait s'est arrêté, il est sorti, me laissant seul avec mon père. Dans la voiture, mon père m'a annoncé la mort de mon frère. [...]

A part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. (Ped., p. 44-45)

Bien que Rudy apparaisse très peu dans l'œuvre romanesque (il est fondu dans le « nous » fraternel de *Remise de peine*), Modiano lui dédiera systématiquement ses huit premiers romans.

*Un pedigree* nous fait assister à des scènes sordides à propos de problèmes d'argent. Divorcés, les parents Modiano continuent à vivre quai de Conti, la mère au troisième, le père au quatrième avec sa nouvelle femme. L'escalier intérieur construit au temps au temps où ils vivaient ensemble est condamné. Le jeudi 8 avril 1965, la mère sans un sou envoie son fils demander de l'argent à son père, qui non seulement lui claque la porte au nez mais le fait embarquer par la police (p. 101).

La rupture définitive entre le père et le fils intervient en 1966, après qu'Albert Modiano a voulu que son fils s'engage dans l'armée, contre la volonté de celui-ci. L'échange de correspondance qui s'ensuit donne une idée de la froideur de leurs rapports. Patrick écrit :

...Bref, j'ai décidé d'agir selon mon bon plaisir et de passer outre à vos décisions. Ma situation sera donc la suivante : j'ai 21 ans, je suis majeur, vous n'êtes plus responsable de moi. En conséquence, je n'ai pas à espérer de votre part une aide quelconque, un soutien de quelque nature que ce soit, tant sur le plan matériel que sur le plan moral. (Ped., p. 119)

Le père, quant à lui, trouve son « *persiflage abject* » et « *prend acte* » de sa décision. Modiano note sobrement après avoir cité la lettre de son père : « *Je ne l'ai plus jamais revu* » (p.120)

Albert Modiano « disparaît » ensuite sans laisser de traces. Il lui était souvent arrivé de s'absenter pour ses mystérieuses « affaires », mais cette fois-ci sa disparition est définitive.

Mais de 1968 à 1978, la situation est encore plus exceptionnelle car le père ne réapparaît plus. Son fils entreprend maintes recherches, toutes infructueuses, pour repérer sa trace. La seule certitude qu'il aura c'est le décès en 1978, mais le mystère subsistera puisque nul ne connaîtra le lieu d'inhumation.<sup>122</sup>

Triste famille ! Le père soit absent, soit sujet à des crises brutales d'autorité, le petit frère décédé, quant à la mère, laissons parler Modiano :

Jamais je n'ai pu me confier à elle ni lui demander une aide quelconque. Parfois comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation puéride d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir à cause de sa dureté et de son inconséquence. Je me tais. Et je lui pardonne. Tout cela est désormais si lointain... (Ped., p.88)

## 1. 2. De la biographie à la fiction

Le mot « famille » convient-il aux relations des habitants du quai de Conti ? On peut en douter. Il semble qu'il n'y ait pas eu de vie familiale quai de Conti, mais que la proximité des deux appartements ait exacerbé les conflits. On peut constater qu'il n'y a

---

<sup>122</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 86



pas de famille complète dans les romans de Modiano, à l'exception de *Dora Bruder*, texte référentiel. Et encore cette famille va-t-elle être dispersée par la violence de l'Histoire.

Il y a des romans que nous pouvons considérer comme des « romans du père ». C'est le cas de *La Place de l'Etoile* ou des *Boulevards de ceinture* où la figure paternelle tient une place essentielle. Moins importante, la figure maternelle intervient dans *Vestiaire de l'enfance* ou *La Petite Bijou*. Et la plupart des romans pourraient être classés dans la catégorie : « roman de l'orphelin ». C'est la situation objective de Louis, le héros d'*Une jeunesse*, dont les parents sont morts, mais aussi, au sens figuré, celle de tous ces personnages typiquement modianiens, jeunes gens à peine sortis de l'adolescence et livrés à eux-mêmes comme dans *Villa triste*, *Un cirque passe*, *Voyage de noces*. Très souvent, le jeune homme rencontre une fille aussi perdue que lui. Ainsi se créent ces très jeunes couples qui se serrent l'un contre l'autre, constituant une cellule fraternelle contre un monde adulte indéchiffrable et quelquefois même pervers. Il arrive qu'on les prenne pour frère et sœur ou qu'ils se fassent passer pour tels, comme dans *Un cirque passe*. Dans *Voyage de noces*, la situation « d'orphelin » est dédoublée : c'est celle du narrateur dans les années 60, mais aussi celle d'Ingrid Thyersen, qui se retrouve seule au monde après l'arrestation de son père en 1942.

Sans céder à la facilité qui consisterait à expliquer les situations romanesques par les données biographiques, il est troublant de constater qu'à la famille réelle, déchirée et indifférente d'*Un pedigree* correspond dans la fiction l'impossibilité de présenter une famille complète et heureuse. Père et mère n'apparaissent jamais ensemble dans l'œuvre romanesque et le plus souvent le héros est dans une situation d'orphelin. Seul le roman *Une jeunesse* nous présente un couple heureux avec ses deux enfants, mais il s'agit de la famille que l'orphelin Louis a fondé avec Odile et non de sa famille d'origine.

### 1. 3. Les scènes matricielles

Certains événements particulièrement marquants sont repris et modulés dans l'œuvre de fiction. On peut supposer que leur fréquence dans l'œuvre témoigne de leur importance dans le roman familial.

- **L'arrestation du père**

La scène qui revient le plus fréquemment, nous y avons déjà fait allusion, c'est l'arrestation d'Albert Modiano en 1942. Baptiste Roux<sup>123</sup> ne recense pas moins de six variantes de cet épisode dans l'œuvre de Modiano, ce à quoi il faut ajouter l'évocation qui en est faite dans *Un pedigree*, qui n'était pas encore paru où moment où il a publié sa thèse.

Rappelons les faits, en nous basant sur la version d'*Un pedigree* : un soir de février 1942 (mars 1942 dans *Livret de famille*), Albert Modiano se trouve dans un restaurant de la rue de Marignan, avec Hela H, (Hella Hartwich dans *Livret de famille*). Il y a un contrôle de police et comme aucun des deux n'a de papiers, ils sont conduits en panier à salade rue Greffuhle, au siège de la Police des Questions juives, pour « vérification ». Là, le père profite d'un moment pour d'obscurité pour s'enfuir avant son transfert au dépôt alors que son amie devra attendre le lendemain pour être libérée, grâce à une mystérieuse intervention.

Selon les textes, l'épisode est évoqué rapidement ou davantage développé. Le père y apparaît quelquefois seul ou quelquefois accompagné d'une amie, mais la principale différence concerne sa libération : soit il s'échappe à la faveur d'une minuterie éteinte, soit il est libéré par un membre de la « *bande de la rue Lauriston* », c'est-à-dire la Gestapo française (dans *Remise de peine* et dans *Fleur de ruine*). Ce qui change là, c'est l'éclairage sur le père : victime dans un cas ou individu louche dans l'autre.

Baptiste Roux considère cette scène comme « *centrale, presque « primitive » de l'œuvre de Modiano* » (p. 39). Il compare scrupuleusement ses différentes versions : évoquée rapidement sur le mode dérisoire dans le premier roman *La Place de l'Etoile*, elle devient plus précise, plus « *historique* » au fil des textes :

En l'espace de vingt-cinq ans, le fantasme de la recomposition mentale a laissé la place à une approche moins infantile du traumatisme ; l'Histoire, qui intervenait comme toile de fond reprend ses droits....<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 39 à 44

<sup>124</sup> *Ibid*, p.44

- **Le « panier à salade », carrefour narratif**

Mais on n'en finit pas avec les jeux de miroirs. Le dramatique épisode de 1942 présente un pendant trivial qui s'est déroulé en 1963 et que nous avons déjà brièvement évoqué. Un jour où Patrick Modiano, poussé par sa mère, était allé demander de l'argent à son père, celui-ci est allé chercher la police qui les a emmenés tous les deux au commissariat dans un « panier à salade ».

La version la plus récente, celle d'*Un pedigree*, présente les faits avec sobriété :

Pour la première fois de ma vie je me trouve dans un panier à salade, et le hasard veut que j'y sois avec mon père. Lui, il a déjà connu cette expérience en février 1942 et au cours de l'hiver 1943, quand il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des questions juives. [...] Mon père me charge devant le commissaire. Il dit que je suis un « voyou » et que je viens faire du « scandale » chez lui. Le commissaire déclare que la prochaine fois il me gardera ici. Je sens bien que mon père serait soulagé de m'abandonner dans ce commissariat pour toujours. (Ped., p.101-102)<sup>125</sup>

*Un pedigree* est paru en 2005, soit quarante ans après l'incident. Le temps a fait son travail d'apaisement, Modiano est capable d'en parler avec objectivité et distance. Mais le plus important est dit : il y a répétition, la mémoire familiale bégaie, l'expérience dramatique que le père a connue en 1942 est reprise ici sur le mode dérisoire.

Une version antérieure, celle de *Dora Bruder* (1997), met davantage l'accent sur les pensées des protagonistes :

Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père, et je n'en parlerais pas maintenant si cette péripétie n'avait pris pour moi un caractère symbolique. [...] J'ai pensé que si c'était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père, lui, l'avait déjà connue, il y avait 20 ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions. Et je me demandais s'il y pensait, lui aussi, à ce moment-là. Mais il faisait semblant de ne pas me voir et il évitait mon regard. (DB, p. 68-69)

---

<sup>125</sup> C'est nous qui soulignons.

La présentation de l'épisode est encore plus complexe dans ce texte puisqu'à un autre moment, Modiano imagine que Dora Bruder aurait pu croiser son père dans le *panier à salade* en 1942.

Le *panier à salade* devient une sorte de *carrefour narratif* mêlant autobiographie, mémoire familiale (biographie du père), réalité historique (les arrestations pendant l'Occupation), autofiction (fantasme d'une rencontre entre Dora et le père). La récurrence du motif ne laisse pas indifférent, elle interpelle. C'est cette fréquence qui nous permet de penser qu'elle est un élément important de la « fiction non écrite » qu'est le roman familial. C'est dans *Un pedigree* que la *clé biographique* (la double arrestation, du père en 1942, du fils en 1963) du motif du *panier à salade* nous est donnée. Ce mouvement correspond à une évolution générale de l'œuvre de Modiano de l'autofiction vers l'autobiographie, de la réalité fantasmée vers le réel.

Dans les *Boulevards de ceinture* (1972), écrit vingt-cinq ans plus tôt, il y a deux scènes cruciales impliquant un *panier à salade*, mais considérablement transposées par l'écriture. Nous y viendrons prochainement lors de l'analyse de ce roman.

- **L'épisode bordelais**

Patrick Modiano a fait presque toute sa scolarité en internat, comme si ses parents tenaient absolument à l'éloigner de Paris. Dans *Un pedigree*, il relate que son père l'avait inscrit sans lui demander son avis en lettres supérieures au lycée Michel de Montaigne à Bordeaux. Après avoir vainement essayé de le faire revenir sur sa décision, Modiano fait mine d'accepter pour s'enfuir le soir même et rentrer à Paris. Cet épisode se retrouve repris dans *la Place de l'Etoile* et *Les Boulevards de ceinture*, mais avec des modifications assez importantes du rapport de forces entre le fils et le père.

Dans *La Place de l'Etoile*, le fils lui-même souhaite poursuivre sa scolarité à Bordeaux, qui lui apparaît comme la quintessence de la francité :

Non, Paris me ressemblait trop. Je comptais sur Bordeaux pour me révéler les valeurs authentiques, m'acclimater au terroir. (PdE, p. 67)

Il impressionne le proviseur par ses connaissances en latin et en grec et morigène son père à propos de son attitude :

Quand nous fûmes sortis du lycée, je reprochai à mon père son humilité, son onctuosité de rahat-loukoum face au proviseur. (PdE, p. 69)

Et le fils de « punir » son père en lui imposant une course dans laquelle ce dernier s'épuise vite. Le roman offre ici une possibilité de retournement de la situation et de revanche. Alors que, dans la situation réelle, le fils était à la merci de son père qui avait la loi pour lui, dans le roman, c'est lui qui domine un père craintif. Le travail de réécriture est encore plus net dans *Les Boulevards de ceinture* où cette scène devient un moment-clé du livre.

#### 1. 4. La figure du père dans l'œuvre de Modiano

Il existe un consensus sur l'importance de la figure du père chez Modiano. Denise Cima a étudié de façon très minutieuse *Les Images paternelles chez Patrick Modiano*<sup>126</sup>. Thierry Laurent consacre un chapitre à « la question du père », Baptiste Roux quelques pages à « l'interrogation sur le père : un questionnement permanent ». Paul Gellings recense les figures paternelles dans le chapitre « la colère d'Œdipe ». Lorsqu'on parle de figure(s) paternelle(s) dans l'œuvre de Modiano, il convient de faire la distinction entre la figure du père, c'est-à-dire les avatars romanesques d'Albert Modiano et les figures paternelles, c'est-à-dire tous les personnages qui, de par leur âge ou leur attitude vis-à-vis des protagonistes, assument un rôle paternel, comme par exemple Brossier dans *Une jeunesse*. Nous nous attacherons surtout à la figure du père, c'est-à-dire la transposition romanesque d'Albert Modiano.

S'il y a des livres où la figure paternelle est centrale comme *Les Boulevards de ceinture* ou dans une moindre mesure *La Place de l'Etoile*, elle reste, bien que discrète, omniprésente dans la plupart des textes, très souvent sous forme d'une silhouette fugitive au hasard d'une page. Ainsi dans *Villa Triste*, est-il fait tout à coup allusion à ces « halls d'hôtel où mon père me donnait rendez-vous » (p. 174) alors qu'il n'a jamais été question d'un père du narrateur.

---

<sup>126</sup> Denise Cima, *Les images paternelles dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Thèse de Doctorat, Nantes 1998

Comme il est très difficile (et fastidieux) de répertorier tous les textes où le père apparaît au détour d'une page, nous allons centrer notre analyse sur les textes qui lui consacrent une place importante : *La Place de l'Etoile* sur le mode parodique, *Les Boulevards de ceinture* sur le mode empathique avant de proposer une lecture de *Rue des Boutiques obscures*.

### 1. 5. Le clown de *La Place de l'Etoile*

Le premier roman de Modiano, qu'il a publié à l'âge de 23 ans, est né de la bibliothèque paternelle du quai de Conti. Patrick Modiano explique dans *Dora Bruder* :

J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante, qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ce gens-là lui reprochaient. (DB, p. 70)

L'influence de ces auteurs antisémites est indéniable dans *La Place de l'Etoile* qui commence par un brillant pastiche de Céline :

Dans le même journal, le docteur Bardamu éructait sur mon compte : « Schlemilovitch ? Ah ! la moisissure de ghettos terriblement puante !... pâmoison chiotte !....Foutriquet prépuce !.... arsouille libano-ganaque !.... rantanplan.... Vlan !... Contemplez ce gigolo yiddish... (PdE, p. 13)

La question de la judéité – nous y reviendrons – est centrale dans *La Place de l'Etoile* tout autant que la figure paternelle. Le narrateur de *La Place de l'Etoile* s'appelle Raphaël Schlemilovitch, nom polysémique s'il en est.

D'après le dictionnaire allemand Duden<sup>127</sup>, le mot *Schlemihl*, dérivé de l'hébreu *schlemiel*, peut désigner une personne maladroite, victime de plaisanteries, un malchanceux (*Pechvogel*) mais aussi d'une façon tout à fait opposée, un malin (*ein Schlitzohr*). Bien sûr, la référence littéraire qui vient tout de suite à l'esprit à l'énoncé de ce nom, c'est le héros de Chamisso, *Peter Schlemihl*, celui qui avait vendu son ombre.

Mais le personnage de Modiano s'appelle *Schlemilovitch* et le suffixe *-vitch* sert à indiquer le nom du père dans les patronymes russes (Petrovitch : fils de Pierre, etc...)

<sup>127</sup> Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* en 10 volumes, 3<sup>ème</sup> édition, Mannheim etc..., Dudenverlag, 1999

Le suffixe désigne clairement le narrateur comme un fils. La notion de filiation inscrite dans ce nom est également soulignée par Françoise Dhénain dans son article *Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano*, elle remarque à la suite de Janine Chasseguet Smirgel :

Schlemil, écrit-elle, est en effet un nom biblique qui s'est introduit dans la langue yiddish puis allemande et s'applique au « pauvre type ». La terminaison « ovitch » lui donne une consonance judéo-slave qui confère à l'ensemble du nom un caractère quelque peu dérisoire, en même temps qu'elle implique l'insertion dans une lignée de « pauvres types » juifs (« ovitch » = fils de). L'identité du héros est donc, on l'entrevoit déjà, liée à celle de son père et de la famille en général.<sup>128</sup>

Seulement, ce fils manque singulièrement de respect envers son père, infortuné fabricant de kaléidoscopes, avec lequel il forme un couple de clowns burlesque. Le père apparaît brusquement au chapitre deux. Il se distingue tout de suite par son mauvais goût :

Mon père portait un complet d'alpaga bleu Nil, une chemise à raies vertes, une cravate rouge et des chaussures d'astrakan. (PdE, p.55)

Le mauvais goût du père, les couleurs voyantes dont il s'affuble reviennent à plusieurs reprises dans le texte, mais se trouvent ironiquement justifiées :

Je souhaitais qu'un agent de police nous interpellât. Je me serais expliqué une fois pour toutes avec les Français : j'aurais répété que depuis vingt nous étions pervertis par l'un des leurs, un Alsacien. Il affirmait que le juif n'existerait pas si les goyes ne daignaient lui prêter attention. Il faut donc attirer leurs regards aux moyens d'étoffes bariolées. C'est pour nous, juifs, une question de vie ou de mort. (PdE, p.68)

On aura reconnu bien sûr, dans l'*Alsacien* en question, Jean-Paul Sartre ainsi que sa thèse développée dans *Réflexions sur la question juive*. Rien n'échappe en effet à la dérision décapante de *la Place de l'Etoile*, ni les valeurs reconnues de la littérature française, ni les clichés les plus enracinés. Ainsi Schlemilovitch fils attaque-t-il le père sur son sens des affaires défaillant :

A-t-on idée d'être président-directeur général de la Kaléidoscope Ltd ? Vous auriez dû vous apercevoir que le marché des kaléidoscopes baisse de jour en jour ! Les enfants préfèrent les fusées porteuses, l'électromagnétisme, l'arithmétique ! Le rêve ne se vend plus, mon vieux. Et puis, je vais vous parler franchement : vous êtes juif, par conséquent

<sup>128</sup> François Dhénain, « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano » in *Patrick Modiano, Etudes réunies par Jules Bedner*, Amsterdam : Rodopi 1996

vous n'avez pas le sens du commerce ni des affaires. Il faut laisser cela aux Français.  
(PdE, p.55-56)

Ces deux citations donnent le ton de la confrontation père-fils dans *la Place de l'Etoile*. Elle se fera sur le mode de la dérision. Patrick Modiano s'amuse dans ce roman à renverser les clichés, comme ici le légendaire sens des affaires des juifs. Faut-il prendre de telles remarques au sérieux comme semble le faire Baptiste Roux ?

Chaque personnage qui tente l'intégration se trouve symboliquement rejeté, au nom de la trahison de l'esprit juif et présenté de façon caricaturale et grotesque. [...] La figure paternelle s'inscrit, par défaut, dans cet ensemble, en ce sens que son entreprise kaléidoscopes s'avère un échec- fiasco prévisible à partir du moment où le personnage se trouvait présenté comme le paradigme de la judéité.<sup>129</sup>

Le narrateur dote le père Schlemilovitch d'une biographie remarquable :

Né à Caracas d'une famille juive sefarad, il quitte précipitamment l'Amérique pour échapper aux policiers du dictateur des îles Galapagos dont il avait séduit la fille. En France il devient le secrétaire de Stavisky. A cette époque, il portait beau : quelque chose entre Valentino et Novaro avec un zeste de Douglas Fairbanks, de quoi troubler les petites Aryennes. Dix ans plus tard, sa photo figurait à l'exposition anti-juive du palais Berlitz, agrémentée de cette légende : « Juif sournois. Il pourrait passer pour un Sud-Américain. »  
(PdE, p. 58)

Au milieu de tous ces détails fantaisistes, certains retiennent l'attention comme l'origine séfarade (ce qui correspond à la famille Modiano) et la mention du physique « *sud-américain* » qui rappelle l'« *air bizarre de Sud-Américain* » d'Albert Modiano dans *Un pedigree*. Cette mention revient dans d'autres textes comme pour sceller le rapprochement entre la figure romanesque et son modèle dans la réalité. Ainsi dans *Les Boulevards de ceinture* et *Rue des boutiques obscures* :

Il fallait que je me rende à l'évidence : quelqu'un m'avait poussé pour que je tombe sur la voie et que le métro me réduise en charpie. Et c'était ce monsieur de type sud-américain, assis à côté de moi. (PM, BdC, p. 103)

...Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça....

-Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

- Oui.... Pourquoi pas, me dit-il sans conviction. (RdBO, p. 91)<sup>130</sup>

Dans la biographie fantaisiste citée plus haut, Modiano fait de son père le secrétaire de Stavisky, autre figure emblématique de l'imaginaire modianien. Le nom de Serge

<sup>129</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 303-304

<sup>130</sup> C'est nous qui soulignons



Alexandre Stavisky (1886-1934), juif ukrainien naturalisé français est célèbre à cause de l'*Affaire Stavisky*. On se souvient que l'escroquerie de Stavisky (200 millions de francs au détriment du Crédit Municipal de Bayonne<sup>131</sup>) avait débouché sur une crise politique en 1934. Stavisky est un personnage qui fascine Modiano qui a déclaré dans une interview qu'il voyait « *en lui une sorte d'image paternelle* »<sup>132</sup> Il y aurait donc une sorte de dédoublement de l'image du père dans le passage cité plus haut.

Dans *La Place de l'Etoile*, père et fils transgressent les rôles traditionnels. Le père subit sans broncher les réprimandes et les provocations du fils.

Ainsi il ne se défendait pas. Il rusait avec le malheur, il tentait de l'appivoiser. L'habitude des pogroms sans doute. Mon père s'épongeait le front avec sa cravate de daim. J'ai rassuré ce gentil clown. (PdE, p.7)

L'imagination se fait burlesque et agressive dans le numéro de clowns :

Schlemilovitch père est un gros monsieur qui s'habille de costumes multicolores, Schlemilovitch fils ne pense qu'à ridiculiser Schlemilovitch père. Les enfants apprécient beaucoup ces deux clowns. Surtout quand Schlemilovitch fils fait un croche-pied à Schlemilovitch père et que ce dernier tombe la tête la première dans une cuve de goudron. [...]

Schlemilovitch père et Schlemilovitch fils ne se ressemblent pas : le premier traîne un physique de poussah abyssin, au second le costume de S.S sied à ravir. Il le porte souvent, tandis que Schlemilovitch père se déguise en rabbin. Les deux clowns parodient alors un interrogatoire, leur numéro favori. (PdE, p. 75)

On peut se demander à qui le narrateur (le fils) s'en prend dans ce passage. A son père ? Ou au Juif ? Le père de *La Place de l'Etoile* est avant tout un juif, c'est-à-dire que dans ce roman la confrontation père-fils est indissociable de la question de la judéité, ce qui ne sera pas le cas dans les romans ultérieurs.

Le couple père-fils illustre l'ambiguïté de la définition du *Schlemihl* citée plus haut : le père maltraité, ridiculisé par le fils, c'est le pauvre type (*der Pechvogel*) alors que le fils qui retourne les stéréotypes et organise toutes sortes de machinations est plutôt le malin (*das Schlitzohr*). Schlemilovitch n'est jamais où on l'attend. En tant que juif, on s'attend

<sup>131</sup> Source : Wikipedia. <http://fr.wikipedia.org>

<sup>12</sup> Interview avec Josane Duranteau, Le Monde, 11/11/1972, cité par Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 49

à ce qu'il prenne le rôle de la victime, or il se glisse dans la peau des antisémites et des réactionnaires.

On voit apparaître chez le père Schlemilovitch une caractéristique que partageront beaucoup de pères des romans de Modiano : la faiblesse. Ce n'est pas l'image que donne *Un pedigree*, où de longues périodes d'absence ou d'indifférence du père sont suivies de brusques poussées d'autorité. Dans ce premier roman de Modiano, écrit en 1968 alors que l'auteur a 23 ans et que son père a disparu depuis peu le rapport de forces entre le père et le fils s'inverse : le fils domine le père. Revanche de l'écriture sur le vécu ?

### **1. 6. Le livre du père : *Les Boulevards de ceinture***

Plus que tous les autres textes de Modiano, le troisième roman, *Les Boulevards de ceinture*, paru en 1972, peut apparaître comme le livre du père. Pourquoi le désigner de cette façon alors que la figure du père est omniprésente dans son œuvre ? On ne peut que souscrire à l'opinion de Thierry Laurent quand il écrit à propos des *Boulevards de ceinture* :

Sans doute le livre le plus important consacré à notre thème. Tout tourne autour de la quête du père, juif anti-héros et tragi-comique, par un fils qui veut oublier que son géniteur a voulu le tuer.<sup>133</sup>

Non seulement le père est la figure centrale du roman, mais c'est la quête du père qui est à l'origine de la démarche fantasmagorique de l'écriture. Pour entrer dans ce roman, il nous faut laisser à la porte nos préjugés réalistes puisqu'il s'agit en fait, à la suite du narrateur, de pénétrer dans l'univers d'une vieille photo qui s'anime.

Sur cette photo, le narrateur aperçoit son père en compagnie de personnages troubles. Le narrateur est fondamentalement un fils : alors qu'il faut attendre la page 38 pour qu'apparaisse le pronom personnel Je, le père est introduit dès la première phrase :

Le plus gros des trois, c'est mon père, lui pourtant si svelte à l'époque. (BdC, p. 13)

---

<sup>133</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 83

Certes, l'expression « *mon père* » implique forcément un Je, mais qui se définit par rapport à son père, c'est-à-dire que le lien de filiation est introduit et mis en valeur dès la première phrase. Tout au long du roman, le narrateur, qui se présente sous le faux nom de Serge Alexandre reste anonyme et dépourvu de psychologie. Il est avant tout une instance narrative à la recherche du père. Le pseudonyme du narrateur est hautement emblématique, il correspond à la fois aux prénoms de Stavisky et au pseudonyme que celui-ci avait utilisé dans l'affaire du Crédit Municipal de Bayonne. On peut y lire une façon de mettre en abyme la question du père, le narrateur, à la recherche de son propre père emprunte l'identité d'un substitut du père, comme si, aussi paradoxal que cela paraisse, il fallait devenir le père pour le retrouver.

Cette photo est le point de départ d'une projection fantasmagique dans le passé du père, notamment la fin de l'Occupation, c'est-à-dire à une époque antérieure à la naissance du narrateur.

Oui, toutes ces choses imprécises appartenaient au passé. J'avais remonté le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? A quelle époque ? En quelle vie ? Par quel prodige vous avais-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père ? (BdC, p.131)

On bute là sur un paradoxe temporel qui ne devrait pas nous arrêter, puisque le récit n'a aucune prétention au réalisme et assume pleinement son aspect fantasmagique. Le récit s'ordonne autour de deux épisodes : l'un pendant l'été de 1944 où le fils adulte retrouve son père au Clos-Foucré, une auberge de Seine-et-Marne, et l'autre plus ancien<sup>134</sup> qui évoque leur courte vie commune alors que le fils a dix-sept ans.

L'image du père qui est donnée dans le roman est assez éloignée de celle du clown de *La Place de l'Etoile*. Là aussi, c'est encore un gros monsieur au physique sud-américain, mais qui suscite plutôt la pitié. Le père de *La Place de l'Etoile* était surtout l'objet des invectives de son fils, il n'avait pas vraiment d'épaisseur alors que de celui-ci émane une sorte d'aura mélancolique. Il nous est donné de le découvrir parmi ses « amis ».

---

<sup>134</sup> La chronologie ou plutôt l'achronie de ce roman sera étudiée dans le chapitre « Une esthétique du souvenir ».

Il y a Jean Muraille, journaliste de presse à sensation, collabo, Marcheret, aristocrate qui a mal tourné, ancien légionnaire, Maud Gallas, ancienne chanteuse, gérante de boîte de nuit, Sylviane Quimpe (qu'on retrouve dans *Fleurs de ruine*) qui a commencé comme madone des sleepings sur le Paris-Milan, tout un monde très louche qui s'enrichit au marché noir et dont les poches sont pleines d'argent certainement pas honnêtement gagné. Le père, qui se fait appeler baron Chalva Deyckecaire et serait, d'après les rumeurs de village, citoyen turc, ne semble pas pleinement accepté par ses acolytes qui l'appellent *le gros*. On le tolère mais comme souffre-douleur. Le père se tient souvent en retrait et parle d'une voix timide. Une impression de désolation se dégage de lui :

Il courbe le dos. Comme il a l'air triste, ce gros monsieur dans la nuit... (BdC, p. 27)

La première image qui nous est donnée de lui est d'ailleurs celle d'une victime désignée :

Pas une tache d'ombre. Sauf sur le dos de mon père. On se demande pourquoi la lumière l'épargne. Mais sa nuque se détache nettement sous les éclats de la suspension et l'on distingue même une petite cicatrice rose en son milieu. Elle est ployée de telle façon, cette nuque, qu'elle semble s'offrir à un invisible couperet. (BdC, p.18)

Plus tard, le père, entouré de ses « amis » (ou complices) est évoqué de la façon suivante :

Vous, vous avanciez, le dos courbé, entre Muraille et Marcheret. On aurait dit que deux policiers vous encadraient et que vous portiez des menottes, à cause des reflets de la lune sur votre bracelet-montre. Vous aviez été embarqué dans une rafle. On vous conduisait au dépôt. Voilà ce dont je rêvais. Rien de plus naturel « par les temps qui courent » (BdC, p.123)

La notation « *ce dont je rêvais* » peut aussi laisser rêveur. Comment la comprendre ? Comme un jeu de l'imagination ou plutôt comme un désir de vengeance, ce qui contredirait la démarche empathique du narrateur dans ce roman.

Face à ce père qui ne semble pas le reconnaître, le fils éprouve de la pitié.

Il ébaucha un sourire qui était plutôt un tremblement des lèvres, comme s'il craignait de recevoir un coup et j'ai eu pitié de lui. Ce sentiment que j'éprouvais depuis toujours à son égard me causait une brûlure vive à l'estomac. (BdC, p. 64-65)

Le second épisode, enchâssé dans le premier, est censé se dérouler une dizaine d'années auparavant. La première rencontre entre le père et le fils a lieu au collège à Bordeaux : le père est venu chercher son fils qui vient d'obtenir son baccalauréat. Le père en éprouve une grande fierté : pour l'apatride qu'il est, le baccalauréat représente une marque de francité. Ils vont ensemble rechercher une valise que le narrateur a laissée chez ses correspondants, les Pessac, de vieille bourgeoisie bordelaise, qui les reçoivent fort mal :

J'entends tout à coup la voix sèche de M. Pessac : « Que faites-vous ici ? » Il s'adresse à mon père. Me voyant la valise à la main, il fronce les sourcils : « Vous partez ? Mais quel est ce monsieur ? » J'hésite, puis je bredouille : « MON PÈRE ! ». Visiblement, il ne me croit pas. [...] Quand mon père fit tomber la cendre de son cigare, je remarquai leur expression de mépris amusé. La jeune fille pouffa de rire. Son frère, blanc-bec boutonneux, qui affectait un « chic anglais » (chose courante à Bordeaux) lança d'une voix perchée : « Monsieur voudrait peut-être un cendrier ?... – Allons, François-Marie, murmura Mme Pessac. Ne soyez pas grossier. » [...] Face à l'hostilité manifeste de ces quatre personnages, il ressemblait à un gros papillon pris au piège. Il tripotait son cigare et ne savait où l'éteindre. Il reculait vers la sortie. Les autres ne bougeaient pas et jouissaient sans vergogne de son embarras. Tout à coup, j'éprouvai une sorte de tendresse pour cet homme que je connaissais à peine, me dirigeai vers lui et dis d'une voix haute : « Monsieur, permettez-moi de vous embrasser. » Cela fait, je lui pris son cigare des doigts et l'écrasai consciencieusement sur la table de marqueterie à laquelle Mme Pessac tenait tant. (BdC, p.80-81)

Ce passage, que nous avons cité un peu longuement tant il nous paraît capital, illustre de façon exemplaire les rapports du père et du fils dans ce roman. Le père, parce qu'il est étranger, juif, maladroit et habillé de façon voyante, est en butte à l'hostilité d'un groupe qui, lui, possède une cohésion et une légitimité. Le fils a le choix : renier son père pour s'intégrer au groupe ou se solidariser avec son père et s'aliéner le groupe. Après une brève hésitation, le fils choisit de « revendiquer » son père et la solennité de la démarche est indiquée par l'emploi des majuscules dans le texte.

C'est une réécriture de l'épisode bordelais que nous mentionnions plus haut. Il ne s'agit pas, comme ce fut le cas dans la vie réelle, de l'inscription au lycée. Ici le fils a terminé sa scolarité et loin d'être une situation d'abandon, il s'agit d'une reconnaissance, d'une « adoption » pourrait-on dire, du père par le fils.

Cette situation, où l'affirmation de solidarité suit de peu une brève tentation de reniement se retrouve deux autres fois dans le roman. Dans l'épisode de 1944, le père a été humilié par ses amis collabos qui tiennent des propos ouvertement antisémites. Le narrateur entraîne alors le plus virulent d'entre eux, Lestandi, à l'extérieur :

- Pourquoi courir après Schlossblau ? lui ai-je dit. Des juifs, on en a sous la main....  
 Il ne comprenait pas et me jeta un regard interrogatif :  
 - Ce monsieur qui a reçu tout à l'heure une coupe de champagne en pleine gueule... Vous vous rappelez ? [...]  
 - Vous le connaissez ?  
 J'ai respiré un grand coup.  
 - C'EST MON PÈRE.  
 Je lui serrais la gorge et mes pouces me faisaient mal. Je pensais à vous pour me donner du courage. Il a cessé de se débattre.  
 Au fond, c'était idiot d'avoir tué ce gros joufflu. (BdC, p.169-170)

Le narrateur va ici jusqu'au meurtre pour son père, mais avant de le venger, il le dénonce. Il y a donc une certaine ambiguïté, comme un vertige de reniement dans son attitude. La troisième et dernière fois que l'expression « C'EST MON PÈRE » apparaît se trouve tout à la fin, le père est sur le point d'être arrêté dans le hall d'un hôtel, le fils qui se trouve près de l'ascenseur et pourrait disparaître, retourne vers son père, sera arrêté avec lui et emmené vers une destination inconnue.

Ces trois moments d'identification rapprochent le fils du père tout en les enfermant dans un piège, comme le remarquent Nettelbeck et Hueston :

Chacun des ces moments d'identification marque une étape dans le rapprochement du narrateur et de son père. [...] à chaque fois qu'il choisit la voie du père, en effet, son propre champ d'action se rétrécit : le départ qui suit l'épisode de Bordeaux devient une fuite après le meurtre de Lestandi, pour se terminer par une arrestation commune dans l'épisode final. En d'autres termes, le rapprochement tant recherché n'est qu'un guet-apens.<sup>135</sup>

Ces deux auteurs insistent sur le danger que le rapprochement avec le père fait courir au fils, mais l'inverse est tout aussi vrai : si le fils n'avait pas tué Lestandi, ni incité le père à s'enfuir au volant d'une voiture volée, ils ne seraient peut-être pas dans cette situation désespérée.

---

<sup>135</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 45

Que le fils éprouve des sentiments ambigus vis-à-vis de son père n'aurait rien de très étonnant : celui-ci n'a-t-il pas en effet, tenté de le tuer ? Cette tentative, désignée dans le roman comme « *l'épisode douloureux du métro George-V* » se situe au milieu du roman et marque la fin de leur vie commune. Le père, qui nourrit de vagues projets de réhabilitation de la Petite Ceinture entraîne tous les dimanches son fils dans des promenades dans les quartiers périphériques. C'est au retour de l'une de ces promenades que l'accident ou la tentative de meurtre se produit. Alors qu'ils attendent le métro, le fils se sent poussé dans le dos et tombe sur la voie juste avant l'arrivée du métro. Plus de peur que de mal, pourrait-on dire, mais le père et le fils sont néanmoins conduits tous les deux au commissariat, en « *panier à salade* », comme il se doit. C'est a posteriori, devant l'attitude embarrassée de son père et en réaction aux questions plutôt suggestives du commissaire, que le fils commence à le soupçonner de l'avoir poussé. Le soupçon devient conviction.

Le temps passait. Mon père donnait des signes de nervosité. Je crois même qu'il s'écorchait les mains. En somme il était à ma merci –et il le savait- sinon pourquoi m'aurait-il lancé à plusieurs reprises un regard anxieux ? Il fallait que je me rende à l'évidence : quelqu'un m'avait poussé pour que je tombe sur la voie et que le métro me réduise en charpie. Et c'était ce monsieur de type sud-américain, assis à côté de moi. La preuve : j'avais senti contre mon omoplate le contact de sa chevalière. (BdC, p.103)

On attendrait en vain de l'émotion, de l'indignation ou du désespoir de la part du fils, du remords de la part du père. Cet événement dramatique est traité avec sobriété et une sorte de fatalisme ironique. Le commissaire ne semble pas s'intéresser outre mesure à l'incident :

J'étais certain qu'il comprenait tout mais que mon cas ne l'intéressait pas. Un jeune homme que son père pousse sous le métro, il avait certainement connu des tas d'affaires semblables. Travail de routine. (BdC, p.104)

Et le narrateur invite même son père à prendre un verre pour « *fêter ça* » ! Ce sera la dernière fois qu'il le verra avant leurs « retrouvailles » au Clos-Foucré.

Encore plus que dans *La Place de l'Etoile*, les rapports père/ fils échappent ici à toute « normalité ». Nous voyons un père qui veut tuer son fils au lieu de le protéger, un fils qui protège et défend ce père indigne parce qu'il « *est certaines personnes auxquelles*

*on pardonne tout* » (p.108). Il s'agit en quelque sorte d'un anti-Œdipe, comme le remarque ironiquement le narrateur :

Non, votre cas n'a rien d'exceptionnel. Qu'un père cherche à tuer son fils ou à s'en débarrasser me semble tout à fait symptomatique du grand bouleversement des valeurs que nous vivons. Naguère, on observait le phénomène inverse : les fils tuaient leurs pères pour prouver qu'ils avaient des muscles. (BdC, p. 154)

C'est ici qu'il nous faut rappeler la différence entre *autobiographie* et *autofiction*. Il n'est pas question, bien sûr, de prendre l'épisode au pied de la lettre et Modiano a indiqué lui-même qu'il s'agissait d'une transposition romanesque :

Mon père n'a jamais essayé de me pousser sous le métro. Il m'était simplement hostile. Alors j'ai choisi ce geste spectaculaire pour symboliser cette hostilité que je sentais en lui contre moi.<sup>136</sup>

Nous signalions plus haut la fréquence du terme « *panier à salade* » dans l'œuvre de Modiano et l'épisode véridique et sordide d'Albert Modiano, appelant la police pour faire arrêter son fils qui était venu réclamer la pension alimentaire. Il n'est pas impossible que ce passage des *Boulevards de ceinture* où père et fils sont emmenés au commissariat soit une transposition romanesque assez radicale de l'incident de 1963, avant la mort du père et avant que le temps ait pu apaiser le ressentiment.

Quelle lecture des *Boulevards de ceinture* faut-il adopter ? Même si la démarche empathique du fils (retrouver le père et l'accompagner) n'est pas dénuée d'ambiguïté, une certaine bienveillance vis-à-vis de la figure paternelle se dégage. Alors, *les Boulevards de ceinture*, le livre du pardon ? Nettelbeck et Hueston mettent en garde contre une lecture trop littérale de ce roman. Ils insistent au contraire sur son aspect parodique :

A la parution des *Boulevards*, la critique n'a pas compris sa dimension auto-parodique et a classé le livre avec les deux autres, s'émerveillant de l'authenticité de l'évocation des « années troubles » et s'apitoyant sur la tendresse généreuse avec laquelle ce représentant d'une génération « orpheline » assumait et pardonnait les méfaits d'un père symbolique perdu et retrouvé.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Entretien avec J-L de Rambures, cité par Thierry Laurent, ouvr. Cité, p. 88

<sup>137</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 51



D'après eux, l'auteur se distancie du narrateur et *les Boulevards de Ceinture*, « livre-*Janus* » comme ils le nomment, permettrait à Modiano de se libérer de ses obsessions (le père, l'Occupation) et de « s'ouvrir à un avenir différent ». Il est vrai que la dernière phrase du livre est un conseil adressé au narrateur :

Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir. (PM, BdC, p.183)

Thierry Laurent se réfère également à cette analyse de Nettelbeck et Hueston en s'en distanciant quelque peu. Selon lui, la solidarité domine dans les rapports père-fils et il ajoute :

D'autre part et surtout, toute l'histoire racontée dans *Les Boulevards de Ceinture* réhabilite davantage le père qu'elle ne le nie ou ne l'efface.<sup>138</sup>

### 1. 7. Identification au père : une lecture de *Rue des boutiques obscures*

Comment décider que la figure du père intervient dans un roman de Modiano ? Le cas le plus clair est évidemment lorsque l'expression « *mon père* » intervient en toutes lettres, ce qui est le cas dans *La Place de l'Etoile* et *les Boulevards de ceinture*. Par rapport au deuxième roman de Modiano, *la Ronde de nuit*, où il n'est fait aucune mention du père, mais une fois de la mère bien-aimée du narrateur, les critiques ont une curieuse attitude. Ils reconnaissent certes que le père n'apparaît pas, mais que le narrateur, agent double travaillant à la fois pour la Gestapo française et la Résistance, est une projection d'Albert Modiano et de son rôle ambivalent pendant l'Occupation. C'est la thèse de Nettelbeck et Hueston :

Dans *La Ronde*, le narrateur *est* le père ou, plus précisément, est ce que l'imagination écorchée de Modiano projette comme le jeune homme que le père a pu être.<sup>139</sup>

Et Thierry Laurent leur emboîte le pas :

Le second roman n'évoque pas a priori le conflit père-fils. Mais indirectement, si l'on admet que le héros ressemble par sa lâcheté au père du romancier, n'y a-t-il pas la présentation d'une figure au fond très modernisée du géniteur, ne représentant plus l'autorité ou la morale, mais la décomposition et l'insignifiance.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 89

<sup>139</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr.cité, p. 33

<sup>140</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 88

C'est une lecture possible et qui correspond bien à l'ambivalence fondamentale de la figure paternelle chez Modiano. Mais pourquoi alors ne pas étendre le trace du père à d'autres romans ? A propos de *Rue des boutiques obscures*, Thierry Laurent écrit :

A part le fait qu'au début Hutte semble un valeureux père de substitution pour le pauvre amnésique, il n'y a pas dans le roman de véritable rapport avec notre sujet. Sans doute parce que la mort du père de Modiano (1978) est trop proche. Mais la dédicace vaut autant que le récit qui doit suivre : jamais auparavant un livre de l'écrivain n'avait commencé par « à mon père ».<sup>141</sup>

Or, que se passe-t-il dans ce roman, paru en 1978, l'année où Modiano apprend la mort de son père ? Un amnésique vivant sous le nom d'emprunt de Guy Roland, puisqu'il ignore sa propre identité, mène une enquête pour tenter de savoir qui il est. Au terme d'une enquête semée de fausses pistes et d'espoirs déçus, il découvre qu'il est sans doute Jimmy Stern alias Pedro Mc Ewoy, né en 1912 à Salonique et qui a disparu, ainsi que sa femme Denise Coudreuse, en essayant de passer la frontière suisse à pied en 1943. Sans qu'il y ait adéquation absolue avec le père Modiano, on retrouve ici beaucoup de détails du roman familial modianien : l'année de naissance 1912 correspond à celle d'Albert Modiano même si la date est différente (deux novembre pour Albert Modiano et 30 septembre pour Jimmy), la ville de Salonique dont la famille paternelle est originaire, l'installation à Megève pendant la guerre. Dans l'autofiction *Livret de famille*, le mariage des parents se déroule à Megève. De plus, le narrateur a ce physique « sud-américain » qui est une caractéristique du père. D'après Denise Cima<sup>142</sup>, la photo où le narrateur croit se reconnaître en compagnie d'une jeune femme blonde correspond à une vraie photo des parents de Modiano prise pendant la guerre. Bref, Jimmy Stern n'est pas Albert Modiano, mais un personnage qui offre beaucoup de ressemblances avec lui.

Et le narrateur se remémore son angoisse d'autrefois lorsqu'il était un homme traqué, contraint à la clandestinité :

Alors une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades,

---

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 84

<sup>142</sup> Denise Cima, ouvr. cité, p. 391

cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe. (RdBO, p.122)

De nouveau la peur me reprend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me remarque, que l'on m'arrête, que l'on me demande mes papiers. (RdBO, p.168)

La démarche empathique amorcée dans *les Boulevards de Ceinture* (partir à la recherche du père et l'accompagner dans le panier à salade qui le conduit vers une destination inconnue) trouve ici son point d'aboutissement dans une *identification* au père traqué. Cette évolution a été également dégagée par Denise Cima :

Une nouvelle fois, le fils s'identifie au père, ce qui lui permet de retrouver le monde cosmopolite qu'il a connu, de retrouver aussi cette peur de l'arrestation, des rafles, cette peur diffuse, latente. Le livre répond alors aux *Boulevards de ceinture*, reprenant les mêmes questions obsédantes, sur un mode différent.<sup>143</sup>

Le Je qui mène l'enquête en 1965 et retrouve ce passé occulté par l'amnésie unifie la génération du fils (les années 60) et celle du père (les années 40). Ce narrateur n'est ni le fils (Patrick Modiano), ni totalement le père (Albert Modiano), mais une figure qui participe des deux. Les pères précédents de *La Place de l'Etoile* comme *des Boulevards de ceinture* étaient vus de *l'extérieur*, par le regard du fils-narrateur, cette fois-ci la figure du narrateur se fond avec celle du père pour une approche de « *l'intérieur* ». Ce n'est sans doute pas totalement un hasard si ce roman paraît l'année où Modiano apprend la mort de son père et s'il lui est dédié.

### **1. 8. Une jeunesse, redistribution des éléments biographiques**

Pour en terminer avec la trace du « roman familial » dans les fictions de Modiano, nous nous pencherons sur un cas extrême et a priori sans pertinence : celui d'*Une jeunesse*, paru en 1981, juste après *Rue des boutiques obscures*. Ce roman, un récit à la troisième personne (fait assez rare chez Modiano pour être noté) présente les débuts dans la vie de deux orphelins, Louis et Odile. Les parents de Louis Memling sont morts dans un accident de voiture, le père de Louis était coureur cycliste et avait disputé de nombreuses courses au Vel'd'Hiv', sa mère était danseuse au Tabarin. Une famille donc

---

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 391

totale­ment fictionnelle, qui n'a rien à voir avec le roman familial de Modiano ? Rien n'est moins sûr. Beaucoup de détails font dresser l'oreille du lecteur de Modiano : le nom Memling d'origine flamande évoque la propre mère de Modiano, le prénom du héros Louis est peut-être un écho de Luisa (Colpeyn). Et surtout, le *Vel'd'Hiv'* ne saurait être considéré comme un détail anodin. Le souvenir des déportations et du père juif traqué est inscrit dans le *Vel'd'Hiv'*. Il y a ici une dispersion des détails biographiques qui recomposent une autre réalité romanesque.

### 1. 9. Le père, acteur principal du roman familial de Modiano

De qui parlons-nous au juste quand nous parlons du père ? D'Albert Modiano ? ou des pères tels qu'ils apparaissent dans les différents textes ? Mais alors ne faudrait-il pas préciser : le père de *La Place de l'Etoile*, celui des *Boulevards de ceinture*, celui qui apparaît au détour d'une phrase dans *Villa triste*, *Un cirque passe* ou *Dora Bruder* ? Cette figure du père se dégage de la superposition des pères des différents romans, c'est de leurs caractères communs qu'elle tire sa consistance et on est en droit de supposer (mais pas d'affirmer) qu'elle s'inspire de la personne d'Albert Modiano ou de l'image que son fils, l'écrivain Patrick Modiano, se fait de lui.

Thierry Laurent n'émet guère de doutes quant à la similitude entre le père réel et celui de la fiction :

Il y a une ressemblance frappante entre le père stéréotypé des romans et le père véritable de Modiano.<sup>144</sup>

Les caractères communs aux pères fictionnels : juif malheureux et apatride, trafiquant plus ou moins malhonnête, timoré voire carrément lâche, mauvais père qui délaisse son enfant, présente d'après lui une analogie avec la réalité.

Denise Cima, quant à elle, parle d'une « *fictionnalisation* »<sup>145</sup> du père et dégage les déformations que Modiano fait subir au père dans la fiction : déformation physique (Albert Modiano était svelte, le père des romans est gros) ou sur le plan moral l'insistance sur la veulerie et la servilité. Ces transformations vont dans le sens de la

<sup>144</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 84

<sup>145</sup> Denise Cima, ouvr. cité, p. 339 à 367

caricature, mais c'est bien Albert Modiano « *personnage fascinant et complexe* » qui est à l'origine de la figure du père.

Il existe également dans l'œuvre d'autres figures paternelles que ce soit des figures historiques réelles Maurice Sachs ou Alexandre Stavisky (dont le narrateur de *La Ronde de nuit* prétend être le fils) ou des personnages des romans, ainsi dans *Une jeunesse* Brossier et le compositeur autrichien Bellune, l'oncle d'Yvonne dans *Villa triste* ou l'oncle Alex de *Livret de famille*. Nous les mentionnons ici par acquit de conscience, mais elles nous semblent tenir un rôle moins important dans le « *roman familial* » que la figure du père (c'est-à-dire la « *fictionnalisation* » d'Albert Modiano).

Une différence cependant est à souligner : les bouffées d'autorité d'Albert Modiano et les conflits entre le père et le fils tels qu'ils sont relatés dans *Un pedigree* n'apparaissent pas dans l'œuvre de fiction qui met surtout en évidence le côté fuyant de ce père qui « *aurait découragé dix juges d'instruction* ». Souvent même, par une sorte d'*inversion* (terme employé par Denise Cima) le fils domine le père en le rudoyant (*La Place de l'Etoile*) ou en le défendant (*les Boulevards de ceinture*). Thierry Laurent note également que Patrick Modiano semble avoir été plus marqué par l'absence du père que par son autoritarisme.

Si tant est qu'on puisse résumer ces « années difficiles », nous nous en tiendrons aux constats suivants : Patrick s'est plus révolté contre l'absence de son père que contre son père lui-même ; celui-ci a fait preuve d'un autoritarisme croissant dans les choix quant à l'avenir de son fils. Si l'œuvre aborde très peu le dernier point, en revanche elle abonde en allusions aux absences répétées du chef de famille, et surtout à la dernière d'entre elles ; celle qu'on peut nommer « l'étrange disparition ».<sup>146</sup>

- **Déséquilibre entre la figure du père et celle de la mère**

Entre le père et le fils, pas de tierce personne. La confrontation père-fils dans l'œuvre se fait toujours sans présence maternelle, comme si la désunion des parents dans la vie réelle avait conduit à l'impossibilité de représenter une famille dans les romans. De plus, le père surgit tout à coup dans la vie du fils, au détour d'une page dans *La Place de l'Etoile*, lorsque le narrateur a dix-sept ans dans *Les Boulevards de ceinture*. On ne les

---

<sup>146</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 93

voit jamais ensemble à la maison, dans un « foyer » digne de ce nom, dans les *Boulevards*, ils occupent des chambres meublées et il est souvent fait allusion à ces

... halls d'hôtel où mon père me donnait rendez-vous, avec leurs vitrines, leurs glaces et leurs marbres et qui ne sont que des salles d'attente. De quoi au juste ? Relents de passeports Nansen. (VT, p.174)

Il y a un déséquilibre frappant entre la figure du père –omniprésente- et la figure de la mère, très peu développée, à tel point que Thierry Laurent intitule son chapitre consacré à la mère : « *les silences de la mère* » et il note :

La figure de la mère est très discrète si on la compare à celle du père omniprésent. Le déséquilibre est flagrant et presque incroyable.<sup>147</sup>

Il y a certes des mères dans les romans : Madame Karvé et Madame Portier dans *De si braves garçons*, Madame Rigaud dans *Voyage de noces*. En général, ce sont de mauvaises mères qui délaissent leurs fils. Luisa Colpeyn, la mère de Patrick Modiano, apparaît au chapitre IV de *Livret de famille*, qui raconte ses débuts malheureux au cinéma puisque sa carrière a été interrompue par l'invasion de la Belgique et également dans *Vestiaire de l'enfance* où le narrateur se souvient qu'il faisait ses devoirs dans la loge de sa mère pendant que celle-ci était sur scène. Mais ces quelques apparitions sont bien discrètes face à l'omniprésence du père.

Bien que le portrait qu'il dessine de sa mère soit volontairement superficiel, Modiano nous fait très bien comprendre que la vie pour elle fut dure et que sa carrière se fit au détriment du temps consacré à ses fils. Pour autant que l'on sache, ce que l'écrivain dit d'elle s'avère exact ; il n'y a pas comme pour le père de réinventions plus ou moins délirantes de certains moments de la vie. En un certain sens, il y a autofiction par l'insertion des épisodes biographiques dans un tissu fictif, mais cela se différencie d'une multitude d'autres cas où la réalité est bel et bien travestie.<sup>148</sup>

En somme, dans le roman familial de Patrick Modiano, le père est un premier rôle, la mère y fait de la figuration.

---

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 109

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 113

## 2. Figures de la filiation chez Monika Maron

### 2. 1. La famille maternelle d'après *Les Lettres de Pavel*

Monika Maron a retracé l'histoire de sa famille maternelle dans *Pawels Briefe [les lettres de Pavel]*, paru en 1999. Comme le titre l'indique, ce sont les lettres du grand-père Pavel Iglarz, retrouvées par hasard en 1994, qui sont à l'origine de ce texte. Il pose un intéressant problème de classification : s'agit-il d'une chronique familiale, d'une autobiographie, d'une reconstitution historique, d'une récréation romanesque ? Tous ces qualificatifs sont justifiés. Ce texte relate la vie des grands-parents, tout en embrassant un siècle d'Histoire allemande, et il est difficile de séparer une composante de l'autre, puisque le destin des grands-parents Iglarz est une conséquence directe de la situation historique. Nous allons pour le moment retracer à grands traits l'histoire de la famille pour revenir dans un chapitre ultérieur sur la représentation de l'Histoire dans ce texte.

*Les Lettres de Pavel* se limitent à l'évocation de la famille maternelle de Monika Maron, les Iglarz. Les parents de Monika Maron n'avaient pas été autorisés à se marier à cause des lois raciales en vigueur sous le Troisième Reich et le couple s'est trouvé séparé dans la tourmente de la guerre. Qu'on nous pardonne de présenter un peu longuement cette chronique familiale qui est en même temps un document d'Histoire exceptionnel et qui n'a pas encore été traduite en français.

Le berceau de la famille maternelle de Monika Maron se trouve en Pologne. Le document le plus ancien cité dans le texte est l'acte de naissance du grand-père, Schloma Iglarz, né le 3 janvier 1879 à Ostrow, de Juda Lejb Sendrowitisch Iglarz et de son épouse Etke. Bizarrement, l'acte de naissance n'a été dressé que six ans plus tard. Le père de l'enfant, ne sachant pas écrire, avait signé d'une croix.

Sur l'enfance et l'adolescence de son grand-père, sur les raisons qui l'ont amené, très jeune, à quitter sa famille, à renoncer au judaïsme et à se convertir au baptême, Monika Maron n'a aucun renseignement. D'après les souvenirs de Hella, la mère de Monika, il aurait quitté Ostrow pour Lodz vers l'âge de 20 ans (PB, p. 29). On ignore à quel moment il s'est converti au baptême et changé son prénom pour celui de Pavel (Paul en polonais). Dans sa communauté baptiste, il avait rencontré Josefa, également convertie

et qui venait, elle, d'une famille catholique. Les raisons qui ont poussé l'un et l'autre à ce choix restent obscures :

Qu'est-ce qui a poussé une fille de la campagne ne sachant ni lire ni écrire à s'opposer à sa stricte éducation catholique et à changer de religion ? Pourquoi Schloma Iglarz, jeune tailleur d'un petit trou de l'Est polonais, a-t-il préféré se faire rejeter par sa famille juive plutôt que rester juif ?

*Was hat ein des Lesens und Schreibens unkundiges Mädchen vom Lande bewogen, sich seiner strengen katholischen Erziehung zu widersetzen und den Glauben zu wechseln? Warum hat Schloma Iglarz, ein junger Schneider aus einem Nest im östlichen Polen, sich lieber von seiner jüdischer Familie verstoßen lassen als Jude zu bleiben? (PB, p. 26)*

La date du mariage des grands-parents n'est pas mentionnée, soit que l'auteur ne la connaisse pas, soit que cela ne lui paraisse pas très important. En 1905, Pavel et Josefa décident de quitter Lodz, où Pavel travaille comme tailleur et Josefa comme employée de maison et tisseuse, et d'émigrer en Allemagne. Il s'agit d'une décision avant tout économique, Lodz étant après Varsovie marqué par la misère économique et l'agitation sociale. (p. 31). En 1907, ils s'installent avec leurs deux fils Bruno et Paul (dont la date de naissance ne nous est pas communiquée) à Berlin, dans le quartier de Neukölln, au numéro 41 de la *Schillerpromenade* où Monika Maron vivra également enfant. Deux filles naissent : Marta en 1910 et Helene, dite Hella, la mère de Monika Maron en 1915.

Mais les temps changent. Bien que Neukölln soit un bastion rouge, les chemises brunes commencent à y apparaître. Les relations changent, ainsi le voisin Gustav ne salue plus parce qu'il est devenu nazi. Avec la mise en place des lois raciales, la vie devient encore plus difficile pour la famille Iglarz : Pavel perd son travail de tailleur à domicile pour le magasin *Peek und Cloppenburg* (entreprise qui existe encore de nos jours), Hella, qui a fait un apprentissage dans un journal, se retrouve au chômage.

En 1938, les juifs polonais sont expulsés d'Allemagne et Pawel Iglarz en fait partie. Seulement, comme la Pologne de son côté ne les accepte pas, ils passent plusieurs mois à la frontière :

Trois mois auparavant, en novembre 1938, les Allemands avaient expulsé son père, comme tous les juifs polonais. Depuis cela, ils campaient à la frontière dans des wagons de chemins de fer, des tentes et autres abris de fortune, parce que le gouvernement polonais refusait aux juifs polonais l'entrée dans leur pays.



*Ihren Vater hatten die Deutschen drei Monate vorher, im November 1938, wie alle polnischen Juden des Landes verwiesen. Seitdem kampierten sie in Eisenbahnwaggons, Zelten und ähnlichen Notunterkünften an der Grenze weil die polnische Regierung den polnischen Juden die Einreise in ihr Land verweigerte. (PB, p. 16)*

Les enfants Iglarz, demi-juifs, ne sont pas menacés d'expulsion, mais leur liberté est très limitée. Interdiction professionnelle tout d'abord, puis interdiction de mariage avec des Aryens à la suite de l'application des lois raciales. C'est ainsi que Hella et Walter, (le père de Monika Maron) qui s'étaient rencontrés en 1937, ne purent se marier. Dans la perspective de ce mariage, Hella s'était procuré l'acte de naissance de son père. Monika Maron suggère qu'il s'agissait de se protéger par une union avec un Aryen (« *die schützende Ehe mit einem Arier* », p. 16) Cette tentative ne réussira pas plus que celle de convaincre les autorités que Pavel, converti au baptême depuis sa jeunesse, n'était pas juif. Walter se considérait cependant comme le mari de Hella et le gendre des Iglarz, jusqu'à leur envoyer de l'argent et leur rendre visite dans leur exil polonais. Monika ne verra son père qu'à l'âge de 8 ans, lorsqu'il reviendra de captivité.

En 1939, Pavel obtient l'autorisation de retourner à Berlin pour quelques semaines afin de régler ses affaires. C'est alors que les autorités convoquent Josefa et la placent devant l'alternative:

Hella était présente quand on a demandé à Josefa au commissariat de police si elle voulait accompagner son mari en Pologne ou divorcer et rester à Berlin auprès de ses enfants. Le commissariat de police se trouvait dans la rue de Selchow, à trente ou quarante mètres du 41 de l'allée Schiller. On connaissait les policiers qui patrouillaient dans le quartier, on échangeait même des saluts avec certains d'entre eux. J'ai quatre enfants de cet homme, a répondu Josefa. Pavel savait que seule sa mort [à lui] aurait pu l'empêcher d'aller avec lui.

*Hella war dabei, als Josefa auf dem Polizeirevier gefragt wurde, ob sie mit ihrem Mann nach Polen gehen oder ob sie sich von ihm scheiden lassen und bei ihren Kindern in Berlin bleiben wolle. Das Polizeirevier befand sich in der Selchower Straße, dreißig oder vierzig Meter von der Schillerpromenade 41 entfernt. Man kannte die Polizisten von ihren Streifengängen, mit einigen grüßte man sich sogar. Mit dem Mann habe ich vier Kinder, antwortete Josefa. Pawel hatte gewusst, dass nur sein Tod sie hätte hindern können, mit ihm zu gehen. (PB, p. 89)*

Le souci d'avoir été la cause du malheur de sa femme est un leit-motiv des lettres de Pavel à ses enfants. Il va jusqu'à se reprocher de ne pas avoir eu le courage de mettre fin à ses jours pour épargner l'exil à sa femme.

J'aurais dû à ce moment-là, quand je suis revenu pour deux semaines à Berlin, suivre ma première intention, c'est-à-dire de m'asphyxier avec le gaz. Je serais oublié depuis longtemps et Maman aurait pu peut-être rester avec vous. Mais j'étais trop lâche pour cela et par pure lâcheté, je me suis bercé d'espoirs, peut-être que la séparation ne durera pas si longtemps, peut-être que la guerre sera évitée au dernier moment, de façon que je puisse m'organiser une vie modeste à Zelow, etc... et c'est ainsi que j'ai plongé maman dans un tel malheur.

*Ich hätte damals, als ich die zwei Wochen nach Berlin kam, meine Urabsicht ausführen müssen, nämlich mich mit Gas vergiften. Ich wäre schon längst vergessen und Mama könnte womöglich bei euch bleiben. Aber dafür war ich zu feige und aus lauter Feigheit baute ich mir allerhand Hoffnungs-Türme – vielleicht wird die Trennung nicht so lange dauern, vielleicht wird der Krieg doch noch im letzten Moment vermieden, so würde ich mir in Zelow eine bescheidene Existenz gründen u.f.m. und so kam es, dass ich Mama in solch ein Unglück gebracht habe. (PB, p. 88)*

Le 18 juillet 1939, Pavel et Josefa s'installent donc à Kurow, en Pologne, dans le village natal de Josefa. Ils étaient déjà venus ensemble dix ans plus tôt, pour une visite. Ils étaient alors les cousins d'Allemagne qui avaient réussi :

A l'époque, ils étaient venus en visite de la ville, en tant que parents qui avaient réussi. Maintenant, c'est en tant qu'expulsés qu'ils venaient chercher un abri.

*Damals waren sie als der Besuch aus der Stadt gekommen, als die Verwandten, die es geschafft hatten. Jetzt kamen sie als Vertriebene, die Obdach suchten. (PB, p. 96)*

Ils vivent là très simplement. Monika Maron fera dans les années 90 un voyage-pèlerinage avec sa mère et son fils. Elle décrit le sol en terre battue et la paille sur laquelle dormait sa grand-mère et sur laquelle elle est morte. Josefa, en effet, se plaint de l'estomac, sans doute un cancer, mais Pavel ne pourra pas rester près d'elle et l'assister jusqu'à la fin. Au printemps de 1942, il est séparé de sa femme et envoyé au ghetto de Belchatow. On imagine la douleur des deux époux, d'être séparés après 38 ans de vie commune et pour Pavel plus spécialement de ne pas avoir pu accompagner jusqu'au bout celle qui avait choisi l'exil avec lui. Il écrit à ses enfants peu après la mort de Josefa :

Je vous écris cela seulement pour que vous voyiez que la mort de Maman était une chose tout à fait naturelle, parce qu'il est connu qu'une maladie incurable conduit à la mort. Mais imaginez la mort de Maman. Nous avons vécu trente-huit ans ensemble et elle a partagé avec moi ces trois dernières années la douleur amère d'être séparé de ceux qu'on aime, et il ne m'a pas été accordé d'assister à ses derniers moments, ni de l'accompagner à sa tombe.

*Ich schreibe es euch nur, damit ihr seht, dass der Tod an sich bei Mama eine ganz natürliche Sache war, denn eine unheilbare Krankheit führt bekanntlich immer zum Tode. Stellt euch aber Mamas Sterben vor. Achtunddreißig Jahre haben wir zusammen gelebt und sie hat in den letzten 3 Jahren mit mir das bittere Leid, von ihren Lieben getrennt zu sein, geteilt, und es war mir nicht gegönnt, ihren letzten Stunden beizuwohnen, noch sie zu Grabe zu begleiten. (PB, p.138)*

D'après les indications données par Monika Maron, Josefa meurt fin mai 1942. Ses enfants se rendent à son enterrement, mais leur père leur défend de lui rendre visite au ghetto de Belchatow, situé pourtant pas très loin :

Mon grand-père n'eut pas le droit d'assister à l'enterrement de sa femme. Il télégraphia à ses enfants de ne surtout pas lui rendre visite au ghetto de Belchatow, situé à trente kilomètres environ. Peut-être ne voulait-il pas qu'on le voie là, dit Hella, peut-être avait-il peur qu'on nous garde. Nous n'y sommes pas allés.

*Mein Großvater durfte an der Beerdigung seiner Frau nicht teilnehmen. Er telegraphierte seinen Kindern, sie mögen ihn auf keinen Fall im etwa dreißig Kilometer entfernten Ghetto Belchatow besuchen.*

*Vielleicht wollte er nicht, dass wir ihn so sehen, sagt Hella, vielleicht hatte er Angst, dass sie uns gleich behalten. Wir sind nicht hingefahren. (PB, p.21)*

La dernière lettre de Pavel date du 8 août 1942. Il y évoque les difficultés d'approvisionnement qui ont eu, selon lui, une influence sur l'évolution de la maladie de Josefa. Le seul signe de vie de leur père que les enfants Iglarz recevront ultérieurement est un accusé de réception d'un paquet envoyé à leur père signé du SS-*Sonderkommando Kulmhof* (p. 143), ce qui laisse à penser qu'il avait été transféré dans ce camp.

Pavel est certainement mort en août 1942, au moment de la liquidation du ghetto de Belchatow, mais on ne connaît pas les circonstances de sa mort. Une partie des habitants du ghetto de Belchatow ont été dirigés vers le ghetto de Lodz, mais il n'y a pas trace d'un Pavel Iglarz dans les registres de Lodz. Un second groupe a été abattu dans les forêts avoisinantes, la plus grande partie a été envoyée au camp de Kulmhof et

victime des premières expériences de gazage (p.89), ce qui a vraisemblablement été le sort de Pavel.

La tombe de Josefa se trouve à Kurow, Monika Maron a pu la voir lors de son pèlerinage et la photo se trouve à la page 94 des *Lettres de Pavel*. Pavel, bien évidemment n'a pas de tombe. Il n'y a pas de témoins des derniers moments de sa vie et des circonstances de sa mort.

Ici s'achève en fait l'histoire des grands-parents de Monika Maron. C'est une nouvelle page d'Histoire qui s'ouvre pour les survivants à partir de 1945. Le reste du livre, également passionnant, concerne l'après-guerre, le mariage de Hella et de Karl Maron, « *mon destin biographique* » (« *mein biographisches Schicksal* ») dit Monika Maron, l'évolution de Monika, belle-fille d'un *bonze* du régime et son rapport au communisme. La position de la narratrice et le statut du texte change à ce moment-là. S'il s'agissait jusqu'ici de la reconstitution de faits antérieurs à la naissance de la narratrice, Monika Maron devient maintenant témoin oculaire des faits qu'elle raconte. Parallèlement à l'évocation de l'engagement de sa mère et à l'édification du socialisme en RDA, elle évoque sa propre évolution et ses relations avec sa mère et son beau-père. Nous sommes donc là en face d'une partie plus proprement autobiographique au sens où Philippe Lejeune l'entend.

## **2. 2. Le père et le beau-père dans *Les Lettres de Pavel***

Monika Maron présente la particularité biographique d'avoir deux pères : Walter, le père naturel et Karl Maron, le mari de sa mère. *Les Lettres de Pavel* leur consacrent peu de pages, mais qui sont néanmoins intéressantes à résumer pour sentir la différence avec les figures paternelles dans la fiction.

- **Walter, le père**

Ce que Monika Maron dit de son père naturel se résume à peu de choses : qu'elle l'a très peu connu, elle l'a vu pour la première fois en 1949, donc à l'âge de 8 ans à son retour de captivité. L'image qu'elle donne de lui est plutôt positive. Il resté solidaire de Hella et du clan Iglarz jusqu'à leur envoyer de l'argent pendant la guerre et à faire

plusieurs dizaines de kilomètres à pied pour rendre visite aux grands-parents lorsqu'ils étaient à Kurow, le village natal de Josefa, après leur expulsion de Berlin. Il a dû éprouver un grand choc à son retour de captivité car il pensait retrouver femme et enfant, Hella ne l'ayant pas informé de sa relation avec Karl Maron. D'après Monika Maron, ce fut un cas de conscience pour sa mère que de choisir entre sa loyauté envers Walter et son amour pour Karl Maron. Lorsque Monika et sa mère se sont installées à Berlin-Est, Walter est resté à l'Ouest et les contacts entre le père et la fille ont été assez rares, mais jamais totalement interrompus. Monika Maron pense que sa mère craignait que Walter n'enlève sa fille, crainte injustifiée d'après le père :

Il disait que, naturellement, il n'aurait pas voulu m'enlever, mais qu'il n'aurait pas voulu me laisser non plus chez ces communistes, peut-être a-t-il dit, chez ce communiste, je ne sais pas exactement.

*Er sagte, er hätte mich natürlich nicht entführen wollen, aber hätte mich auch nicht bei diesen Kommunisten lassen wollen; vielleicht hat er auch gesagt, bei diesem Kommunisten, ich weiß es nicht genau. (PB, p.172)*

La nuance est d'importance, que Walter ne souhaite pas que sa fille grandisse « *chez ces communistes* » est une prise de position politique, « *chez ce communiste* » est plutôt l'expression d'une jalousie bien compréhensible. Plus tard, lorsque Monika Maron était adulte et sans ressources, son père a essayé –modestement – de lui venir en aide. Les relations étaient si distendues que c'est de façon indirecte que Monika Maron a appris la mort de son père.

Il m'appela encore une fois pour me dire que ses reins ne fonctionnaient plus et qu'il devait aller se faire dialyser deux fois par semaine. Plus tard j'appris sa mort, je ne sais comment, je crois par Lucie, qui connaissait quelqu'un qui savait que mon père était mort.

*Einmal rief er noch an und sagte, daß seine Nieren versagten und er nun zweimal wöchentlich zur Dialyse müsse. Später habe ich irgendwie erfahren, dass er tot ist, ich glaube von Lucie, die jemanden kannte, der wusste, dass mein Vater gestorben war. (PB, p.172)*

On peut être choqué de la sécheresse et de la brièveté de cet avis de décès ou y voir une forme d'honnêteté par rapport aux sentiments réellement éprouvés. En tous cas, le père naturel tel qu'il apparaît dans *Les Lettres de Pavel* est une figure d'arrière-plan. Ce n'est

certainement pas chez lui qu'il faut chercher le modèle pour les terribles pères de l'œuvre de fiction.

- **Karl Maron, beau-père et destin biographique**

*Les Lettres de Pavel* accordent également peu de place à Karl Maron, le beau-père ou « destin biographique » de l'écrivain.

Les parents sont notre destin, ils sont notre destin biologique et, tant que nous sommes enfants, aussi notre destin biographique. Le nouveau mari de Hella n'était que mon destin biographique. Il y a eu des années où je lui ai contesté le droit de m'imposer ce destin.

*Eltern sind Schicksal; sie sind unser genetisches Schicksal und, solange wir Kinder sind, auch unser biographisches. Hellas neuer Mann war nur mein biographisches Schicksal. Es gab Jahre, in denen ich ihr das Recht bestritt, mir dieses Schicksal zugemutet zu haben. ( PB, p.83)*

Karl Maron, « destin biographique de Monika », n'est pas tout à fait n'importe qui.<sup>149</sup> Né en 1903 à Berlin, il a tout d'abord travaillé comme ajusteur. Entré en 1926 au Parti Communiste, il accède rapidement à des positions de responsabilité. En 1927-28, il est membre du comité directeur du Parti Communiste des usines Siemens de Berlin. En 1935, il émigre à Moscou où il est représentant du comité exécutif de l'Internationale Communiste. Il revient en Allemagne en 1945 avec le groupe Ulbricht. Walter Ulbricht sera premier secrétaire du parti communiste de la RDA, c'est-à-dire l'homme le plus puissant du pays. Karl Maron fait également une très belle carrière : maire adjoint de Berlin jusqu'en 1946, chef de la police nationale est-allemande jusqu'en 1955 et ministre de l'Intérieur de la RDA de 1955 à 1963. La petite fille du tailleur polonais Pavel, de ce « vaincu » de l'histoire, a donc grandi au côté d'un homme de pouvoir, dans la villa de Pankow, le quartier des dignitaires du régime. Monika Maron raconte dans *Les Lettres de Pavel* comment il lui est arrivé quelquefois de trouver des policiers armés censés protéger la famille dans le salon de la villa de Pankow. A partir de 1964 Karl Maron a été directeur de l'Institut pour les enquêtes d'opinion du Comité Central de la SED. Il est mort en 1975

La discrétion avec laquelle est évoqué Karl Maron dans *Les Lettres de Pavel* ne manque pas de surprendre. Ainsi Holly Liu, interviewant Monika Maron à propos des

---

<sup>149</sup> Eléments biographiques : [http://de.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Maron](http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Maron)

*Lettres de Pavel*<sup>150</sup> remarque que Monika Maron a vécu douze ans sous le même toit que Karl Maron et s'étonne qu'il soit si peu présent dans son autobiographie. Monika Maron lui répond:

J'ai peu écrit sur lui, parce qu'il s'agissait de la biographie de ma famille, dans laquelle il n'a à faire, sauf qu'il était le mari de ma mère. [...] En outre, j'avais déjà écrit sur mon conflit avec Karl Maron et sa génération, ce que j'avais à dire sur ce sujet, par exemple dans *Rue du Silence* n° 6 (1991) et dans la nouvelle *Herr Aurich* (1982).

*Ich habe wenig über ihn geschrieben, weil es mir um die Biographie meiner Familie ging, in der er nichts zu suchen hat, außer daß er der Mann meiner Mutter war. [...] Außerdem hatte ich über meinen Konflikt mit Karl Maron und seiner Generation vorher schon geschrieben, was ich zu dem Thema zu sagen hatte, z.B. in *Stille Zeile Sechs* (1991), in der Erzählung *Herr Aurich* (1982).*

*Herr Aurich* est une nouvelle satirique concernant un fonctionnaire du Parti persuadé d'avoir été distingué par le premier secrétaire et qui ne supporte pas la disgrâce dont il fait l'objet. Elle fait partie du recueil *Le Malentendu*.

Effectivement peu de lignes sont consacrées à Karl Maron, mais quelles lignes ! La mort de son beau-père a provoqué chez Monika Maron, une crise, libératrice certes, mais très violente :

Le lendemain de l'enterrement de Karl, je fus prise de spasmes et conduite à l'hôpital où je suis restée près de quatre mois, avec quelques interruptions. Ce n'est pas la douleur, mais l'incapacité à en éprouver et le fait de vivre cette mort comme une libération qui ont, de toute évidence, conduit mon cerveau perturbé à donner des ordres faux ou contradictoires au corps qui lui était subordonné jusqu'au collapsus. Lorsque je sortis de l'hôpital, je pesais quatre-vingt-dix sept livres. [...] j'appris à conduire, démissionnai de mon poste de reporter au [*Courrier hebdomadaire*] et commençai un beau matin, après le petit déjeuner à écrire un livre. Hella retrouva ses penchants de jeunesse et se remit à peindre.

*Am Tag nach Karls Beisetzung wurde ich mit Krämpfen ins Krankenhaus eingeliefert, wo ich, mit kurzen Unterbrechungen, fast vier Monate zubrachte. Nicht der Schmerz, sondern dass ich keinen Schmerz empfinden konnte, dass ich diesen Tod wirklich als Befreiung erlebte, hat mein verwirrtes Hirn dem ihm untergebenen Körper offenbar so viele falsche oder einander widersprechende Befehle erteilen lassen, bis er kollabierte. Als ich aus dem Krankenhaus entlassen wurde, wog ich siebenundneunzig Pfund [...] lernte Autofahren, kündigte meine Stellung als Reporterin bei der „Wochenpost“ und begann eines Morgens nach dem Frühstück, ein Buch zu schreiben. Hella besann sich ihrer jugendlichen Neigungen und fing wieder an zu malen. (PB, p.193)*

---

<sup>150</sup> Holy Liu, „Erinnern und vergessen“, article cité

Une personne qui vous laisse indifférent ne vous plonge pas dans une crise pareille. On a l'impression que la mère comme la fille commencent à revivre après la mort du père. En somme, l'« écrivain » Monika Maron n'a pu naître qu'après la disparition de Karl Maron. Monika Maron ne s'explique pas très bien elle-même ce qui s'est passé : pourquoi à une longue phase d'étouffement et d'auto-censure a succédé cette libération brutale :

Je me souviens comme d'une transe des années qui ont suivi la mort de Karl. Tout paraissait possible. J'écrivais un livre. Je dormais dans la chambre où Karl était mort et chaque soir avant de m'endormir, je me laissais aller au minable triomphe du survivant. J'en avais honte, mais je triomphais malgré tout. [...] Je ne sais toujours pas aujourd'hui pourquoi, tant que le mari de Hella vivait, tout m'était apparu impossible de ce que je faisais pourtant tout simplement, petit à petit, après sa mort, comme un fleuve détourné retrouve son cours naturel, un fois l'obstacle artificiel enlevé.

*An die ersten Jahre nach Karls Tod erinnere ich mich wie an einen Rausch. Alles schien möglich. Ich schrieb ein Buch. Ich schlief in dem Zimmer, in dem Karl gestorben war, und jeden Abend vor dem Einschlafen gab ich mich dem niedrigen Triumph der Überlebenden hin. Ich schämte mich und triumphierte trotzdem. [...] Ich weiß bis heute nicht genau, warum mir, solange Hellas Mann lebte, alles unmöglich erschien, was ich, als er gestorben war, nach und nach einfach tat, wie ein umgeleiteter Fluß, der sein natürliches Bett wiederfindet, nachdem das künstliche Hindernis aus dem Weg geräumt wurde. ( PB, p.193-195)*

On retrouve ici le même parti pris d'honnêteté dans l'expression des sentiments et des réactions. Monika Maron se montre sans concession vis-à-vis d'elle-même, elle exprime l'ambiguïté de ses réactions même si le sentiment de triomphe face à un mort lui apparaît comme « honteux ». Il serait bien étonnant qu'une personne ayant provoqué des réactions aussi ambivalentes et brutales ne soit pas représentée dans la fiction.

Antje Doßmann, dans son étude [*La dictature des parents*] (*Die Diktatur der Eltern*) pense que la relation entre Monika Maron et son beau-père fut très conflictuelle et qu'elle se reflète dans les textes de fiction :

La relation entre Karl et Monika Maron semble avoir été difficile depuis le début. Le roman de Monika Maron *Rue du Silence*, n°6 en particulier donne la mesure de la dimension extraordinaire du rejet du beau-père.



*Das Verhältnis zwischen Karl und Monika Maron schien von Anfang an schwierig gewesen zu sein. Über die außerordentliche Dimension ihrer Ablehnung des Stiefvaters gibt besonders Marons Roman *Stille Zeile sechs Auskunft*.<sup>151</sup>*

### **2. 3. Biographie et fiction chez Monika Maron**

Les familles que Monika Maron présente dans ses romans ne sont pas calquées sur sa famille réelle. Ce qui caractérise la famille réelle, comme nous l'avons vu dans la présentation des *Lettres de Pavel*, c'est qu'elle se réduit à l'ascendance maternelle.

Les grands-parents de Monika Maron, personnages principaux du texte autobiographique *Les Lettres de Pavel* apparaissent également au début du premier roman de Monika Maron. *Poussière de cendres* ainsi que dans l'essai *J'étais un enfant antifasciste*. Il existe de légères variantes dans la représentation des grands-parents dans ces trois textes. Cependant, les grands-parents sont dans les trois textes toujours nommés par leurs noms, Pavel et Josefa Iglarz, ce qui suppose une approche de type plutôt biographique, mais comme on le verra, ils occupent un statut très spécial entre biographie et fiction.

L'œuvre de fiction, au contraire, présente des constellations familiales traditionnelles, du type père-mère-enfant. Il s'agit toujours dans *Poussière de cendres*, comme dans *La Transfuge*, *Rue du Silence*, n°6 et *Animal Triste* d'une fille unique plus ou moins en révolte contre un père autoritaire. La mère, électron libre de cette constellation, se range du côté du père ou de la fille selon les cas.

### **2. 4. Le retour du père : scène récurrente chez Monika Maron**

Chez Patrick Modiano, l'arrestation du père et son corollaire le panier à salade constituent des éléments récurrents qui trouvent leur pendant dans la scène du retour du père chez Monika Maron. Comme chez Modiano, cet épisode est évoqué dans l'autobiographie aussi bien dans la fiction et les variantes ne sont pas sans intérêt.

Dans *Les Lettres de Pavel* (1999) texte autobiographique, le retour du propre père de l'écrivain, après quatre années de captivité en Russie, est évoqué très rapidement :

---

<sup>151</sup> Antje Doßmann, ouvr. cite, p. 7

Le 23 septembre 1949, Walter revint de sa captivité en Russie. Le matin de bonne heure, après que Marta lui eut ouvert la porte, il se retrouva dans la chambre de Hella qui était sur le point de partir et qui ne pouvait absolument pas rester à la maison, parce qu'elle devait justement ce jour-là présenter au conseil municipal un rapport sur son travail en tant que directrice adjointe du centre de presse de la municipalité de Berlin-Est. Hella et Walter ne s'étaient pas vus depuis l'été 1943. Peu après, Walter avait été fait prisonnier, et pendant trois ans, Hella n'avait pas su s'il était encore en vie, jusqu'à ce qu'elle reçût sa première carte en 1946. Dans leur correspondance, elle ne l'avait pas informé de sa liaison avec Karl Maron. Jusqu'à ce matin du 23 septembre où il entra dans la chambre de Hella, il avait cru que sa femme et son enfant l'attendaient à la maison.

*Am 23. September 1949 kam Walter aus der russischen Kriegsgefangenschaft. Am frühen Morgen stand er, nachdem Marta ihm die Tür geöffnet hatte, im Zimmer von Hella, die gerade im Aufbruch war und an diesem Tag unter keinen Umständen zu Hause bleiben konnte, weil sie als stellvertretende Leiterin der Pressestelle beim Ostberliner Magistrat ausgerechnet an diesem Tag der Magistratsversammlung über ihre Arbeit Bericht erstatten sollte. Hella und Walter hatten sich zum letzten Mal im Sommer 1943 gesehen. Kurz darauf geriet Walter in Gefangenschaft, und Hella wusste drei Jahre nicht, ob er lebte, bis 1946 eine erste Karte von ihm kam. Über ihre Verbindung mit Karl Maron schrieb sie ihm nichts. Bis zu dem Augenblick, da Walter am Morgen des 23. September in Hellas Zimmer trat, dachte er, ihn erwarteten zu Hause Frau und Kind. (PB, p. 170-171)*

L'autobiographie se borne à énoncer les faits : retour du père et manque de disponibilité de la mère. On peut s'imaginer la déception et la douleur de Walter lorsqu'il comprend qu'il n'a plus sa place dans ce qu'il croyait être sa famille. Mais Monika Maron renonce ici aux possibilités romanesques : aucune plongée dans l'intériorité des protagonistes ne nous fait connaître leurs réactions.

Cette scène avait déjà été évoquée dans le roman *Rue du Silence*, n°6 (1991) avec davantage de relief :

Un matin, il entra dans la cuisine, où se trouvait mon lit dans le coin derrière la porte, il me prit dans ses bras et ma mère dit : c'est ton papa. J'avais souhaité avoir un père. Une mère, tout le monde en avait. Mais celui qui pouvait dire : c'est mon père qui me l'a défendu, celui-là disposait d'une chose précieuse.

*Eines Morgens trat er in die Küche, wo in der Ecke hinter der Tür mein Bett stand, nahm mich auf den Arm, und meine Mutter sagte: Das ist dein Vati. Ich hatte mir gewünscht, einen Vater zu haben. Mütter hatten alle. Wer aber sagen konnte: Das hat mein Vater verboten, verfügte über eine Kostbarkeit. (SZ6, p.157)*

Certains détails concordent, comme l'âge de l'enfant (7 ans), mais ici, la scène est plus visuelle. Elle se déroule dans la cuisine, lieu convivial où se trouve aussi le petit lit de l'enfant. Elle est décrite du point de vue de la petite fille qui voit son père pour la

première fois et réagit avec peu d'émotion à cet événement majeur. L'écrivain lui prête ironiquement une satisfaction infantile : avoir un père est un élément enviable de statut par rapport à ses camarades. Il y a également une ébauche d'idylle familiale : la famille est enfin réunie et la mère en semble heureuse. C'est par sa parole que s'établit le lien de filiation, la mère présente l'inconnu à l'enfant comme « *ton papa* » (*dein Vati*). Elle sert d'intercesseur pour tenter de renouer le lien brisé entre le père et l'enfant. L'idylle sera de courte durée, car le père et la fille n'arriveront pas à rétablir le lien, la greffe tardive ne prendra pas et ils resteront des étrangers l'un pour l'autre :

Quand j'avais dix ans, mes parents partirent se reposer sans moi en Thuringe. Cela faisait trois ans que je connaissais mon père et je ne lui avais encore jamais adressé la parole avec un mot qui témoignât de notre parenté. Je ne l'avais encore jamais appelé Père ou Papa, tout en brûlant d'envie de le faire et en n'attendant qu'un signe d'assentiment de sa part, de façon que je ne passe pas pour une menteuse à mes yeux et aux siens dès que j'aurais prononcé ce mot.

*In dem Sommer, als ich zehn Jahre alt war und meine Eltern ohne mich zur Erholung nach Thüringen führen, kannte ich meinen Vater drei Jahre und hatte ihn noch niemals mit einem unser verwandtschaftliches Verhältnis bezeichnenden Wort angeredet. Noch nie hatte ich ihn Vater, Vati oder Papa genannt, obwohl ich mir sehnlichst wünschte, es zu tun, und nur auf ein kleines Zeichen seiner Zustimmung wartete, damit ich, sobald ich das Wort ausgesprochen hätte, nicht als Lügnerin dastehen würde vor ihm und mir. (SZ6, p. 157-158)*

*Rue du Silence*, n°6 est paru en 1991, cinq ans plus tard, Monika Maron évoque la même scène dans *Animal Triste* :

D'abord on mura les portes et les fenêtres des églises, puis les pères rentrèrent. Le père de Hansi rentra le premier. Il avait un éclat de grenade dans la tête et Hansi dit que je ne devais plus venir le voir, parce que son père avait besoin de repos. [...] Mon père revint aussi, du moins il vint un homme dont ma mère prétendait qu'il était mon père. Nous ne l'avons pas crue, ni lui ni moi. Nous avons certes des raisons différentes de ne pas y croire, je ne connaissais pas les siennes, mais je ne pouvais croire qu'il fût mon père parce que tout en lui me déplaisait.

*Erst wurden die Türen und Fenster der Kirche vermauert, und dann kamen die Väter zurück. Hansis Vater kam zuerst. Er hatte einen Granatsplitter im Kopf und Hansi sagte, ich dürfte ihn nun nicht mehr besuchen, weil sein Vater Ruhe brauchte. [...] Mein Vater kam auch, jedenfalls kam ein Mann, von dem meine Mutter behauptete, er sei mein Vater. Wir haben ihr beide nicht geglaubt, er nicht und ich auch nicht. Wir hatten wohl verschiedene Gründe, ihr nicht zu glauben, seine kannte ich nicht, aber ich konnte einfach nicht glauben, dass er mein Vater war, weil mir gar nichts an ihm gefiel. (AT, p.63)*

Plus de chaleur, ni d'intimité familiales maintenant. Le père est renvoyé à son statut d'étranger «*du moins il vint un homme dont ma mère prétendait qu'il était mon père* ». Là aussi, la parole de la mère est d'importance, c'est elle qui, comme dans *Rue du Silence*, n°6 tente d'établir le lien entre père et fille, mais on le la croit pas. La mère «*prétend* » (*behauptet*) qu'il s'agit du père, ce que ne croient aucun des deux intéressés, ce qui ouvre bien sûr une nouvelle perspective : en l'absence du père, la mère aurait pu avoir une aventure ou du moins c'est ce que le père soupçonne. Du côté de la fille, ce rejet du père peut apparaître comme une forme du «*roman familial* » bien connu selon lequel l'enfant renie sa filiation et s'invente un autre père.

Les différences de traitement de cette scène sont bien sûr loin d'être anodines. Le rejet du père est plus immédiat, plus radical, dans *Animal triste* que dans *Rue du Silence*, n°6, les précautions oratoires devenant inutiles après la mise à mort de la figure paternelle dans *Rue du Silence*. Le rôle de la mère, beaucoup plus développé dans *Animal Triste* que dans *Rue du Silence* où elle est une figure secondaire contribue aussi au changement. Il n'en reste pas moins vrai que le caractère commun fondamental de ces trois évocations du retour du père est de faire de lui un étranger.

Le doute concernant le lien de paternité avait déjà été évoqué dans un texte antérieur, *La Transfuge* (1986). C'est le père qui doute de sa paternité, ce qui l'empêche de «*reconnaître* » sa fille et de l'aimer.

La guerre et la captivité l'avaient rendu indisponible pour ces petits jeux, pourtant il m'aurait certainement pardonné, si ses sentiments pour moi n'avaient pas été entachés par le doute de voir en moi véritablement le fruit de sa semence. Plus tard, quand une maladie des yeux, héréditaire dans sa famille, se manifesta chez moi et balaya tous les doutes, j'avais déjà dix ans et il avait désappris à m'aimer.

*Krieg und Gefangenschaft hatten ihn für solche Spiele unbrauchbar gemacht, trotzdem hätte er mir sicher verziehen, wären seine Gefühle zu mir nicht gestört gewesen durch den Zweifel, in mir wirklich die Frucht seines Samens zu sehen. Später, als sich an mir ein erblicher Augenfehler seiner Familie zeigte, wurde jeder Zweifel getilgt, aber da war ich schon sechs Jahre alt, und er hatte es verlernt, mich zu lieben. (Über, p. 16)*

Un père qui doute de sa paternité, une fille qui ne veut pas de ce père-là pour père, une mère qui s'efforce en vain de créer un lien filial entre les deux, tous ces détails

convergent à faire du père de fiction, un « faux-père ». Mais un beau-père n'est-il pas un « faux-père » ?

La scène du retour du père, plus encore que celle de l'arrestation du père chez Modiano, a une double valeur : biographique et historique. Elle s'est jouée dans d'innombrables foyers allemands après la guerre et il semble bien que très vite, elle ait été ressentie comme un « topos ». Dans son roman *Le Retour*, Bernhard Schlink signale que les « romans du retour » (*Heimkehrerromane*) constituaient une catégorie de littérature populaire. Dans son récit autobiographique *Kindheitsmuster* (1976), paru en français sous le titre *Trame d'enfance*, Christa Wolf évoque ainsi le retour de son père :

En août fut jouée la pièce : Le Retour du père.

Au cours des années précédentes, [...] Nelly n'avait souhaité qu'une chose : qu'il revienne. Et maintenant qu'il revenait, cela n'aurait pas eu de sens de nommer ce qu'elle ressentait autrement que joie. [...]

Or avec l'entrée en scène du personnage principal – à l'instant où Nelly vit le « père » - la scène bascula méchamment dans l'absurde. Curieusement, Nelly s'en était doutée. Les contes nous y préparent depuis l'enfance : le héros, le roi, le prince, le bien-aimé est ensorcelé au loin et c'est comme étranger qu'il revient.

*Im August wurde das Stück gegeben : Die Heimkehr des Vaters. [...]*

*Nelly hatte sich in den letzten Jahren [...] immer nur das eine gewünscht: Er soll zurückkommen. Nun kam er, und es wäre unsinnig gewesen, das nicht Freunde zu nennen, was sie empfand. [...]*

*Denn mit dem Auftritt der Hauptfigur – mit dem Augenblick, da Nelly den „Vater“ sah – kippte die Szene boshaft ab ins Aberwitzige. Merkwürdigerweise hatte Nelly es geahnt. Märchen bereiten uns von klein auf darauf vor: Der Held, der König, der Prinz, der Geliebte wird in der Fremde verwunschen; als ein Fremder kehrt er zurück.<sup>152</sup>*

S'il s'agit de la même situation de base : le retour du père prisonnier de guerre, les rapports entre le père et la fille sont très différents. Dans le cas de Christa Wolf, il s'agit d'une fille adolescente, très attachée à son père et heureuse de le voir revenir, chez Monika Maron, la fille est encore enfant et le père est un inconnu, un intrus qui vient s'immiscer entre la mère et elle. Mais dans le cas de Christa Wolf aussi, au lieu de la figure aimée, c'est un inconnu qui apparaît parce que les souffrances et les privations l'ont rendu méconnaissable. Ce que le texte de Christa Wolf met également en lumière, c'est qu'il ne s'agit nullement d'une scène purement privée. Par la métaphore théâtrale,

<sup>152</sup> Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Taschenbuch 2007, p. 621- 623. C'est nous qui soulignons.

l'écrivain adulte qui évoque cette scène en souligne bien la valeur universelle et littéraire : on est en présence d'un « topos », d'un motif littéraire.

## 2. 5. La figure du père dans les romans de Monika Maron

L'importance de la figure paternelle varie selon les romans de Monika Maron. Dans *Poussière de cendres*, son premier roman (1981), la famille de la narratrice n'est évoquée qu'au premier chapitre et la figure du père y est peu développée. Le père occupe au contraire une place centrale dans *Rue du Silence, n° 6* (1991) qui peut être considéré comme le livre du père, celui du règlement de compte avec le père, alors que dans *Animal triste* (1996), la famille de la narratrice n'apparaît qu'épisodiquement au détour des pages, mais avec une violence d'évocation peu commune. Dans tous les cas, la constellation familiale est la même : les héroïnes de Monika Maron sont toujours des filles uniques, comme elle-même, c'est-à-dire qu'elles affrontent seules leur père. Aucune complicité à attendre d'un frère ou d'une sœur avec qui elles pourraient s'allier. Le rôle dévolu à la mère change selon les romans comme nous le verrons.

L'œuvre de fiction est traversée de figures paternelles marquantes. Le début du premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres* (1981) présente un cas intéressant d'autofiction en opposant un père (fictionnel), incarnation des valeurs prussiennes de sérieux et d'économie au grand-père maternel, Pavel (réel) dont la narratrice se réclame. Le père d'*Animal triste* (1996) étend son ombre sur la famille et y éteint toute joie de vivre. Mais c'est *Rue du Silence, n° 6* (1991) qui constitue le livre du père ou faudrait-il dire plutôt le livre des pères, car la figure paternelle s'y trouve dédoublée. *Rue du Silence* est le livre de la confrontation avec le père et avec le régime de la RDA (avec ses pères fondateurs !), c'est le livre du meurtre du père.

Les pères des romans de Monika Maron ont un nombre important de traits en commun. Ils exercent des fonctions d'autorité : Fritz Polkowski (*Rue du Silence*) est directeur d'école alors que le père d'*Animal Triste* est policier.

Je me rappelle précisément que ma mère, quelques années après que je l'avais entendu dire qu'il fallait aider les hommes à reprendre confiance en eux-mêmes et quelques jours après que mon père était rentré dans la police, a murmuré à la même amie : l'uniforme,

c'est ce qui lui va le mieux. Moi, je trouvais qu'en uniforme, il ressemblait encore moins à un homme qui aurait pu être mon père.

*Ich erinnere mich genau, wie meine Mutter, einige Jahre nachdem ich sie hatte sagen hören, man müsse den Männern wieder zu Selbstvertrauen verhelfen, und einige Tage, nachdem mein Vater Polizist geworden war, der gleichen Freundin zuflüsterte: In Uniform sieht er doch am besten aus. Ich fand, dass er in Uniform noch weniger aussah wie ein Mann, der mein Vater hätte sein können. (AT, p.73)*

Ce sont tous des hommes sérieux, qui s'identifient pleinement à leur rôle professionnel sans le moindre recul critique. L'esprit de sérieux a étouffé en eux toute spontanéité. Leur rigidité ne laisse aucune place à la spontanéité ni à la joie de vivre. Dans *Poussière de cendres*, même le dixième anniversaire de la petite fille devient le prétexte d'une leçon de morale plutôt que d'une fête. Le père est l'incarnation des valeurs prussiennes : sérieux, travail, économie :

Il s'agissait d'une autre pauvreté que celle dont mon père parlait, quand il m'offrit un vélo pour mon anniversaire en me déclarant d'un air de reproche, qu'en fait je n'aurais pas dû avoir de vélo pour mon dixième anniversaire, que cela risquait de faire de moi une gosse gâtée. Lui, il avait dû travailler dur pour son vélo. Même son costume de confirmation, il avait dû travailler pour l'avoir. [...] Les Prussiens n'étaient pas fous, c'était sûr. Ils devaient travailler pour avoir leur premier vélo, ils se lavaient les mains à longueur de journée et ils accomplissaient constamment leur devoir. Etre prussien, cela ne me plaisait pas du tout.

*Es war eine andere Armut als die, von der mein Vater sprach, wenn er mir zum Geburtstag ein Fahrrad schenkte und dabei vorwurfsvoll erklärte, dass man zum zehnten Geburtstag eigentlich kein Fahrrad bekommen dürfte, weil man sonst ein verwöhntes Gör würde. Er hätte sich sein Fahrrad erarbeiten müssen. Auch seinen Einsegnungsanzug hätte er sich erarbeiten müssen. [...] Preußen waren nicht verrückt, das stand fest. Sie mussten ihre ersten Fahrräder selbst verdienen, wuschen sich den ganzen Tag die Hände und erfüllten ständig ihre Pflicht. Preuße sein gefiel mir nicht. (Flug, p.10)*

Ces pères ne se laissent jamais aller à être tout simplement des êtres humains et à montrer leurs doutes ou leurs faiblesses. Ils sont tout entiers dans leur rôle, paternel ou professionnel et ont le souci constant d'éduquer leur enfant et de lui transmettre leur système de valeurs.

#### ▪ **Terreur à la table familiale**

Mais ces hommes imbus de leur autorité et si sûrs d'avoir raison se laissent aller à leurs propres faiblesses : ils sont égoïstes, impolis et font régner un ordre patriarcal

caricatural. Ainsi le père d'*Animal triste*, qui interdit à sa femme et à sa fille de parler à table :

Son intonation gâtait chacune de ses phrases. Il disait : la soupe est bonne, comme pour dire : Ah, enfin, la soupe est bonne ! [...] Il buvait son café ou mangeait sa soupe très bruyamment, comme s'il voulait prouver que c'était son bon droit de manger ou boire bruyamment. Je ne me rappelle pas que ma mère lui ait jamais dit : ne fais pas tant de bruit. Au contraire, il nous avait interdit de parler à table, si bien qu'on n'entendait que ses bruits de bouche.

*Seine Stimme verdarb jeden Satz. Er sagte: Die Suppe schmeckt gut; und eigentlich sagte er: Na endlich schmeckt die Suppe mal gut. [.....] Wenn er Kaffee trank oder Suppe aß, schlürfte er so laut, als wollte er meiner Mutter und mir beweisen, dass es sein Recht war, so laut zu schlürfen. Ich erinnere mich nicht dass meine Mutter je zu ihm gesagt hätte: Schlurf doch nicht so laut. Stattdessen verbot er uns, beim Essen zu sprechen, so dass nur sein Schlürfen zu hören war. ( AT, p. 63-64)*

Quel paradoxe pour un éducateur que de donner l'exemple de si mauvaises manières de table à sa fille ! Il est aussi important de relever est que la mère accepte sans broncher ce comportement grossier, se solidarissant ainsi avec un ordre patriarcal qui fait d'elle un être humain de seconde catégorie. Cette attitude est en parfait accord avec la remarque citée plus haut selon laquelle les femmes doivent aider les hommes à reprendre confiance en eux-mêmes.

Dans les romans de Monika Maron, les repas familiaux se transforment souvent en affrontement au lieu de constituer, comme ils le devraient dans une « vraie famille » un moment de convivialité.

*La Transfuge* met également en scène un père qui lape bruyamment sa soupe, mais malheureusement en plus il parle. La fillette doit se faire opérer de l'appendicite et a peur de l'opération, la mère tente de la rassurer ne lui disant qu'il s'agit d'une opération bénigne.

D'où tu tiens ça, dit mon père en lapant sa soupe aux haricots verts et viande de bœuf. Il y a suffisamment de gens qui en meurent.  
Il veut que je meure, pensai-je.  
Ma mère se taisait.  
Mon père continuait à laper sa soupe.  
Quand je dus aller à la cuisine lui chercher une bière, j'entendis ma mère lui dire : il faut vraiment que tu lui fasses peur comme ça, Herbert ?



J'ouvris la bouteille dans la cuisine et crachai dedans.

*Woher wilstn das wissen, sagte mein Vater und schlürfte die Bohnensuppe, grüne Bohnen mit Rindfleisch. Gib genug Leute, die daran sterben.*

*Der wünscht, dass ich tot bin, dachte ich.*

*Meine Mutter schwieg.*

*Mein Vater schlürfte weiter die Suppe.*

*Als ich ihm aus der Küche ein Bier holen musste, hörte ich, wie meine Mutter sagte: Mußt du ihr solche Angst machen, Herbert.*

*Ich öffnete die Flasche in der Küche und spuckte in das Bier. (Über, p. 20)*

Ce manque de sensibilité est ici très choquant et totalement indigne d'un parent, car la petite fille est déjà suffisamment angoissée par la perspective de l'opération. Un autre cas, moins grave, mais révélateur se trouve dans *Rue du Silence*, n°6. Pour faire plaisir à son père, Rosalind, alors âgée de dix ans, lui avait préparé son dessert préféré : une crème au citron. Crème dont le père a effectivement englouti une bonne partie, sans remercier ni réagir à la timide remarque de la tante : « *Die hat Rosi gemacht* » [« *c'est Rosi qui l'a faite* »]. Une fois adulte, Rosalind reconnaît qu'il n'a peut-être tout simplement pas entendu, mais l'enfant qu'elle était alors en a été blessée. Fritz Polkowski semble posséder le même droit moral sur la crème au citron que le père d'*Animal triste* à régner sur la table familiale :

Qui sait ce qui arrive aux hommes pendant la guerre. Cela semblait normal à mon père que son dessert favori lui soit servi à table en quantité suffisante, il n'en était redevable à personne. Il continua à bouffer et moi, ils m'envoyèrent au lit de bonne heure.

*Wer weiß, was mit Männern im Krieg passiert. Für meinen Vater schien es normal zu sein, dass seine Lieblingsnachtspeise in ausreichender Menge auf dem Tisch stand, schuldig war er dafür keinem etwas. Er fraß und fraß. Mich schickten sie früh ins Bett. (SZ6, p. 159)*

Toutes ces remarques sur la vie quotidienne peuvent paraître triviales, mais la dernière citation ouvre une perspective sur laquelle nous reviendrons : « *qui sait ce qui arrive aux hommes pendant la guerre* ». Ce n'est pas le caractère individuel de Fritz Polkowski qui est en jeu ici, encore moins une nature masculine foncièrement mauvaise, mais une génération : celle d'hommes brisés par la guerre, incapables d'aimer et d'être heureux.

Les passages que nous avons cités sont tirés de trois romans, ce qui montre la récurrence des scènes de repas chez Monika Maron. Moments de silence hostile, elles

illustrent la froideur de ces familles sans affection et offrent un contraste saisissant avec l'évocation de la chaleureuse ambiance de cuisine de la famille Iglarz dans *Les Lettres de Pavel*.

## **2. 6. Rue du Silence, n° 6: de l'acharnement pédagogique au meurtre du père**

Roman du père, de la haine du père, *Rue du Silence, n° 6* est aussi l'histoire d'un amour déçu. Soit à cause de l'absence du père pendant la petite enfance de Rosalind, soit à cause de son caractère, la relation du père et de la fille n'a pu s'établir sur le plan affectif, mais seulement éducatif. Pour le père, Fritz Polkowski, professeur et directeur d'école, rappelons-le, Rosalind n'est pas une enfant à aimer, mais à éduquer dans les valeurs du socialisme.

L'absence de mon père pendant les sept premières années de ma vie avait fait de mon éducation l'affaire d'Ida et de ma mère. Mon père n'intervenait que lorsqu'il croyait devoir défendre ma mère contre moi ou, ce qui arrivait plus souvent, lorsqu'il s'agissait de mon éducation politique. [...] Ce dont il parlait importait peu. La seule chose qui comptait, c'était qu'il s'assît à côté de moi et qu'il n'adressât ses phrases qu'à moi. La plupart du temps, je ne l'écoutais pas, occupée que j'étais à lui faire croire que je l'écoutais. J'essayais d'avoir l'air intelligente et attentive, hochai la tête de temps en temps d'un air entendu, afin qu'il ne se décourageât pas de raconter. Malgré cela, ses efforts pédagogiques ne duraient jamais plus que vingt minutes. Puis il appuyait ses mains sur le bord de la table, disait, bon, il faut que j'y aille et partait dans son bureau.

*Die Abwesenheit meines Vaters während meiner ersten sieben Lebensjahre hatte meine Erziehung zur Angelegenheit von Ida und meiner Mutter werden lassen. Mein Vater griff nur ein, wenn er glaubte, meine Mutter gegen mich verteidigen zu müssen, oder, was häufiger vorkam, wenn es sich um meine politische Erziehung handelte. [...] Es war gleichgültig, worüber er sprach. Daß er sich mit mir allein an den Tisch setzte und seine Sätze an mich richtete, war das einzige, was zählte. Meistens hörte ich ihm kaum zu, sondern war damit beschäftigt, ihn glauben zu machen, ich hörte zu. Ich versuchte, intelligent und aufmerksam auszusehen, nickte hin und wieder verständig, damit er nicht entmutigt wurde im Erzählen. Trotzdem dauerten seine pädagogischen Bemühungen nie länger als zwanzig Minuten. Dann drückte er beide Hände flach gegen die Tischkante, stieß sich nach hinten, sagte: so, dann werden wir mal wieder, und ging in sein Arbeitszimmer. (SZ6, p. 109-110)*

Voyant que seuls les sujets politiques retiennent l'attention de son père, la fillette décide de le rejoindre sur son terrain de prédilection et commence à lui poser des questions. Elle se contente tout d'abord de questions très simples auxquelles le père répond en deux phrases :

J'élaborais des questions que je pensais devoir lui plaire. Au bout de combien d'années naît un génie comme Staline ? [...] c'étaient de mauvaises questions, on y répondait trop rapidement. J'étais encore en train d'attendre pleine d'espoir à côté de la table de la salle à manger qu'il avait déjà quitté la pièce.

*Ich dachte mir Fragen aus, von denen ich annahm, daß sie ihm gefielen. Alle wieviel Jahre wird ein Genie wie Stalin geboren? [...] Es waren die falschen Fragen, sie ließen sich zu schnell beantworten. Ich stand noch erwartungsvoll neben dem Esstisch, wenn er das Zimmer schon verlassen hatte. (SZ6, p. 111)*

Toute à son désir de plaire à son père, la fille a mis le doigt dans un engrenage diabolique. Ses questions deviennent plus complexes, afin de retenir le père dans la salle à manger :

Je me mis à imaginer des questions auxquelles il ne pouvait pas répondre d'une phrase prononcée en faisant quatre ou cinq pas autour de moi et je fis par-là une découverte sans laquelle mon enfance, ma jeunesse et que sais-je encore se seraient déroulées autrement.

*Ich begann, mir Fragen auszudenken, die er nicht in einem Satz, verteilt auf vier oder fünf Schritte an mir vorbei, abtun konnte und machte dabei eine Entdeckung, ohne die meine Kindheit, Jugend und wer was noch alles anders verlaufen wäre. (SZ6, p.111)*

Très vite, elle franchit un point de non-retour. La question de Rosa « *pourquoi la classe ouvrière n'a-t-elle pas été en mesure d'éviter la montée du fascisme ?* » est ressentie par le père comme une provocation. Non seulement il ne répond pas à la question, mais il se met en colère et soupçonne que sa fille subit des influences réactionnaires. En réaction, comme Rosa fréquente son école, il renforce l'éducation au socialisme dans sa classe, ce qui provoque bien sûr l'hostilité des camarades de Rosa, contraints de subir cette « *torture pédagogique* ». Bref, une situation intenable pour l'adolescente:

J'avais treize ans. J'étais enfin arrivée à ce que mon père s'intéresse à moi. Quelquefois, avant de m'endormir, je souhaitais qu'il meure.

*Ich war dreizehn. Ich hatte erreicht, daß mein Vater sich nun für mich interessierte. Vor dem Einschlafen wünschte ich mir manchmal, dass er stirbt. (SZ6, p. 114)*

La jeune fille n'a en fait aucune marge de manœuvre : soit elle écoute docilement son père et reste transparente à ses yeux, soit elle tente d'amorcer un débat et se fait automatiquement rejeter. La rigidité idéologique du père ne permet aucune discussion. Situation normale, dira-t-on, dans un régime totalitaire. Pas exactement. Dans une autre position, le père aurait pu se permettre en privé des réflexions inacceptables en public.

Mais il n'est pas simplement citoyen de la RDA. Il est directeur d'école, et comme il prend son rôle très au sérieux, il se doit d'incarner le marxisme-léninisme aux yeux de tous.

Il a enseigné jusqu'au jour de sa mort. Les questions, même les plus faciles, lui étaient souffrance. [...] il n'aurait pas dû devenir enseignant. S'il était resté tourneur, il aurait pu lui-même poser des questions.

*Er hat unterrichtet bis zum Tag seines Todes. Fragen, auch einfache, bereiteten ihm Qualen. [...] Er hätte nicht Lehrer werden sollen. Wäre er Dreher geblieben, hätte er selbst fragen dürfen. (SZ6, p.166-168)*

Le père souffre d'un sorte de déformation professionnelle, il ne peut se contenter de vivre et laisser vivre, il lui faut éduquer ou plus exactement « *dresser* » tout ce qui l'entoure. Rosa dresse un tableau à la fois pathétique et ridicule des efforts de son père pour « *éduquer* » une porte.

La porte était faussée et on ne pouvait la faire glisser qu'avec difficulté. [...] La résistance inerte de la porte, qu'il savait surmontable, a dû représenter pour lui plus qu'un obstacle gênant. Sinon, il aurait fait venir un menuisier. On avait l'impression qu'il voulait éduquer la porte, éclaircir une fois pour toutes le rapport de forces entre lui et elle.

*Die Tür war verzogen und ließ sich mit Mühe bewegen. [...] Der leblose Widerstand der Tür, den er als überwindbar kannte, muß ihm mehr bedeutet haben als ein lästiges Hindernis. Sonst hätte er einen Tischler bestellt. Es hatte den Anschein, als wollte er die Tür erziehen, das Kraftverhältnis zwischen ihm und ihr für alle Male klären. (SZ6, p.166)*

Bref, la personne privée coïncide totalement avec la personne publique. Il n'y a pas la place pour le moindre interstice, le moindre doute. Il étouffe dans ce carcan et ceux qui l'entourent souffrent de devoir vivre dans cette prison qu'il a créée autour de lui :

Le pire, c'est lorsque le même pouvoir et la même loi règnent à l'extérieur comme à l'intérieur de la maison. Mon père régnait sur l'école et il régnait à la maison.

*Das Schlimmste ist, wenn draußen die gleiche Macht herrscht und das gleiche Gesetz wie im eigenen Haus. Mein Vater herrschte über meine Schule, und er herrschte zu Hause. (SZ6, p. 135)*

Evidemment, comme il fallait s'y attendre, l'*acharnement pédagogique* du père aboutit au résultat inverse du but recherché : il transforme une enfant bien disposée en rebelle irréductible. *Rue du Silence*, n° 6 est le roman où la figure du père est la plus développée et où le conflit fille-père constitue le thème central. Dans les autres romans,

la figure paternelle est moins centrale, mais traitée tout aussi négativement que celle de Fritz Polkowski.

- **Dédoublément de la figure paternelle dans *Rue du Silence*, n°6**

Roman du père ou plus exactement roman des pères, *Rue du Silence*, n°6 présente un dédoublément de la figure paternelle. En effet, le récit principal (sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants) concerne la rencontre de Rosalind avec un vieux fonctionnaire de la RDA, un « père fondateur » du régime, Beerenbaum, et leur difficile collaboration. Herbert Beerenbaum ressemble à Fritz Polkowski, le propre père de la narratrice, si bien que la rencontre avec Beerenbaum va réactiver, bien longtemps après la mort du père, son conflit avec lui.

Un indice précieux de la « parenté » des deux personnages nous est fourni par le précédent roman de Monika Maron, *La Transfuge*, qui met également en scène Rosalind Polkowski. Dans ce texte, le père s'appelle Herbert Polkowski. Herbert Polkowski, personnage de *la Transfuge* semble donc s'être dédoublé en Fritz Polkowski et Herbert Beerenbaum dans *Rue du Silence*, n° 6. Beaucoup d'autres détails assurent le parallélisme entre ces personnages, une certaine ressemblance physique tout d'abord :

A cela s'ajoutait entre les yeux et le menton une lassitude qui semblait moins dessinée par l'âge que par le dégoût et le rejet.  
J'avais rencontré dans chaque phase de ma vie des hommes avec cette expression de visage. C'était aussi le dernier visage de mon père.

*Dazu eine Müdigkeit zwischen Augen und Kinn. Die weniger vom Alter gezeichnet schien als von Ekel und Abwehr.  
Männer mit diesem Ausdruck im Gesicht waren mir in jeder meiner Lebensphasen begegnet. Es war auch das letzte Gesicht meines Vaters. (SZ6, p. 26)*

Les détails vestimentaires et l'ameublement complètent la ressemblance physique. On peut imaginer que Rosalind, qui a vécu une relation ambivalente et violente avec son père, éprouve un malaise devant ce « déjà-vu » :

La salle de séjour de Beerenbaum ressemblait à celle de mes parents. [...] Seulement, au lieu des *Tournesols* de Van Gogh, accrochés au dessus du canapé chez mes parents depuis vingt ans, c'était un paysage post-impressionniste. [...] Je m'aperçus que mon père avait porté un cardigan semblable et aussi les mêmes chaussons, des pantoufles de cuir bordeaux.

*Beerenbaums Wohnzimmer ähnelte dem meiner Eltern. [...] Nur über dem Sofa hingen nicht, wie seit zwanzig Jahre im Wohnzimmer meiner Eltern, die Sonnenblumen von Van Gogh, sondern ein postimpressionistisches Landschaftsgemälde [...] Mir fiel ein, dass mein Vater eine ähnliche Strickjacke getragen hatte und auch ähnliche Hausschuhe, bordeauxrote Lederpantoffeln... (SZ6, p. 45-47)*

C'est un peu comme si le père sortait de sa tombe pour revenir torturer sa fille. Mais au-delà des détails physiques ou vestimentaires, ce sont leurs biographies et leur caractère qui les rapprochent. Ils sont tous deux d'un milieu simple et n'ont pas fait d'études universitaires. Ils ont appris un métier manuel et c'est grâce au Parti qu'ils ont pu se former et accéder à de plus hautes tâches. Certes, la « carrière » de Fritz Polkowski est moins brillante que celle de Beerenbaum puisqu'il est devenu directeur d'école alors que l'autre a accédé aux plus hautes fonctions politiques. Mais tous deux sont des communistes fervents et qui doivent tout au Parti. L'image du père est indissociable du communisme. L'objection – justifiée – de Beerenbaum qu'il ne faut pas confondre l'idéologie et ceux qui la représentent, n'atteint pas Rosalind, figée qu'elle est dans sa colère infantile.

Même si leur fonction dans la société de la RDA n'est pas de la même importance, ils s'identifient totalement à leur rôle social et politique. Il n'y a pas place pour le moindre interstice de liberté ou de doute entre l'homme public et l'homme privé chez eux ou plutôt l'homme privé n'existe pas. On a vu lors de l'analyse du personnage de Fritz Polkowski qu'il s'identifiait totalement à sa fonction de directeur d'école et de gardien du marxisme-léninisme. De même Herbert Beerenbaum justifiera sans état d'âme les décisions les plus regrettables du régime comme la construction du Mur de Berlin.

Il nous paraît très important de noter que dans *Rue du Silence*, n° 6, la figure paternelle se fond totalement dans la figure d'autorité.

En ce qui concerne le caractère, tous les deux sont des hommes autoritaires et qui veulent avoir le dernier mot. On a vu Fritz Polkowski, dans les derniers mois de sa vie, se battre avec la porte coulissante de son bureau comme s'il voulait l'« éduquer ». Herbert Beerenbaum ne s'avoue jamais vaincu par les arguments de Rosalind. La tâche lui est d'autant plus facile que Rosalind se montre souvent infantile face à lui.

Face à Beerenbaum, Rosa a une attitude totalement régressive. Elle crie, se met à pleurer, ne se comporte pas en adulte. Son comportement s'explique par le fait qu'elle revit un conflit d'adolescence. Beerenbaum a beau jeu de se moquer d'elle, car elle met sur le même plan la critique idéologique et ses frustrations d'enfant face à son père. Sa critique –argumentée– d'un régime qui a décidé que l'Histoire était terminée avec l'avènement du socialisme et qui a privé d'avenir toute une génération est discréditée par ses réactions infantiles. Face à Beerenbaum, Rosalind se dédouble, elle est à la fois adulte (et historienne, spécialiste du marxisme-léninisme) et une enfant figée dans sa rébellion.

Monika Maron a laissé entendre que son beau-père Karl Maron pouvait avoir inspiré le personnage de Herbert Beerenbaum<sup>153</sup>. Antje Doßmann considère que Monika Maron a érigé un monument contestable à son beau-père dans ce roman :

Avec le personnage de Herbert Beerenbaum, qui rappelle constamment son propre père à la protagoniste Rosalind Polkowski, Maron a également érigé un monument sans concession à la mémoire de son beau-père.

*Mit der Figur Herbert Beerenbaum, welche die Protagonistin Rosalind Polkowski permanent an ihren eigenen Vater erinnert, hat Maron zugleich ihrem Stiefvater ein schonungsloses Denkmal gesetzt.*<sup>154</sup>

- **Le meurtre du père**

L'amour déçu se retourne en haine, comme nous l'avons déjà noté à propos de Rosalind (dans *Rue du Silence*, n° 6) qui à treize ans souhaite la mort de son père. Elle fait écho en cela à son homonyme du roman précédent, *La Transfuge*.

J'abandonnai l'idée de punir mes parents par ma mort. A partir de ce moment, je souhaitais la mort de mon père. Je ne l'ai jamais pensé en ces termes, je souhaitais tout simplement son absence. Qu'il disparaisse, pensais-je, j'abandonnais le reste à un juste destin dont je n'étais pas responsable.

*Den Gedanken, die Eltern durch meinen Tod zu strafen, gab ich auf. Seitdem wünschte ich den Tod meines Vaters. Ich habe den Gedanken nie in diesen Worten gedacht, ich wünschte nur seine Abwesenheit. Er soll weg, dachte ich; den Rest überließ ich einem gerechten Schicksal, für das ich nicht verantwortlich war. (Über, p. 21)*

---

<sup>153</sup> Holly Liu, „Erinnern und Vergessen“, article cité

<sup>154</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 7

Dans *La Transfuge*, la mort (naturelle) du père quelque vingt ans plus tard procure à la narratrice un sentiment de triomphe. Ce n'est pas sans un certain malaise qu'on lit ces phrases où s'exprime la brutalité du « vainqueur », c'est-à-dire du survivant :

Il ne marchera plus sur ce chemin, il a planté cette rose, mais c'est moi qui la verrai, la maison lui a appartenu mais c'est moi qui y habiterai. La mère le pleure et c'est moi qui la consolerai. J'ai gagné, pensai-je.

*Auf dem Weg wird er nicht mehr gehen, die Rose hat er gepflanzt, aber ich werde sie sehen, das Haus hat ihm gehört, und ich werde darin sein. Die Mutter weint um ihn, und ich werde sie trösten. Ich habe gesiegt, dachte ich. (Über, p.22)*

Ce triomphe prend d'ailleurs un curieux aspect œdipien puisque la fille prend la place du père auprès de la mère « *La mère le pleure et c'est moi qui la consolerai* » qui n'a pas échappé à Antje Doßman :

La force avec laquelle la haine du père se fait jour dans *La Transfuge* met en évidence le fait que ce conflit père-fille était aussi un combat pour l'amour de la mère.

*In dem Maße, wie der Haß auf den Vater in Die Überläuferin stärker hervorbricht, wird deutlich, dass dieser Vater-Tochter Konflikt auch ein Kampf um die Liebe der Mutter war.*<sup>155</sup>

Certes, c'est ici un personnage qui s'exprime et il s'agit d'une œuvre de fiction, mais le lecteur est d'autant plus mal à l'aise que les termes dans lesquels Rosalind célèbre son triomphe ne sont pas sans rappeler ceux avec lesquels Monika Maron évoque la mort de son beau-père Karl. Rappelons-les pour mémoire :

Je dormais dans la chambre où Karl était mort, et chaque soir avant de m'endormir je m'abandonnais au bas triomphe des survivants. J'avais honte mais en même temps je triomphais.

*Ich schlief in dem Zimmer, in dem Karl gestorben war, und jeden Abend vor dem Einschlafen gab ich mich dem niedrigen Triumph der Überlebenden hin. Ich schämte mich und triumphierte zudem. (PB, 194)*

Mais c'est dans *Rue de Silence*, n° 6 que le fantasme de la mort du père s'impose avec le plus de violence, qu'il n'est plus seulement un vague souhait de disparition comme dans *La Transfuge* (« *je souhaitais tout simplement son absence* »), mais qu'il prend la forme d'un simulacre de meurtre. Rosalind a appris que Beerenbaum a envoyé en prison

---

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 138



un des ses amis quelque vingt ans plus tôt, parce que celui-ci avait réussi à envoyer à un ami passé à l'Ouest le manuscrit de sa thèse. Beerenbaum justifie sa décision d'alors en arguant que le savoir qui avait ainsi fui à l'Ouest était « propriété d'Etat » et qu'il s'agissait donc d'un vol manifeste. Pour Rosalind, il ne s'agit de rien de moins que d'une confiscation des cerveaux. Elle ne trouve pas de mots trop durs pour qualifier l'attitude de Beerenbaum et de ses pairs.

Vous avez confisqué la masse cérébrale, parce que vous en aviez trop peu vous-mêmes. Au siècle prochain, vous les en auriez amputés et pendus à des cordes pour économiser les frais de prison. [...] Vous êtes des cannibales, des esclavagistes avec une armée de tortionnaires.

*Ihr habt Hirnmasse konfisziert, weil ihr selbst zuwenig davon hattet. Im nächsten Jahrhundert hättet ihr sie amputiert und an Drähte gehängt, um die Gefängniskosten zu sparen. (SZ6, p. 206) [...] Menschenfresser seid ihr, Sklavenhalter mit einem Heer von Folterknechten. (SZ6, p. 207)*

Le texte devient ici quelque peu confus, à l'image du désordre mental où se trouve Rosalind sous l'effet de la colère. A la violence verbale (réelle) succède le vertige de la violence physique (fantasmagique). Rosalind se dédouble ici, à la fois actrice et spectatrice de ses pulsions meurtrières. Le lecteur doit relire le paragraphe pour s'apercevoir qu'elle ne frappe pas Beerenbaum, l'action fantasmagique prenant ici le pas sur le réel.

J'entendis Rosalind hurler, je vis jaillir de sa bouche un grand jet de salive qu'elle enfonça avec les poings sur la machine à écrire. Je vis le pire dans ses yeux où se reflétait ce qu'elle ne fit pas<sup>156</sup> : Rosalind debout devant Beerenbaum, le poing levé pour le frapper, l'autre main sur le cou de Beerenbaum, entre le menton et la pomme d'Adam. Le poing frappa son visage. Le dentier tomba de sa bouche. Elle frappa de nouveau jusqu'à ce qu'il tombe brutalement de sa chaise.

*Ich hörte Rosalind kreischen sah, wie sie dabei den Speichel in einem breiten Kegel versprühte und mit den Fäusten auf die Schreibmaschine einschlug. Das Schlimmste sah ich in ihren Augen, wo sich spiegelte, was sie nicht tat: Rosalind stehend vor Beerenbaum, die Faust erhoben zum Schlag, die andere Hand an Beerenbaums Hals zwischen Kinn und Kehlkopf. Die Faust traf sein Gesicht. Das Gebiß fiel ihm aus dem Mund. Sie schlug ihn wieder, bis er vom Stuhl stürzte. (SZ6, p.207- 208)*

---

<sup>156</sup> C'est nous qui soulignons

Il n'y a pas de violence physique effective, elle reste au stade du fantasme qu'on lit dans les yeux de Rosalind. Mais est-ce que cela change quelque chose ? D'un point de vue juridique, Rosalind n'est pas la meurtrière de Beerenbaum, mais elle l'est sur le plan symbolique, car cet affrontement extrêmement violent déclenche chez Beerenbaum, qui est vieux et malade, une dernière attaque qui lui sera fatale. Or tout le roman souligne le parallèle entre Fritz Polkowski, le père de Rosalind et Herbert Beerenbaum. En agressant Beerenbaum, Rosalind réalise son fantasme d'adolescente qui souhaitait la mort de son père. On est donc pris au piège des jeux de miroirs entre le dédoublement de la figure paternelle et les dédoublements de la narratrice.

La valeur œdipienne de la relation à Beerenbaum est soulignée par Antje Doßmann

Dans la controverse entre Rosalind et Beerenbaum, le vieux fonctionnaire apparaît dès le début comme le remplaçant du père et les réactions violentes de Rosalind envers son interlocuteur peuvent se comprendre comme signe de structures œdipiennes mal résolues.

*In der Kontroverse zwischen Rosalind und Beerenbaum nimmt der alternde Funktionär von Anfang an die stellvertretende Position des Vaters ein, und Rosalind heftige Reaktionen auf ihr Gegenüber lassen sich als Zeichen ihrer unvollständigen Lösung aus ödipalen Strukturen verstehen.*<sup>157</sup>

Le désir de la mort du père se réalise de façon paroxystique par l'acharnement fantasmatique sur Beerenbaum. Là encore, on pourrait considérer que la mise à mort de la figure paternelle répond au traumatisme infantile du rejet par le père. D'autre part, la mort de Beerenbaum libère Rosa : elle lui permet, enfin, d'avoir pitié de son père.

Maintenant que Beerenbaum est mort et que je suis son cercueil comme témoin de sa mise en terre, pour la première fois, je ressens de la pitié pour mon père.

*Jetzt, da Beerenbaum tot ist und ich als Zeugin seiner Grablegung hinter seinem Sarg hergehe, fühle ich zum ersten Mal Mitleid mit meinem Vater. (SZ6, p. 168-169)*

La valeur de catharsis de l'affrontement avec Beerenbaum est claire : la mise à mort d'un double du père permet de dénouer le conflit avec le père, de lui pardonner et peut-

---

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 86

être même de dépasser la phase de la rébellion adolescente pour accéder à l'âge adulte. Quant à ces pères, Fritz Polkowski, Herbert Beerenbaum et les autres, ce n'est pas totalement leur faute s'il ils sont comme ils sont, ils appartiennent à une génération sacrifiée.

### **2. 7. « Ils n'auraient pas dû revenir »**

Ces pères en effet partagent avec toute une génération l'expérience de la guerre et de la captivité. Ils en sont revenus, mais brisés, amers, incapables de générosité, persuadés que tout ce que la vie leur apportera maintenant ne pourra compenser les souffrances qu'ils ont endurées. « *On leur doit bien cela* » : ainsi peut s'expliquer le comportement autoritaire, grossier et infantile de ces hommes. L'expérience de la guerre les rend impropres à la vie civile. La narratrice d'*Animal triste* fait le constat brutal qu'ils n'auraient jamais dû revenir de la guerre

Ils n'auraient pas dû revenir. Autrefois, quand nous jouions, Hansi Petzke et moi, au papa et à la maman avec les rats empoisonnés, ils auraient dû nous laisser seuls avec nos mères, Hansi et moi et tous les autres aussi. Ils auraient dû se chercher, loin de leurs fils, un lieu où soigner leur corps blessés et leurs âmes marquées par la guerre.

*Sie hätten nicht zurückkommen dürfen. Damals, als Hansi Petzke und ich mit den vergifteten Ratten Vater-Mutter-Kind spielten, hätten sie uns mit unseren Müttern allein lassen sollen, Hansi und mich und alle anderen auch. Sie hätten sich irgendwo, fern von ihren Söhnen, einen Ort suchen sollen, wo sie ihren verwundeten Leiber und gebrandmarkten Kriegerseelen hätten kurieren können. (AT, p.68)*

La narratrice d'*Animal triste* rappelle le précédent des soldats d'Alexandre le Grand qui n'avaient pas voulu imposer à leur famille la vue de leurs mutilations. Elle se met à imaginer au conditionnel comment la vie se serait déroulée si les pères n'étaient pas revenus. Ce qu'elle évoque est une sorte de République des Femmes où on aurait juste toléré le savoir-faire des grands-pères pour les questions pratiques, où les enfants auraient tout appris de leurs mères :

Nous aurions appris la vie auprès de nos mères, maigres et prévoyantes comme des hamsters et non auprès des guerriers battus avec des éclats de grenade dans la tête.

*Aber das Leben hätten wir bei unseren mageren, hamsternden Müttern gelernt und nicht bei den geschlagenen Kriegern mit den Granatsplittern in den Köpfen. (AT, p.69)*

Les mères auraient continué à rire et à être fortes comme elles avaient su l'être pendant les années de guerre. Elles n'auraient pas commencé à mimer la faiblesse afin que les hommes se sentent indispensables.

Cette réflexion : « *ils n'auraient pas dû revenir* » est incroyable de brutalité. Les personnages de Monika Maron, comme elle-même dans certains textes, ne s'embarrassent guère du politiquement correct. Ces guerriers brisés, pères lamentables, ne sont pas responsables. C'est l'Histoire qui a façonné leur destin, mais ce sont aussi les femmes qui les ont aidés dans cette entreprise d'usurpation :

Et comme c'est justement pour leurs actes les plus atroces qu'ils ont été le plus aimés des femmes, ils ont été portés à croire que leurs capacités guerrières étaient ce qu'il y avait de mieux en eux. Sinon, comment le père de Hansi et le mien, ainsi que le futur général Schmidt, qui revenaient de la dernière et de la pire des guerres, las à mourir et souillés de leur propre sang comme de celui d'autres, comment auraient-ils pu croire que c'était justement à eux que revenait la mission d'éduquer la nouvelle génération.

*So kam es, daß sie für ihre furchtbarsten Taten von den Frauen am heftigsten geliebt wurden, so dass sie glaubten mussten, ihre kriegerischen Eigenschaften seien an ihnen das Beste. Wie hätten sonst Hansis und mein Vater und der spätere General Schmidt, als sie aus diesem letzten und schlimmsten aller Kriege heimkehrten, sterbensmüde und von Blut besudelt, vom eigenen und vom fremdem, wie hätten sie sonst annehmen können, dass ausgerechnet sie berufen waren, die nächste Generation zu erziehen. (AT, p. 72)*

Voilà qui jette un éclairage un peu différent sur les figures paternelles chez Monika Maron. Ces terribles pères sont aussi des victimes. Ils portent les stigmates de l'Histoire. Nous voyons ainsi combien la dimension historique et la dimension familiale sont étroitement imbriquées.

## 2. 8. Figures maternelles

### ▪ Dans l'autobiographie : Hella dans *Les Lettres de Pavel*

La mère de Monika Maron, Helene Iglarz dite Hella, joue un rôle important dans *Les Lettres de Pavel* et cela à deux niveaux : elle est tout à la fois un personnage de la chronique familiale (sa fille raconte son histoire), et la source d'information. C'est grâce aux souvenirs de Hella que Monika Maron a pu écrire ce livre. A certains moments, elle peut même apparaître comme co-auteur puisque Monika Maron cite les carnets de sa mère pour évoquer certains événements, la mort de Karl Maron par exemple. Interrogée

sur la motivation qui l'a conduite à écrire *Les Lettres de Pavel* à la fin des années 90, Monika Maron répond :

Cela a aussi beaucoup à voir avec l'âge de ma mère, sans qui je n'aurais pas pu écrire ce livre. J'ai pensé : elle a maintenant plus de 80 ans. Si je veux encore lui poser des questions, c'est maintenant que je dois le faire.

*Es hat auch viel zu tun mit dem Alter meiner Mutter, ohne die ich das Buch gar nicht hätte schreiben können. Ich habe gedacht: Jetzt ist sie über 80 Jahre alt. Wenn ich sie noch fragen will, dann muß ich das jetzt tun.*<sup>158</sup>

Pendant les premières années de sa vie, Monika Maron a été élevée par sa mère et sa tante Marta, qui apparaît dans les œuvres de fiction sous le nom de tante Ida, personnage secondaire, mais positif. Monika Maron évoque dans *Les Lettres de Pavel* les difficultés et aussi les joies de la vie quotidienne dans l'appartement familial de la *Schillerpromenade* : en plus des locataires en titre vivaient là deux autres jeunes femmes, Lucie dont la maison avait été bombardée et Ischi dont la maison avait été réquisitionnée par les occupants russes. Elle donne une vision positive et chaleureuse de cette communauté de femmes solidaires dans l'adversité. C'est peut-être à cause de cela que l'image de la communiste (par exemple Luise dans *Poussière de cendres*) est nettement plus positive que celle du communiste. Mais nous y reviendrons en temps utile.

On sent tout au long du livre le très grand attachement de la mère et de la fille, malgré leurs divergences politiques. L'amour filial a pourtant été plusieurs fois mis à l'épreuve par la politique, par exemple en 1976 à la suite du bannissement du poète et chanteur Wolf Biermann, déchu de sa nationalité est-allemande pour avoir donné un concert en Allemagne de l'Ouest. Une autre phase particulièrement pénible a suivi la publication en 1981 du premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres*, chez un éditeur de l'Ouest, le texte ayant été interdit de publication à l'Est. Mère et fille ne se sont pas adressé la parole pendant un an. Lorsqu'elles se sont réconciliées, elles ont décidé de ne plus jamais laisser la politique intervenir dans leur relation. Cette réconciliation n'a pas été du goût des camarades de Hella qui ont décidé de son exclusion de la direction du

---

<sup>158</sup> Holy Hiu, article cité.

Parti. Une anecdote racontée dans *Pawels Briefe* donne le ton de la relation entre mère et fille. En 1989 juste après la chute du Mur, Monika Maron qui habitait alors Hambourg, s'est rendue à Berlin :

J'allai chez Hella. A la porte du jardin, je criai : c'est moi le vainqueur de l'Histoire, et Hella dit : je sais.

*Ich fuhr zu Hella. Schon am Gartentor rief ich: Ich bin Sieger der Geschichte, und Hella sagte: Ich weiß. (PB, p.130)*

La réponse résignée de la mère à la déclaration quelque peu grandiloquente de sa fille, ainsi que le fait que l'expression « *vainqueur de l'Histoire* »<sup>159</sup> ne semble mériter aucune explication montre que mère et fille ont l'habitude des affrontements politiques et que d'une certaine façon, elles les ont dépassés.

- **Les mères dans la fiction**

Il n'en va pas de même dans les œuvres de fiction. Non seulement, l'image de la mère dans les romans ne correspond pas à Hella, mais de plus, elle varie considérablement d'un roman à l'autre, contrairement aux pères, dont nous avons pu dresser un portrait-robot valable pour tous les romans.

Il est intéressant de suivre l'évolution de la figure maternelle de *Poussière de cendres* (le premier roman) à *Animal Triste* (le quatrième). Electron libre dans le conflit primordial qui oppose le père et la fille, la mère passe progressivement du camp de la fille à celui du père, et se rallie à l'ordre patriarcal comme nous l'avons déjà indiqué.

La mère de *Poussière de cendres* ose s'opposer au père et venir au secours de sa fille. A chaque fois que le père (allemand) explique à sa fille que la vie était dure quand il était enfant et qu'il avait dû travailler pour s'acheter son premier vélo, la mère (d'ascendance polonaise) écoute d'un air ironique avant d'expliquer que dans sa famille, malgré la pauvreté, on n'avait jamais manqué de rien parce qu'on avait le génie de l'improvisation et de la récupération :

---

<sup>159</sup> Il s'agit d'une référence à Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (*Sur le concept d'Histoire*). Les termes *vainqueurs* ou *vaincus de l'Histoire* sont souvent utilisés par M. Maron

Nous étions beaucoup plus pauvres que vous, disait ma mère, mais nous n'étions pas prussiens.

*Wir waren viel ärmer als ihr, sagte meine Mutter, aber wir waren keine Preußen. (Flug, p. 10)*

Dans le second roman, *La Transfuge*, la mère devient un enjeu entre le père et la fille, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. Après la mort du père, la fille prend sa place auprès de la mère. Dans *Rue du Silence*, n° 6 dont l'héroïne est également Rosalind, la présence de la mère est très discrète. Nous n'apprenons ni son nom, ni sa profession. Dans la scène récurrente du retour du père, nous avons vu qu'elle s'efforce, mais en vain, de créer le lien entre le père et l'enfant. Plus tard, Rosalind, devenue adulte, gardera le contact avec sa mère alors que le père et la fille ne s'adresseront plus la parole. Comme l'analyse Antje Doßmann, la mère regrette les dissensions qui règnent dans la famille, mais elle se solidarise de fait avec son mari.

Il ne reste plus grand-chose du rôle positif de la mère dans *Rue du Silence*, n° 6. Certes la mère est « désespérée » quand le père et la fille s'opposent l'un à l'autre, pleins de haine, dans des confrontations politiques, cependant elle est liée au père dans une « unité de fer » parce qu'elle juge que la révolte critique de la fille est un manquement au code de conduite interne (familial) et externe (social).

*In Stille Zeile sechs ist von der positiven Besetzung der Mutter nicht mehr viel übrig. Zwar ist die Mutter „verzweifelt“, wenn der Vater der Tochter in der politischen Auseinandersetzung „haßerfüllt“ gegenüber steht, dennoch verbindet sie mit dem Mann „eine eiserne Einigkeit“, weil sie wie er das kritische Aufbegehren der Tochter als einen Verstoß gegen den inneren (familiären) und äußeren Verhaltenskodex bewertet.<sup>160</sup>*

Quant à la mère d'*Animal Triste*, elle se range totalement du côté du père et accepte son rôle de faible femme dans une société patriarcale. Dans ce roman, le retour des pères entraîne un changement de comportement chez les mères. Ces femmes qui avaient dû se débrouiller seules pendant les années de guerre redeviennent soudain de petits êtres faibles et sans défense.

Ce que je comprenais le moins à cette époque, c'est pourquoi ma mère prétendait sans arrêt être trop maladroitement pour exécuter les plus petites tâches alors que je savais fort bien qu'il n'en était rien. [...] Une fois, je l'entendis dire à une amie qu'elles devaient aider les hommes à reprendre confiance en eux-mêmes.

---

<sup>160</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 138

*Am wenigsten verstand ich damals, warum meine Mutter ständig behauptete, für die einfachsten Verrichtungen zu ungeschickt zu sein, obwohl ich genau wußte, daß es nicht stimmte. [...] Zu einer Freundin hörte ich sie einmal sagen, man müsse den Männern wieder zu Selbstvertrauen verhelfen. (AT, p. 70)*

Loin d'être une alliée, cette mère devient même un obstacle au développement de sa fille rebutée par l'image qu'elle donne de la féminité.

J'étais dégoûtée par la chair féminine, même par la mienne. [...] Mais quand le temps fut venu, je dus supporter que mon corps maigre et asexué remplisse le message génétique maternel : il devint féminin, ce qui vraisemblablement ne m'aurait pas ou peu gêné, si la féminité avait signifié autre chose que ma mère. Je crois que ma mère était féminine d'une façon alarmante.

*Ich ekelte mich vor Weiberfleisch, auch vor meinem eigenen. [...] Aber als die Zeit gekommen war, musste ich erdulden, wie mein geschlechtslos magerer Körper die genetische Botschaft meiner Mutter erfüllte: er wurde weiblich, was mich vermutlich weniger oder auch gar nicht gestört hätte, wäre weiblich etwas anderes gewesen als meine Mutter. Ich glaube, dass meine Mutter alarmierend weiblich war. (AT. P. 74)*

C'est le seul cas à notre connaissance où la figure de la mère est traitée de façon aussi négative. Cette mère n'a pas vraiment d'épaisseur psychologique. Elle est réduite à un stéréotype de la féminité et elle est avant tout, comme son mari, le produit d'une époque. Elle suit le chemin déjà tracé par la mère du roman précédent, *Rue du Silence*, n° 6 en le dépassant puisqu'elle devient complice de l'ordre patriarcal.

*Animal Triste* représente également la mère comme un personnage qui se nie soi-même pour s'attacher le père.

*Auch Animal Triste stellt die Mutter als eine Figur dar, die sich selbst verleugnet, um den Mann an sich zu binden.*<sup>161</sup>

Surtout, elle laisse sa fille seule face à son père. Telle est sans doute la raison de la discrétion des figures maternelles chez Monika Maron : ce qui compte, c'est l'affrontement générationnel entre le père et la fille.

On peut voir dans ce survol rapide des figures maternelles une évolution vers davantage de fictionnalisation du personnage de la mère. Le premier chapitre de *Poussière de*

---

<sup>161</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 138



*cedres*, de type autofictionnel, puisque des personnes réelles, les grands-parents Iglarz, sont mêlés à des personnages romanesques est sans doute plus près de la réalité biographique que les autres romans où la mère est davantage un personnage «construit» en fonction de l'économie romanesque. La trahison de la mère laisse la vedette au conflit essentiel, le conflit père - fille.

## 2. 9. Le grand-père Pavel, figure d'identification

Notre description des figures de la filiation chez Monika Maron ne serait pas complète si nous négligions les grands-parents maternels, les Iglarz, dont nous avons retracé l'histoire au début de cette partie, et notamment la figure du grand-père Pavel. Figure emblématique pour Monika Maron, le grand-père est évoqué dans trois textes : *Les Lettres de Pavel* (1999) bien sûr, mais aussi le texte autobiographique *J'étais un enfant antifasciste*<sup>162</sup> (1989) et le premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres* (1981) qui présente un traitement autofictionnel des grands-parents puisqu'il s'agit de personnes réelles qui se trouvent intégrés dans un roman.

Il y a très peu de différences dans le traitement des grands-parents d'un texte à l'autre, seules varient les circonstances de la mort de Pavel qu'on ignore. Il est à noter que Pavel et Josefa Iglarz ne font jamais l'objet d'une transposition romanesque : lorsqu'ils sont évoqués, c'est toujours sous leur véritable nom, contrairement à la tante de Monika Maron, Marta Iglarz, qui apparaît dans les romans comme personnage secondaire sous le nom d' Ida (*La Transfuge, Rue du Silence, n° 6*).

Le grand-père Pavel constitue, à nos yeux, une figure importante du roman familial de Monika Maron et nous allons essayer de dégager son rôle en nous basant sur l'autobiographie *Les Lettres de Pavel* et le premier chapitre de *Poussière de cendres*.

- **Personne ou personnage ?**

Pavel et Josefa sont-ils des personnes ou des personnages ? Certes, tous les acteurs du roman familial que nous avons évoqués jusqu'ici ne se réduisent jamais à la personne

---

<sup>162</sup> Monika Maron, „Ich war ein antifaschistisches Kind“, in *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Francfort / Main, Fischer, 1995

réelle. Ils nous sont toujours présentés au travers du regard de l'auteur ou du narrateur. Mais la relation est de nature différente s'il s'agit de personnes qu'on n'a jamais connues :

Se souvenir n'est pas le mot juste au regard de mon projet concernant mes grands-parents, puisqu'il n'y avait au fond de moi aucune connaissance enfouie que j'aurais pu mettre au jour. Je connaissais les contours d'une histoire à laquelle manquaient l'intériorité et bien plus encore ma propre connaissance intime. L'être de mes grands-parents se confondait pour moi avec leur absence.<sup>163</sup>

*Erinnern ist für das, was ich mit meiner Großeltern vorhatte, eigentlich das falsche Wort, denn in meinem Innern gab es kein versunkenes Wissen über sie, das ich hätte zutage fördern können. Ich kannte die Umriss der Geschichte, der das Innenleben und erst recht meine innere Kenntnis fehlten. Das Wesen meiner Großeltern bestand für mich in ihrer Abwesenheit. (PB, p.8)*

Les personnes qu'on connaît sont à l'épreuve du réel, celles qu'on ne connaît que par des photos et des récits peuvent davantage faire l'objet d'une fictionnalisation.

- **Identification au grand-père**

Entre le grand-père et la petite-fille qui ne se sont jamais vus semble exister un lien privilégié. Elle revendique sa parenté avec lui et rejette au contraire l'ascendance paternelle. Parmi les raisons qui font de Pavel une figure d'identification, il y a certainement sa personnalité. A la lecture des extraits de ses lettres, on est amené à penser que Pavel Iglarz était à bien des égards un homme remarquable. Il ne se plaint jamais de son sort, toutes ses pensées vont vers sa femme et ses enfants. A propos de Monika, qu'il n'a jamais vue puisqu'elle est née lorsqu'il était déjà en exil, il écrit :

Ainsi a-t-il écrit à ses enfants dans la lettre qui était son testament spirituel : « Ne montrez jamais à l'enfant qu'il existe la haine, la jalousie et la vengeance. Il faut qu'elle devienne quelqu'un de bien ».

*So hat er seinen Kindern geschrieben in dem Brief, der sein Vermächtnisbrief war: „Zeigt niemals dem Kinde, daß es Haß, Neid und Rache gibt. Sie soll ein wertvoller Mensch werden.“ (PB, p. 112)*

Dans cette dernière lettre, que Monika Maron qualifie de testament spirituel, Pavel reste fidèle aux valeurs humaines et chrétiennes qui avaient conduit sa vie. C'est un message de courage, de dignité et d'humanité qui s'exprime dans ses lettres. Il y a également

---

<sup>163</sup> Souligné par nous

chez lui une dimension de liberté. A une époque où la liberté individuelle était moins développée qu'aujourd'hui, où pesaient les déterminismes sociaux et religieux, Pavel est un homme qui s'est choisi. Il a choisi de changer de religion et de quitter son pays d'origine.

Mais il n'est pas sûr que ce soit au départ pour ses qualités morales que Monika Maron ait élu son grand-père comme figure d'identification, mais bien plutôt pour prendre ses distances par rapport à ses parents. Elle raconte, dans des termes qui font écho à ce que dit Marthe Robert du fantasme de l'*Enfant trouvé* ou *du Bâtard* :

Je ne sais pas si tous les enfants ou au moins la plupart d'entre eux souhaitent parfois être les descendants d'autres parents. [...] J'étais, en tous cas, remplie d'une telle ingratitude dans certaines périodes de crises pendant mon enfance. Je me voulais autre que mon ascendance me le permettait. Et comme la photo de ma grand-mère, accrochée au mur de ma chambre dans son cadre étroit, la désignait sans équivoque comme la mère de ma mère, le choix de l'unique aïeul dont j'étais prête à descendre tomba sur mon grand-père.

*Ich weiß nicht, ob alle oder wenigstens viele Kinder sich zuweilen wünschen, Nachkommen anderer Eltern zu sein [...] Ich jedenfalls war von solcher Undankbarkeit in manchen kindlichen Krisenzeiten erfüllt. Ich wollte anders sein, als meine Abstammung mir zugestand. Und weil die Fotografie meiner Großmutter, die schmal gerahmt in meinem Zimmer hing, sie allzu deutlich als die Mutter meiner Mutter auswies, fiel meine Wahl als einzigen Ahnen, von dem abzustammen ich bereit war, auf meinen Großvater. (PB, p.9)*

Dans *Poussière de cendres*, premier roman de Monika Maron, le sens de l'identification au grand-père est analysé très clairement. L'enfant choisit le grand-père contre le père. Le premier chapitre évoque des souvenirs d'enfance de la narratrice, Josefa Nadler. Dans cette famille germano-polonaise, la différence de mentalités se révèle dans le rapport à l'argent. Le Prussien apparaît austère et économe, le Polonais sait profiter de la vie malgré sa pauvreté. C'est donc en premier lieu en tant que « non-prussien » que le grand-père est choisi.

Sans savoir en quoi consistait le caractère prussien des Prussiens, je développais un large mépris envers tout ce qui était prussien, dont je voyais le contraire en la personne du grand-père Pawel. [...] Comme je me sentais comme l'unique héritière des gènes de Pawel, je doublai la part de sang juif en moi et prétendis être demi-juive. Quart de juive ne semblait pas assez convaincant.

*Ohne zu wissen, was das Preußische an den Preußen eigentlich war, entwickelte ich eine ausgeprägte Verachtung für das Preußische, als dessen Gegenteil ich den Großvater*

*Pawel ansah. [...] da ich mich als genetische Alleinerbin des Großvaters fühlte, verdoppelte ich den Anteil jüdischen Blutes in mir und behauptete, eine Halbjüdin zu sein. Vierteljüdin klang nicht überzeugend. (Flug., p. 10)*

Dans un premier temps, donc, le grand-père est choisi et « utilisé » contre le père. Mais la démarche va plus loin. De façon volontariste, la jeune fille, en quête de sa propre identité, se modèle un grand-père qui réunit toutes les qualités importantes pour elle. Vers la fin de son adolescence, dit-elle, elle a décidé que ses traits de caractère principaux (« *meine wesentlichen Charaktereigenschaften* ») lui venaient de son grand-père (Flug, p. 8). Le portrait qu'elle dresse du grand-père : rêveur, nerveux, spontané, coléreux (« *Der Großvater war verträumt, nervös, spontan, jähzornig* ». (Flug., p.9) est une sorte d'auto-portrait. Il est le miroir dans lequel elle crée sa propre image. Portrait de l'artiste en grand-père si on veut... La petite fille s'empare de l'image du grand-père, la revendique pour elle seule :

Le grand-père Pavel était mort, brûlé dans un champ de blé. Il m'appartenait. Il ne disait, ne pensait ni ne faisait rien qui ne me plût. Je lui donnai toutes les qualités que je trouvais importantes chez un être humain. Le grand-père était intelligent, avait des dons artistiques, il était gai, généreux et craintif.

*Der Großvater Pawel war tot, verbrannt in einem Kornfeld. Er gehörte mir. Er sagte, dachte und tat nichts, was mir nicht gefiel. Ich gab ihm alle Eigenschaften, die ich an einem Menschen für wichtig hielt. Der Großvater war klug, musisch, heiter, großmütig, ängstlich. (MM, Flug. p. 11)*

La jeune fille, de fait, renverse l'ordre normal des choses puisqu'elle invente son grand-père plus qu'elle ne lui ressemble. Cependant l'entourage s'y laisse prendre en constatant la ressemblance. Elle n'est pas peu fière d'avoir atteint son but.

Quand j'entendis pour la première fois Ida murmurer à ma mère : « elle doit tenir cela de Papa », je savourai ma réussite.

*Als ich das erste Mal hörte, wie Ida meiner Mutter zuflüsterte: „Das muß sie von Papa haben“, genoß ich meinen Erfolg. (Flug., p.9)*

Il n'est ni rare ni étonnant qu'un enfant manifeste une préférence pour ses grands-parents, plus indulgents, plus disponibles, contre les parents qui, impliqués totalement dans la tâche d'éducation, peuvent se montrer moins patients et plus directifs. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici, puisque Monika Maron n'a jamais connu son grand-

père. La fillette de *Poussière de cendres* renie l'ascendance paternelle et s'invente, en la personne du grand-père, un meilleur père. Ce fonctionnement psychologique n'est pas sans rappeler la deuxième phase du roman familial, celle du Bâtard, « *qui n'a jamais fini de tuer son père* »<sup>164</sup> selon Marthe Robert. Dans une interview, à la question de savoir si en écrivant *Les Lettres de Pavel*, elle s'était inventé un père idéal (« *ein Wunschvater* »), Monika Maron répond :

Je ne sais pas. Je dois pourtant dire que *Les Lettres de Pavel* n'est pas un texte d'analyse introspective. [...] Mais il est sûr que j'aurais aimé avoir pour père un homme comme mon grand-père. Tout le monde pourrait souhaiter avoir un tel père.

*Das weiß ich nicht. Ich muß aber sagen: ein Selbstverständigungstext ist Pawels Briefe nicht. [...] Aber sicher hätte ich einen Mann wie meinen Großvater gern zum Vater gehabt. Jeder könnte sich so einen Vater wünschen.*<sup>165</sup>

Le choix de Pavel comme figure d'identification est ambivalent, puisque s'il représente tout d'abord dans *Poussière de cendres* un modèle de liberté par rapport à la rigidité du modèle prussien, on ne peut occulter son destin, broyé par un déterminisme historique implacable. La même ambivalence se retrouve quant à la judéité de Pavel, tantôt renforcée (cf, plus haut : « *je doublai ma part de sang juif* »), tantôt passée sous silence. Nous reviendrons sur ces aspects dans le chapitre sur l'identité. Ce qui nous importe pour le moment, c'est de constater que Pavel figure dans le roman familial de Monika Maron comme l'ancêtre d'élection, le père idéal. Cependant, ce père idéal est systématiquement absent de la fiction : les romans *La Transfuge*, *Animal Triste* et surtout *Rue du Silence*, n° 6 nous présentent une famille réduite à trois personnes : père, mère et fille. La mère y joue un rôle discret, le grand-père n'y apparaît pas. Rien ne vient donc atténuer la brutalité de l'affrontement du père et de la fille.

- **Un autre cas d'identification au grand-père : la Marche de Radetzky de Joseph Roth**

Qu'il nous soit permis ici d'ébaucher une comparaison qui permettra peut-être de mieux cerner l'originalité de l'identification au grand-père chez Monika Maron. Le roman de Joseph Roth, *la Marche de Radetzky*, publié en 1932 évoque le déclin de l'Empire

<sup>164</sup> Marthe Robert, ouvr. cité, p. 60

<sup>165</sup> Tilman Krause, „Wir waren ja immer ganz eng. Ein Gespräch mit Monika Maron“, in Else Gilson „Doch das Paradies ist verriegelt...“, Francfort / Main, Fischer, 2006, p.322

austro-hongrois à travers l'histoire de trois générations de von Trotta : l'ancêtre, qui a sauvé la vie de l'Empereur à la bataille de Solférino, le fils, un fonctionnaire de l'Empire et le petit-fils, Charles-Joseph, un militaire velléitaire, bien indigne de son héros de grand-père. La référence au (x) grand(s)-père(s) est une constante du roman, qu'il s'agisse du grand-père du héros ou de celui de son ami.

Ils étaient des petits-fils, ils étaient tous deux des petits-fils.  
*Sie waren Enkel, sie waren beide Enkel.*<sup>166</sup>

On n'était que le petit-fils  
*Man war nur der Enkel!*<sup>167</sup>

« Toi aussi, tu es un petit-fils! »  
*„Du bist auch ein Enkel!“*<sup>168</sup>

Dans son étude *Les Temps de la Fin*<sup>169</sup>, Carole Ksiazenicer-Matheron consacre un chapitre à la « généalogie » des von Trotta et au sens de l'identification au grand-père. La généalogie lui apparaît comme un élément central de « *cette forme particulièrement codée qu'est la saga* » (p. 131). Elle souligne le rôle prépondérant des grands-pères :

Les héritiers que sont Charles-Joseph, Max Demant et le comte Chojnicki ont en commun de vivre à l'ombre du grand-père, qu'il s'agisse du Héros de Solferino, d'un obscur cabaretier juif ou d'un alchimiste polonais.<sup>170</sup>

tout en dégagant l'ambivalence du rapport au père.

L'ombre du père, présente à chaque génération, apparaît également comme un signe distinctif du destin familial. [...] La rivalité œdipienne est d'autant plus difficile à assumer qu'elle s'accompagne de l'absence de mère et de l'adoption d'une structure sociale substitutive, comme l'armée ou le service impérial.<sup>171</sup>

C'est à la lumière de cette rivalité père/fils qu'il faut comprendre l'identification au grand-père : elle permet en quelque sorte de « contourner » le père et de « renverser l'ordre des générations »

...Charles-Joseph, orphelin privé de toute présence maternelle [...] se fantasme comme le fils de son grand-père, échappant ainsi à la domination de la figure paternelle en prenant

<sup>166</sup> Joseph Roth, *Radetzkymarsch*, Munich, dtv, 2007, p. 124

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 136

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 148

<sup>169</sup> Carole Ksiazenicer-Matheron, *Les Temps de la Fin: Roth, Singer, Boulgakov*, Honoré Champion, 2006

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 135

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 139

symboliquement sa place : « ... il se sentait le petit-fils de son grand-père et non le fils de son père ! Ce qu'il était même, c'était le « fils » de son étrange grand-père.<sup>172</sup> [...] Le fantasme de renversement des générations étudié par Ernest Jones permet dès lors de relier l'identification de Charles-Joseph au grand-père et le désir conjoint d'être le père de son père.<sup>173</sup>

Carole Ksiacenic-Matheron signale également à plusieurs reprises l'affleurement d'un « *roman familial* » dans la *Marche de Radetzky*.

Le lecteur de Monika Maron se retrouve évidemment ici en terrain de connaissance : la rivalité avec le père, l'élection du grand-père contre le père sont des phénomènes que nous avons déjà rencontrés et mis en évidence. Un aspect cependant est très différent : la lignée maternelle est curieusement absente de *la Marche de Radetzky* alors que l'élection du grand-père Pavel chez Monika Maron est un choix en faveur de la lignée maternelle (polonaise) contre la lignée paternelle (allemande). On se trouve dans une constellation œdipienne peu orthodoxe : une fille en situation de rivalité avec le père pour la mère. Et le plus important est sans doute que dans le cas de *la Marche de Radetzky*, l'identification au grand-père s'inscrit dans une fatalité de déclin, Charles-Joseph ne choisit pas sa vie, il n'est qu'un pâle reflet de son illustre aïeul, il est une « *fin de race* » dans cette « *fin de règne* » alors que pour Monika Maron et son héroïne de *Poussière de cendres*, l'identification au grand-père est une façon d'affirmer sa personnalité.

### 3. Le roman familial de Monika Maron et de Patrick Modiano

Qu'on nous pardonne la longueur de cette présentation des figures de la filiation chez les deux auteurs. Elle nous semblait utile, notamment pour familiariser le lecteur avec l'œuvre de Monika Maron, dont peu de livres sont traduits. Il convient maintenant de confronter ces deux « romans familiaux » pour en dégager les points de convergences et de divergences.

La figure primordiale du roman familial de Patrick Modiano comme de celui de Monika Maron est sans conteste celle du père. L'étude des textes a montré quelle place importante, presque obsessionnelle, il occupe dans les deux œuvres. Dans aucun cas

---

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 144

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 145

cependant, il ne coïncide totalement avec le père réel. En effet, la confrontation entre les textes autobiographiques et les romans montre que ni les acteurs du roman familial, ni les constellations familiales dans la fiction ne sont un simple décalquage des données biographiques.

Si la figure du père chez Modiano possède beaucoup de traits de son modèle, Albert Modiano, le travail de « *fictionnalisation* » (expression de Denise Cima) la transforme. Il outre certains traits et en occulte d'autres. L'autorité, réelle bien que sporadique, dont a pu faire preuve Albert Modiano est gommée dans l'œuvre, qui souligne au contraire le caractère fuyant d'un être toujours prêt à rompre les amarres. Chez Monika Maron, les figures paternelles, peut-être inspirées par un modèle précis (qui serait en l'occurrence Karl Maron), visent à une certaine généralité. Ses figures paternelles sont en même temps des figures d'autorité, si bien que le rejet du père s'inscrit dans une dimension politique.

On constate le même décalage entre les données biographiques et les constellations familiales dans la fiction. Modiano, enfant de parents désunis, ne représente jamais cet enfer familial dans la fiction. Comme nous l'avons vu, il n'y a pas dans son œuvre de représentation de famille complète. Père et mère ne sont jamais évoqués en même temps dans la fiction, ce qui illustre encore une fois comment le roman familial en s'écartant des données biographiques, atteint une vérité psychologique supérieure à la véracité factuelle. Le « *mentir-vrai* » de la littérature dit plus la souffrance de l'orphelin que les données biographiques. Lorsque le père est évoqué, il est seul avec son fils, en général à l'hôtel ou au café alors que les familles nucléaires de Monika Maron (toujours composées d'un père autoritaire, d'une mère et d'une fille) tournent vite au huis-clos étouffant. La famille type des romans de M. Maron est une construction romanesque, elle ne correspond pas à la biographie de l'auteur, qui a d'abord été élevée par sa mère, puis après le mariage de celle-ci, a fait une partie de sa scolarité en internat.

Si la figure du père est tellement dominante dans les deux œuvres, c'est pour deux raisons diamétralement opposées : son absence dans le cas de Modiano et sa présence étouffante chez Monika Maron. C'est une silhouette en fuite, toujours prête à



disparaître, à éluder les questions, cet homme « *qui aurait découragé dix juges d'instruction* »<sup>174</sup> que Modiano traque au long de son œuvre. Les crises sporadiques d'autorité d'Albert Modiano n'apparaissent pas dans l'œuvre. Au contraire, les héroïnes de Monika Maron se rebellent contre un père autoritaire. Si le héros modianien semble souffrir d'un manque de père, ce n'est pas le cas chez Monika Maron : *Rue du Silence, n°6* offre même un dédoublement de la figure paternelle. On pourrait dire, si on l'ose, qu'on est en face de deux syndromes opposés : le manque de père chez Modiano et le trop-plein de pères chez Monika Maron.

La figure du père chez Modiano est celle d'un être seul, presque marginal alors que les pères de Monika Maron sont bien établis dans la vie et exercent des fonctions d'autorité. Dans un cas (*Rue du Silence, n°6*), le père tire son infaillibilité du communisme, si bien que la révolte contre le père s'accompagne d'un rejet idéologique. Chez Modiano, le rapport au père, traité sur le mode burlesque et parodique dans *la Place de l'Etoile*, évolue vers plus d'empathie alors que chez Monika Maron, le rapport au père se fait sur le mode de la confrontation, qui peut aller jusqu'au fantasme de meurtre. Si on compare les *Boulevards de Ceinture* à *Rue du Silence, n° 6*, le contraste est saisissant : dans le premier cas, un père tente de tuer son fils, dans le second une fille qui a souhaité la mort de son père, s'acharne sur le double du père jusqu'à provoquer sa mort.

La figure maternelle est curieusement absente de l'œuvre de Patrick Modiano et elle n'apparaît jamais aux côtés du père. Il n'y a pas de vie familiale, les personnages sont tous marqués du sceau de la solitude, comme le souligne Thierry Laurent :

En fait tous ces maigres détails biographiques n'ont guère d'importance face à ce que Modiano répète tout au long de l'œuvre : la mère voyage, le fils ignore où elle est et il se sent terriblement seul. Ses deux parents sont des nomades.<sup>175</sup>

La figure de la mère est en revanche assez présente chez Monika Maron, mais varie considérablement d'un texte à l'autre, contrairement à la figure du père. Dans l'autobiographie *Les Lettres de Pavel* comme dans son premier roman, *Poussière de*

<sup>174</sup> Patrick Modiano, *Un pedigree*, p. 107

<sup>175</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p.111

*cedres*, de caractère autofictionnel, la mère est un personnage positif alors que les romans ultérieurs présentent des mères qui se plient à l'ordre patriarcal représenté par le père. Même lorsqu'il s'agit de communistes convaincues, elles apparaissent comme plus humaines, car chez elles, la militante n'a pas totalement étouffé la personne privée. Les pères, eux, s'identifient totalement à leur rôle social.

Une place tout à fait particulière dans le roman familial de Monika Maron est occupée par son propre grand-père, Pavel Iglarz, qui apparaît dans l'autobiographie *Les Lettres de Pavel* et dans *Poussière de cendres*, que l'on peut considérer pour cette raison comme une autofiction. Figure d'identification, le grand-père sert d'allié contre le père. Il représente l'ascendance juive et polonaise qui permet d'échapper à la « *malédiction allemande* ».

### 3.1. Le roman familial et la psychanalyse

Quand on examine les constellations familiales des textes de nos auteurs, on ne peut qu'être frappé de la convergence avec les deux phases du roman familial selon Freud que Marthe Robert nomme *l'Enfant trouvé* et le *Bâtard*. L'analogie de l'univers de Modiano avec le modèle de *l'Enfant trouvé* n'a pas échappé à la critique. Paul Gellings situe Modiano sans conteste du côté de *l'Enfant trouvé* :

Ainsi *l'Enfant trouvé* pur sang fuit la réalité, tandis que le *Bâtard* est un enfant trouvé qui la manipule à sa manière. Concrètement, c'est-à-dire dans le domaine du genre romanesque, ces deux « âges » correspondent aux catégories de « l'autre côté » (nostalgie romantique, refus du monde – données, on le sait, fort modianiennes) et des « tranches de vie » (ambition réaliste, conquête du monde – sans l'exclure totalement des « tranches », on aura là un peu plus de mal avec Modiano).<sup>176</sup>

Beaucoup d'aspects de l'univers modianien concordent en effet avec *l'Enfant trouvé*, comme la fréquence de personnages orphelins ou seuls au monde, jeunes gens un peu perdus qui errent une valise à la main : Louis et Odile dans *Une jeunesse* (1981) par exemple, mais aussi les protagonistes de *Villa triste* (1975), d'*Un cirque passe* (1992) ou de *Du plus loin que l'oubli* (1996). Selon Freud, la première phase du roman familial est pré-sexuelle ; elle se produit à un moment où l'enfant ignore d'où viennent les bébés. Effectivement, on trouve très peu d'évocations de la sexualité dans les romans

---

<sup>176</sup> Paul Gellings, ouvr. cité, p. 80

de Modiano. A ce titre, *Une jeunesse* présente un cas intéressant : la sexualité n'y est pas occultée puisque Odile est même amenée à se prostituer, mais les héros eux-mêmes constituent une sorte de couple fraternel (lorsqu'il partent en Angleterre, on les prend pour frère et sœur) et leur intimité physique n'est jamais évoquée. A propos de ce roman, Paul Gellings souligne les parallèles avec l'univers du conte :

Traitant les faits et gestes de deux orphelins perdus dans une jungle d'asphalte perverse et hostile, Modiano aurait très pu intituler son livre « Hansel et Grethel à Paris ». <sup>177</sup>

Par contre, si l'on examine les textes de Monika Maron dans cette optique, on ne peut que constater les similitudes avec le modèle du *Bâtard*. Plusieurs romans présentent un doute sur le lien de filiation, le père ne croit pas être le vrai géniteur de sa fille (*La Transfuge*, *Animal Triste*), la fille rejette son père (*Animal Triste*) et s'invente un meilleur père en la personne du grand-père (*Poussière de cendres*). Dans le *Roman familial du névrosé* selon Freud, l'enfant s' imagine fils d'un homme socialement supérieur au prétendu père, c'est-à-dire un prince ou roi. Ici la supériorité est d'ordre moral et non social : le grand-père Pavel représente un « meilleur père » parce qu'il incarne des valeurs de liberté et de respect d'autrui.

On ne s'étonnera pas de l'importance de la figure du père dans le roman familial de nos auteurs. Le roman familial est en effet une notion freudienne et la question du père et de la paternité, comme le rappelle Stéphane Michaud, « travaille Freud en profondeur » <sup>178</sup>. Elle est au cœur de notions fondamentales comme l'Œdipe ou le roman familial. Autour d'elle se cristallisent des intérêts aussi divers que ceux que Freud manifeste pour Shakespeare ou Moïse. <sup>179</sup>

En revanche, on peut s'interroger sur l'orthodoxie freudienne des constellations que nous avons rencontrées chez nos auteurs. Le roman familial tel qu'il est évoqué par Freud concerne le petit garçon et Marthe Robert dans son ouvrage *Roman des origines et origines du roman* n'évoque que des écrivains masculins. Le rejet d'un père par sa fille est-il conciliable avec la notion de l'œdipe ? On assiste quelquefois à une inversion

---

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 109

<sup>178</sup> Stéphane Michaud, *Correspondances de Freud*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 13

<sup>179</sup> Voir à ce sujet, l'article d'Henriette Michaud, « Correspondance pour Londres », *ibid*, p. 113 - 135

du schéma œdipien, ainsi dans les *Boulevards de ceinture*, c'est le père qui veut tuer son fils, situation inédite commentée avec une désinvolture ironique :

Qu'un père cherche à tuer son fils ou à s'en débarrasser me semble tout à fait symptomatique du grand bouleversement des valeurs que nous vivons. (PM, Bdc, p. 154)

Un père qui veut tuer son fils chez Modiano, une fille qui souhaite la mort de son père pour prendre sa place auprès de la mère chez Monika Maron ou qui se cherche un autre père pour remplacer celui qu'elle rejette, tout cela est presque trop beau pour des psychanalystes en herbe. Mais avons-nous le droit de faire subir ce traitement aux textes ? Dans le chapitre consacré à la critique psychanalytique, Jean-Yves Tadié<sup>180</sup> tente de cerner le champ de l'approche psychanalytique : s'agit-il de « *psychanalyser le texte* » ou de « *psychanalyser l'auteur* ». La démarche de Marthe Robert, en principe, s'applique aux textes et non aux auteurs :

Donc, à aucun moment, l'analyse de Marthe Robert ne se porte vers l'inconscient de Balzac, ou de Kafka [...] lire un texte pour Marthe Robert, c'est dégager une typographie freudienne qui rend inutile la connaissance de la biographie. Et pourtant, Marthe Robert ne résiste pas, fût-ce en notes, au désir de psychanalyser Flaubert au-delà de ses romans.<sup>181</sup>

Dans *Freud et l'interprétation de la littérature*, Max Milner<sup>182</sup> reconnaît que la psychanalyse a longtemps été « *tenue en suspicion par la critique littéraire* »<sup>183</sup>, qu'on lui reproche de proposer « *des interprétations réductrices* ». A la critique biographique traditionnelle du type « l'homme et l'œuvre », on aurait substitué « l'enfant et l'œuvre » en faisant des traumatismes infantiles la grille d'interprétation des textes. Max Milner met également en garde contre la confusion très répandue entre critique psychanalytique et cure psychanalytique<sup>184</sup>. Dans la critique psychanalytique, il est de fait hors de question de « psychanalyser l'auteur » puisque :

<sup>180</sup> Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Pocket, coll. « Agora », 2002, p. 131 à 153

<sup>181</sup> *Ibid*, p.151-152

<sup>182</sup> Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, SEDES, 1997

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 5

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 197

Il n'y a absolument pas de comparaison possible entre le contact avec l'inconscient qui peut être provoqué par l'entretien avec l'analysant et la caricature de connaissance de l'inconscient que peut donner la biographie des auteurs.<sup>185</sup>

L'utilisation de la psychanalyse pour l'interprétation des textes ne saurait décalquer la relation thérapeutique qui s'instaure entre analyste et patient, car bien évidemment il ne peut y avoir d'interaction comme dans une analyse.

D'autre part, l'écriture est une activité consciente, menée par une personnalité adulte, dans le cadre d'un projet littéraire. Sans doute les conflits et traumatismes infantiles contribuent à former la personnalité et peuvent, de ce fait, imprégner l'imaginaire d'un écrivain, mais ce serait une démarche très réductrice que d'expliquer l'œuvre d'art par les conflits de la petite enfance.

Cependant, l'œuvre d'art comme le rêve ouvre le champ du « *désir inconscient* », elle révèle l'existence d'

...un donné psychique qui nous reste totalement inaccessible directement, mais dont nous avons toutes les raisons de croire qu'il est terriblement actif aussi bien dans l'œuvre que dans la vie<sup>186</sup>

C'est ce « *donné psychique* » qui s'exprime sans doute lorsque Modiano revient inlassablement sur l'arrestation de son père en 1942 ou que Monika Maron compose ces huis-clos familiaux effrayants. La récurrence en effet peut apparaître comme l'expression de l'inconscient dans le texte :

Les mots-clefs, les tics de langage, les constantes stylistiques d'un auteur, les situations romanesques qui lui sont particulières, les structures narratives qu'il emploie de préférence à d'autres et le sens particulier qu'il leur donne, etc... Tout cela peut être étudié comme langage de l'inconscient dans la mesure où s'y reproduisent les mêmes phénomènes que nous observons dans l'interprétation des rêves.<sup>187</sup>

L'existence d'une récurrence signifiante justifie la méthode psychocritique de Charles Mauron. Par rapport à celle-ci, Jean-Yves Tadié rappelle l'objection de Doubrovsky (*Pourquoi la nouvelle critique ?*)

---

<sup>185</sup> *Ibid*, p. 198

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 200

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 200

...de détruire l'autonomie de l'œuvre (critique que l'on peut faire à tout méthode structurale) puisque Mauron confond volontairement les diverses œuvres d'un auteur en un ouvrage unique<sup>188</sup>

Or c'est exactement ce que nous avons fait en superposant les textes de Modiano et de M. Maron, qu'ils soient autobiographiques, autofictionnels ou fictionnels, afin d'en faire apparaître les constantes.

En utilisant le roman familial et la méthode de superposition des textes, nous avons donc bien conscience de nous mouvoir sur un terrain glissant. Même s'il faut donc se montrer prudent avec la terminologie psychanalytique, la coïncidence avec les modèles de *l'Enfant trouvé* pour Modiano et du *Bâtard* pour Monika Maron n'en reste pas moins remarquable.

### 3. 2. Le roman familial et l'Histoire

D'une certaine façon, tout le monde a un « *roman familial* », qu'on ait ou n'ait pas de parents. Mais la particularité du roman familial de Patrick Modiano et de Monika Maron tient à son inscription dans l'Histoire. Sans l'Occupation allemande, Albert Modiano aurait été un mauvais père, tout simplement. Aurait-il de la même façon inspiré son fils ? Ce sont les circonstances historiques qui font de lui ce personnage ambivalent. De même, au travers des figures du grand-père Pavel et du père (inspiré de Karl Maron), ce sont les deux grands totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle qui se font face chez Monika Maron. Le procès du père dans *Rue du Silence*, n°6 est aussi le procès des pères fondateurs d'un régime liberticide. En même temps, ces hommes appartiennent à une génération brisée par la guerre, qui éteint toute joie de vivre par leur seule présence.

Ce n'est certainement pas un hasard si les scènes récurrentes, sortes de scènes primitives, sont liées à la Seconde Guerre Mondiale. Elles témoignent de l'impact de l'Histoire sur les destins individuels et de l'ancrage dans une génération.

La situation du retour du père après des années de captivité n'est pas l'apanage de Monika Maron, nombre d'enfants de sa génération l'ont également vécue. Elle constitue

---

<sup>188</sup> Jean-Yves Tadié, ouvr. cité, p. 145

même un « topos » littéraire comme on le voit dans le récit autobiographique de Christa Wolf, *Trame d'enfance* et plus récemment dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Retour*. De même, l'arrestation du père pendant l'Occupation, scène récurrente chez Modiano, n'a de sens que dans le contexte historique où elle s'est déroulée. Le même sort pouvait arriver à tous ceux qui se trouvaient dans la même situation illégale, à tel point que Modiano imagine dans *Dora Bruder* que Dora ait pu croiser son père dans le panier à salade.

Cependant, il existe une différence importante entre ces deux scènes. L'arrestation du père chez Modiano a eu lieu avant la naissance de l'écrivain. Ce n'est pas une scène familiale : le père y est seul contre un monde hostile. Le fils ne cesse de s'interroger sur ce qu'a pu ressentir le père dans cette situation et d'une certaine façon l'écriture constitue un moyen de remonter le temps pour le rejoindre. Cette démarche fantasmatique est particulièrement nette dans *Les Boulevards de ceinture*. La scène équivalente chez Monika Maron, le retour du père, est bien différente. Elle se joue à la maison, avec trois personnages : le père, la mère, la fille. Cela pourrait être une image de bonheur familial. Mais le père arrive trop tard, père et fille resteront étrangers l'un à l'autre.

Le roman familial de ces deux auteurs ne peut pas se penser en dehors du contexte historique. Mais plus qu'un hasard biographique, le rapport à l'Histoire devient l'enjeu de l'écriture. Cela est particulièrement net chez Modiano qui revient de façon obsessionnelle sur les années de l'Occupation, c'est-à-dire celle de la jeunesse de son père. Les figures de la filiation (le père chez Modiano, le grand-père et le père chez Monika Maron) fournissent les clés de l'accès à l'Histoire, ce qui implique un rapport de type personnel, vécu, « mémoriel » à l'Histoire.

On peut se perdre en conjectures par rapport à l'origine d'un roman familial chez un écrivain. Peut-être s'agit-il d'impressions d'enfance qui se cristallisent de cette façon et s'expriment ensuite dans les textes. Si le roman familial n'avait qu'une portée psychologique, il serait d'un intérêt réduit pour notre travail. Mais comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, les comportements des personnages s'expliquent en grande

partie par les circonstances historiques. On voit bien par là la double fonction du roman familial chez ces deux auteurs : il a à la fois une portée individuelle et en même temps une valeur plus générale, d'ordre historique.





## IV. Une esthétique du souvenir

Quand j'étais jeune, je pensais comme la plupart des jeunes que je mourrais jeune.  
*Als ich jung war, habe ich wie die meisten jungen Menschen geglaubt, ich müßte jung sterben. (AT, première phrase)*

Les jours d'été reviendront, mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde, ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là. (VdN, première phrase)

De tels débuts de romans introduisent d'emblée une perspective temporelle, suggèrent qu'entre les faits relatés et le moment du récit beaucoup de temps s'est écoulé. Dire que l'œuvre de Patrick Modiano est tournée vers le passé n'a rien de très novateur. Baptiste Roux consacre tout un chapitre à « *une certaine esthétique du passé* » et à « *l'écriture de la nostalgie* » et Franck Salaün commence son article sur « La Suisse du cœur, temporalité et affectivité dans l'œuvre de Patrick Modiano »<sup>189</sup> par la remarque suivante:

Un constat domine dans toute l'œuvre de Patrick Modiano : vivre, c'est fabriquer du passé, s'installer dans l'histoire, avoir une mémoire.

Personne ne niera la pertinence de l'étude du temps chez Modiano, puisque son œuvre est une sorte de *Recherche du temps perdu*. La plupart des ouvrages critiques sur Modiano se penchent sur les particularités du temps modianien. Paul Gellings remarque que « *le rôle du temps mériterait à lui seul une vaste étude* » et Baptiste Roux consacre une vingtaine de pages à « *l'esthétique du passé* » et aux procédés de « *l'écriture de la nostalgie*. »

Les travaux sur Monika Maron témoignent aussi de l'importance du souvenir dans l'œuvre. Katharina Boll intitule-t-elle ainsi son étude : *Erinnerung und Reflexion, Retrospective Lebenskonstruktion im Prosawerk Monika Marons*<sup>190</sup> [*Souvenir et*

<sup>189</sup> In : Patrick Modiano, *études réunies par Jules Bedner*, ouvr.cité

<sup>190</sup> Katharina Boll, *Erinnerung und Reflexion, Retrospective Lebenskonstruktion im Prosawerk Monika Marons*, Würzburg,, Königshausen & Neumann, 2002

*réflexion, construction rétrospective de la vie dans l'œuvre de prose de Monika Maron*]. Citons également l'article de Brigitte Rossbacher : *(Re)visions of the Past, Memory and Historiography in Monika Maron's Stille Zeile sechs*,<sup>191</sup> [*Ré-vision du passé, mémoire et historiographie dans la Rue du Silence n°6 de Monika Maron*] et celui d'Alison Lewis : *Re-membering the Barbarian : Memory and Repression in Monika Maron's Animal Triste*<sup>192</sup> [*Se r-appeler les Barbares : mémoire et répression dans Animal triste de Monika Maron*]. Tous ces titres mettent en relief le rôle du souvenir dans son œuvre.

Notre propos dans ce chapitre est de dégager des convergences dans la composition et la structure temporelle des romans de Patrick Modiano et de Monika Maron. Evidemment, dès qu'on considère le temps dans une œuvre, on aborde forcément les problèmes de chronologie, de datation et donc aussi de dimension historique. Certaines considérations concernent aussi bien le traitement du temps que celui de l'Histoire. Il nous a paru cependant important de dissocier les deux angles de vue, ce chapitre sera donc plutôt consacré à des considérations de type narratologique alors que le chapitre suivant s'attachera davantage à la représentation de l'Histoire.

Quels sont les procédés littéraires au service du souvenir dans ces deux œuvres? Peut-on établir des rapprochements dans la structure narrative et le traitement du temps chez ces deux auteurs? Autrement dit, le souvenir est-il seulement un thème ou implique-t-il un type de récit particulier? Un premier constat s'impose : nos auteurs racontent très rarement une histoire de son début à sa fin, mais bien plutôt de façon rétrospective, ce que nous illustrerons dans le premier point de ce chapitre. Le recours au récit rétrospectif se justifie par des situations narratives particulières et récurrentes que nous préciserons. Nous tenterons ensuite de dégager les grands principes de composition chez Patrick Modiano et Monika Maron avant de nous pencher sur les problèmes de chronologie. Mais auparavant, un petit rappel des possibilités de « *jeux avec le temps* » que présente le roman n'est peut-être pas superflue.

---

<sup>191</sup> In : *Colloquia Germanica*. T. 27, 1994, pp. 13-24

<sup>192</sup> In : *The German Quarterly*, Volume 71, Number 1, Winter 1998, p. 30-41

## 1. Quelques réflexions générales

### 1.1. Les jeux avec le temps

Cet intitulé – *jeux avec le temps* – est un emprunt à Gérard Genette et à Paul Ricœur. C'est l'expression qu'utilise Genette pour la conclusion du chapitre du *Discours du Récit*<sup>193</sup> consacré à la *Fréquence* dans le roman (particulièrement chez Proust) et c'est ainsi que Ricœur intitule, en référence à Genette, le troisième chapitre du second tome de *Temps et Récit*.<sup>194</sup>

Genette, s'avisant tout d'abord que le terme *récit* présente trois significations : l'énoncé narratif, le contenu narratif et l'acte de narrer, propose de les distinguer en réservant le terme *récit* à l'énoncé narratif (le signifiant, donc le texte même), le terme *histoire* au contenu narratif (le signifié) et le terme *narration* à l'acte narratif producteur. Les jeux sur le temps concernent le rapport entre *récit* et *histoire*<sup>195</sup>.

L'analyse des *jeux avec le temps* que propose Genette s'ordonne autour de trois aspects : l'*ordre* (l'ordre du *récit* est-il conforme à la chronologie de l'*histoire* ?), la *durée* (c'est-à-dire les phénomènes de condensation, dilatation, pauses, ellipses du *récit* par rapport à l'*histoire*) et la *fréquence* où il met en lumière l'importance de l'itératif chez Proust. Pour l'étude de la représentation du temps chez nos deux auteurs, le premier aspect, portant sur les problèmes d'ordre est particulièrement intéressant. Selon Genette :

Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratifs à l'ordre de succession des mêmes événements temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.<sup>196</sup>

Comme nous le verrons, chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron, l'ordre du *récit* ne suit presque jamais l'ordre de l'*histoire* et l'*histoire* elle-même doit être reconstituée par le lecteur, car le *récit* est souvent lacunaire.

<sup>193</sup> Gérard Genette, « Discours du Récit », in : *Figures III*, Seuil, 1972

<sup>194</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit, tome 2 : La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil 1984

<sup>195</sup> Par convention, nous utilisons le terme *histoire* en italique dans son acception narratologique pour le distinguer du sens courant « histoire » et de « l'Histoire » au sens « historique ».

<sup>196</sup> Gérard Genette, ouvr. cité, p. 79

Genette énumère ensuite les principales *anachronies* narratives : l'*analepse* (ou retour en arrière), la *prolepse* (anticipation) pour aborder enfin l'*achronie*, c'est-à-dire les événements qu'on ne peut situer dans le temps. Il commente avec humour plusieurs notations de la *Recherche* :

Annonces rétrospectives ? Rappels anticipatoire ? Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate.<sup>197</sup>

Mais parler d' « *anachronies narratives* », c'est se référer implicitement à une norme bien peu souvent réalisée dans les textes.

Le repérage et la mesure des ces anachronies narratives (comme j'appellerai ici ces différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. Cet état de référence est plus hypothétique que réel.<sup>198</sup>

## 1. 2. Le récit rétrospectif

Si l'on considère nombre de grands romans du XX<sup>e</sup> siècle, on s'aperçoit de la fréquence de la démarche rétrospective. Le « *Longtemps je ne suis couché de bonne heure* » qui ouvre l'œuvre de Proust place toute la *Recherche* dans une lumière rétrospective. La moitié du roman *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac est constituée par une longue analepse. Dans le train qui la ramène chez elle, l'héroïne se remémore les événements qui ont conduit au non-lieu annoncé dans premier chapitre. Les deux strates temporelles occupant à peu près autant de place dans le récit, on est en droit de se demander quel est le *récit premier*<sup>199</sup> sur lequel se greffe l'anachronie. Formellement, le récit premier est l'annonce du non-lieu qui ouvre le roman, mais ce n'est pas forcément le récit le plus important.

Pour la littérature allemande, des exemples de récits rétrospectifs nous sont fournis par *Le Tambour* de Günter Grass dans lequel le personnage principal, Oskar Matzerath, raconte sa vie sur son tambour et par *La Leçon d'allemand* de Siegfried Lenz dont le héros noircit, au fil des années, plusieurs cahiers en racontant sa vie. Plus récemment,

---

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 118

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 79

<sup>199</sup> *Ibid*, p. 90

*Le Liseur* de Bernhard Schlink met en scène un narrateur adulte qui se remémore son premier amour lorsqu'il avait quinze ans.

S'agit-il simplement d'une « *mode narrative* » ? Certains auteurs, lassés de la linéarité du récit, ont-ils eu envie de changement ? On peut en douter. Si le récit rétrospectif est employé avec une telle constance dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute qu'il répond à une nécessité interne.

Et bien sûr, l'autobiographie est de nature rétrospective, la démarche autobiographique consistant à envisager le passé depuis le présent. Elle n'exclut pas cependant une linéarité du récit. Tout dépend s'il s'agit d'une autobiographie où le *récit* suit fidèlement l'*histoire* ou qui, comme *Enfance* de Nathalie Sarraute, en bouleverse le cours tranquille. Chez Modiano, le texte autobiographique *Un pedigree* est le seul, à notre connaissance, à progresser de façon linéaire, depuis la première phrase « *Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt...* » jusqu'au paragraphe final, évoquant fin de l'adolescence, de la dépendance et les débuts en littérature : « *Il était temps.* ». Les romans de Modiano, eux, suivent plutôt le mouvement inverse, du présent vers le passé.

Il serait cependant abusif de considérer les jeux sur le temps comme une particularité du XX<sup>e</sup> et le récit linéaire comme typique du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Gérard Genette met l'accent sur la fréquence du début « *in medias res suivi d'un retour explicatif* »<sup>200</sup> aussi bien dans le genre épique que dans le roman réaliste et il déclare :

On ne se donnera donc pas le ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.<sup>201</sup>

Mais l'anachronie (en l'occurrence surtout l'analepse) peut jouer un rôle plus ou moins important dans la structure du récit. Le retour en arrière explicatif n'empêche pas la progression linéaire du récit, c'est simplement un éclairage qui permet au lecteur de savoir qui est qui et ce qu'il se passe. *Eugénie Grandet* de Balzac comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal commencent par une description des lieux, mais bien vite le récit

---

<sup>200</sup> *Ibid*, p.79

<sup>201</sup> *Ibid*, p. 80

effectue un retour en arrière pour présenter les personnages, après quoi il reprend son cours. Par contre, il existe des romans structurés autour d'un retour en arrière. *Le Lys dans la vallée* de Balzac est d'une composition très curieuse puisqu'il s'agit en fait d'un échange de lettres : la confession de Félix de Vandenesse qui s'étend sur trois cents pages et la courte et cinglante réponse de Nathalie de Manerville. La passion de Félix et de Madame de Mortsauf est donc racontée rétrospectivement après la mort de l'héroïne. Dans *La Duchesse de Langeais*, de Balzac, le récit principal est une longue analepse par rapport au récit premier. On voit donc par ces quelques exemples que les jeux avec le temps existaient bien avant le jargon narratologique qui permet de les décrire.

## 2. Prédominance de la structure rétrospective

### 2. 1. Chez Patrick Modiano

Avant d'aborder l'étude de la composition des textes de nos auteurs, une constatation s'impose : ni Patrick Modiano ni Monika Maron n'aiment raconter une histoire de son début à sa fin, mais bien plutôt en sens inverse. Le rappel de quelques débuts de romans de Modiano en constitue une illustration assez parlante. Ouvrir un roman de Modiano, c'est ouvrir une brèche dans le temps.

Rares en effet sont les romans qui plongent d'emblée dans le passé. On en trouve cependant quelques exemples, comme dans *Un cirque passe* (1992) :

J'avais dix-huit ans et cet homme dont j'ai oublié les traits du visage tapait mes réponses à la machine... (Cp, p.11)

Ou encore *Accident nocturne* (2003) :

Tard dans la nuit, à une date lointaine où j'étais sur le point d'atteindre l'âge de la majorité, je traversais la place des Pyramides vers la Concorde quand une voiture a surgi de l'ombre. (AN, p. 9)

Et le tout dernier roman de Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) nous plonge également directement dans le passé :

Des deux entrées du café, elle empruntait toujours la plus étroite, celle qu'on appelait la porte de l'ombre. (DCJP, p. 11)

Dans tous ces exemples, l'emploi des temps grammaticaux (imparfait ou passé composé), les références à l'âge du narrateur (« j'avais dix-huit ans », « j'étais sur le

*point d'atteindre l'âge de la majorité* »), ainsi que la remarque « *cet homme dont j'ai oublié les traits du visage* » soulignent la distance temporelle et le processus du souvenir. Alors que dans le roman classique, l'emploi de l'imparfait et du passé composé apparaissent souvent comme des conventions romanesques et que le lecteur suit l'histoire comme si elle se déroulait sous ses yeux, lorsqu'on lit Modiano, on est toujours conscient du fait qu'il y a quelqu'un qui se souvient. Ces débuts ont le charme des choses disparues.

Mais le plus souvent, la situation de remémoration est mise en intrigue. Le texte place le narrateur (ou plus rarement un personnage) dans une situation qui met en branle le processus mémoriel et le justifie. Dans *les Boulevards de ceinture*, une vieille photo retrouvée invite le narrateur à revisiter la période de l'Occupation. Le narrateur de *Villa triste* revient dans une petite ville près du Lac Léman où il a passé l'été autrefois et se laisse submerger par les souvenirs : la première phrase du roman « *Ils ont détruit l'hôtel de Verdun.* » creuse d'emblée une distance temporelle, délimite un avant et un après. Dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur amnésique, commence une enquête sur son propre passé qui lui révélera sa vie antérieure pendant l'Occupation. *Une jeunesse* commence lorsque les protagonistes, Louis et Odile ont trente-cinq ans et sont parents de deux enfants, mais très vite, par le jeu de réminiscences, ce sont leurs propres débuts hésitants dans la vie qui prennent la vedette.

« *C'est étrange d'entendre parler français.* », ainsi commence *Quartier Perdu*, roman dans lequel le narrateur, devenu un écrivain anglais sous le nom d'Ambrose Guise revient à Paris et se souvient d'y avoir habité autrefois, lorsqu'il était français et s'appelait Jean Decker.

Et nous pourrions continuer cette énumération ! Il y a là une constante d'écriture tout à fait remarquable. Le présent ne vaut que comme vestige du passé. De ces exemples choisis (presque) au hasard, il ressort que chez Modiano, le récit principal, en l'occurrence un épisode du passé, est rarement introduit directement, c'est souvent une analepse qui se greffe sur un récit premier. Autrement dit, l'ordre du *récit* ne correspond pas à l'ordre de l'*histoire*.



Cette prédominance de la rétrospection entraîne des situations récurrentes. Les romans de Modiano ont décidément un air de famille. Bien souvent un personnage, une silhouette croisée dans la rue (*Dimanches d'août, La Petite Bijou*) ou le retour dans un endroit où on a vécu autrefois (*Villa triste, Quartier perdu*) déclenchent le processus de réminiscence. Quelquefois, la distance temporelle se double d'un déplacement spatial : le retour en Haute-Savoie dans *Villa triste*, à Paris dans *Quartier perdu* permettent d'effectuer une plongée dans le passé. Les lieux, comme allons le voir, jouent un rôle primordial dans le travail du souvenir chez Modiano.

Dans cette énumération des récits rétrospectifs chez Modiano, nous n'avons pas mentionné les deux premiers romans de Modiano, *La Place de l'Etoile* et *la Ronde de nuit*, en effet, la chronologie y est tellement malmenée qu'on peut difficilement distinguer un avant et un après, ce qui est quand même indispensable pour parler de récit rétrospectif.

## **2. 2. Monika Maron : la rupture narrative de *Poussière de cendres***

La structure rétrospective comme mode de narration privilégié s'impose également très vite chez Monika Maron. Son premier roman, *Poussière de cendres* (1981) offre un exemple intéressant d'une double rupture narrative. La première partie se présente comme un récit linéaire à la première personne. La narratrice, Josepha Nadler, jeune journaliste divorcée qui élève seule son fils, y relate les événements de sa vie professionnelle. Un reportage dans la ville de B. (sans doute Bitterfeld) va provoquer chez elle un cas de conscience. Elle découvre un scandale écologique ainsi que l'indifférence des autorités. Que doit-elle faire ? Son ami Christian lui suggère d'écrire deux versions de son reportage : l'une véridique, l'autre publiable, ce qui ne l'aide guère. Rebelle comme toutes les héroïnes de Monika Maron, elle se décide à dénoncer le scandale et écrit une lettre au gouvernement. A ce moment interviennent deux ruptures narratives : la narration passe de la première à la troisième personne et de linéaire devient rétrospective. Retirée dans sa chambre, fatiguée, brisée par son combat inégal, Josefa se remémore les péripéties importantes des derniers jours tout en attendant le coup de téléphone de sa rédactrice en chef qui doit l'informer des décisions du comité de rédaction. Pour Katharina Boll, cette rupture narrative correspond à une

prise de conscience du personnage qui tente d'ordonner et comprendre les événements au lieu de se laisser balloter par eux :

La Josefa qui agissait naïvement est devenue maintenant une Josefa qui réfléchit avec esprit critique. A la place d'une démarche de refoulement, Josefa se livre dans la deuxième partie à une démarche du souvenir à des fins identitaires.

*Aus der (naiv) handelnden Josefa ist nun eine (kritisch) reflektierende Josefa geworden. Statt einem Diskurs der Verdrängung verfolgt Josefa im zweiten Teil einen Erinnerungsdiskurs, der der Selbstvergewisserung dient.*<sup>202</sup>

L'explication que Monika Maron elle-même donne de cette rupture narrative est surprenante. Alors qu'elle écrivait *Poussière de cendres*, le chanteur-compositeur-poète Wolf Biermann a été déchu de la citoyenneté est-allemande à la suite d'un concert qu'il avait donné à l'Ouest. Cet événement a constitué un séisme chez les intellectuels est-allemands. Même les plus fidèles au régime comme Christa Wolf ont commencé à se poser des questions. Dans un article du *Süddeutsche Zeitung* du 6 mars 1987, Monika Maron explique :

La rupture formelle qu'on peut remarquer dans le livre, remonte à l'expatriation de Biermann. C'est à cette époque que je l'écrivais. J'ai pensé : l'héroïne ne peut pas rester aussi naïve et bête qu'elle a réussi à l'être jusqu'au milieu du livre.

*Der Bruch im Buch, als ein formaler durchaus zu bemerken, ging auf die Ausweisung Biermanns zurück. In dieser Zeit habe ich es geschrieben. Ich dachte, so naiv und blöd kann die Heldin nicht bleiben, wie sie bis zur Mitte des Buches gediehen ist.*<sup>203</sup>

Il est fascinant de constater comment un événement politique peut avoir des répercussions sur un choix esthétique. A partir de là, Monika Maron a toujours privilégié la structure rétrospective dans ses romans. Elle revient sur la justification de ce choix dans un texte récent, [*Comment je n'arrive pas à écrire un livre et j'essaie pourtant*] (*Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und trotzdem versuche*) (2005) :

Depuis j'ai toujours choisi pour mes romans une position narrative qui me permettait un autre ordre que celui de la chronologie, un qui tienne plus de l'association, qui suive plus la logique de la pensée et du souvenir que celle des événements.

---

<sup>202</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p.31

<sup>203</sup> *Ibid*, p. 31

*Seitdem habe ich mir für meine Romane immer eine Erzählposition gesucht, die mir eine andere Ordnung als die der Zeit erlaubte, eine assoziative, eine, die eher der Logik des Denkens und Erinnerns folgte als der des Geschehens. (Wie ich..., p. 81)*

Monika Maron évoque ensuite toutes les justifications possibles d'un tel choix : il offre différents éclairages du même moment, rend visible les différentes strates du souvenir, permet de mesurer l'importance d'un événement à ses conséquences. Elle montre par là une grande maîtrise de l'analyse littéraire et fournit des éléments précieux pour ses commentateurs, mais conclut avec malice :

Voilà tout ce que je pourrais dire, mais je ne le dis pas. La vérité, c'est que cela m'amuse plus comme cela.

*Das alles könnte ich sagen, aber ich sage es nicht. Die Wahrheit ist: es macht mir so einfach mehr Spaß. (Wie ich..., p.82)*

Si le récit chronologique lui procurait le même plaisir, elle le choisirait sans hésiter. Son approche de l'écriture est cependant de type « géométrique » :

Pendant que j'écris mes livres, j'en ai davantage une image géométrique, dans l'espace qu'un concept littéraire nommable.

*Von meinen Büchern habe ich, während ich sie schreibe, eher eine räumliche, geometrische Vorstellung als ein in literarischen benennbares Konzept. (Wie ich..., p. 82)*

La rupture narrative du premier roman de Monika Maron reflète également deux tendances contradictoires chez la protagoniste : le besoin d'action dans la première partie et le repliement sur soi dans la seconde.

### **2. 3. La clausturation comme situation narrative privilégiée chez Monika Maron**

La situation de clausturation de Josefa dans la seconde partie de *Poussière de cendres* est devenue une constante de l'écriture de Monika Maron : son deuxième roman, *La Transfuge* (1986) se déroule uniquement dans la tête de l'héroïne paralysée. La narratrice d'*Animal triste* (1996) s'est retirée dans sa chambre, au fond de son lit, au milieu de ses draps aux motifs de fleurs carnivores pour revivre en esprit son amour avec Franz, l'entomologiste d'Ulm. Monika Maron s'est elle-même étonnée d'avoir recours à la même situation narrative :

J'ai moi-même réfléchi au fait que je reviens toujours à cette même constellation. Je l'ai utilisée, non seulement dans *La Transfuge* mais aussi dans la seconde partie de *Poussière de cendres*. A chaque fois, j'ai l'impression de l'inventer de toutes pièces, mais je m'aperçois ensuite que je l'ai déjà utilisée.

*Ich habe selber darüber nachgedacht, warum ich immer auf diese Konstellation komme. Ich habe das nicht nur in der „Überläuferin“ verwendet, sondern auch im zweiten Teil von „Flugasche“. Jedesmal habe ich den Eindruck, ich erfinde sie völlig neu, und dann stelle ich fest, dass ich es schon einmal gemacht habe.*<sup>204</sup>

La récurrence de cette situation narrative est remarquable. Elle permet de revivre et d'assimiler le vécu, donne la priorité à la réflexion sur l'action.

L'auteur justifie le choix de ce patron de récit par « l'équilibre entre la vie et l'écriture » : [...] donc vivre et puis en fait revivre dans un instant arrêté, dans l'état de fiction.

*Die Autorin sieht die Wahl dieses Erzählmusters in „der Balance zwischen Leben und Schreiben“ begründet: „[...] also leben und dann eigentlich noch mal leben im angehaltenen Augenblick, im Zustand der Fiktion.“*<sup>205</sup>

Le tout dernier livre de Monika Maron, [*Ah, le Bonheur*] (*Ach Glück*, 2007) ne fait pas exception à la règle. Il a pour cadre narratif un voyage en avion entre Berlin et Mexico. Le cadre narratif bien déterminé (lieu clos, temps limité) contraste avec le foisonnement des associations de pensées ou de souvenirs. Comme la situation du *retour* dans un lieu où on a vécu chez Modiano, il semble que la *claustration* constitue une situation particulièrement féconde chez Monika Maron.

### 3. Des structures narratives au service de la mémoire

Les textes de nos deux auteurs présentent donc des constantes d'écriture. Nous venons de voir que le récit y est rarement chronologique, mais comment est-il organisé ? Certes, il y a des variantes d'un texte à l'autre, surtout pour Modiano dont l'œuvre est quantitativement très importante, mais certaines structures sont si souvent utilisées qu'elles peuvent apparaître comme des principes de composition. Nous allons tenter de les mettre en lumière.

<sup>204</sup> Ursula Eschering in : *Das Börsenblatt*, 13/13, février 1996, p.10 cité par Katharina Boll, ouvr. cité, p. 78, note 217

<sup>205</sup> *Ibid*, p. 78

### 3. 1. Modiano : le kaléidoscope des premiers romans

Le traitement du temps n'est pas le même d'une œuvre de Modiano à l'autre. Bien au contraire, il y a une opposition assez nette entre la plasticité temporelle des deux premiers romans et le système de strates bien définies qui se met en place à partir des *Boulevards de ceinture*.

Que raconte *La Place de l'Etoile* et à quelle époque se situe l'action ? Le lecteur le plus attentif aurait bien de la peine à le dire. Le texte, qu'il est difficile de considérer comme un « roman » nous fait traverser le siècle à la suite du narrateur protéiforme, Raphaël Schlemilovitch, qui passe d'une époque à une autre, d'un rôle à un autre, d'un pastiche à un autre. Avoir été abattu en 1944 par « un GI nommé Lévy qui [lui] ressemble comme un frère » ne l'empêche nullement de sévir après-guerre dans un collège bordelais, puis d'être arrêté par des policiers israéliens dont les méthodes ressemblent à s'y méprendre à celles de la Gestapo, pour se retrouver finalement à Vienne sur le divan de Freud. Il est bien difficile quand on lit *La Place de l'Etoile* de dégager une *histoire* et plus encore d'en discerner la composition.

On ne peut pas davantage distinguer d'*histoire* dans *La Ronde de nuit*. Là encore, le narrateur, un agent double, œuvrant à la fois pour la Résistance et la Gestapo, nous entraîne dans des réflexions et des situations organisées sans principe directeur apparent. Tout le récit se déroule dans un climat apocalyptique et la course-poursuite entre Swing Troubadour et les miliciens semble ne devoir jamais finir. La fin du roman nous le montre continuant sa fuite sans espoir :

Je croyais mon heure venue. Pas encore. Ils me laissent gagner du terrain. Mon front bute contre le volant. La route est bordée de peupliers. Il suffirait d'un geste maladroit. Je continue d'avancer dans un demi-sommeil. (RdN, p.153)

*La Ronde de nuit*, pas plus que *La Place de l'Etoile* d'ailleurs, ne se termine vraiment. Swing Troubadour « continue d'avancer », on peut imaginer la course-poursuite finale se prolonger éternellement et la nuit se dilater à l'infini. C'est qu'en effet, les personnages sont enfermés dans cette *ronde*, condamnés à répéter indéfiniment leur cauchemar. Le titre du roman, *La Ronde de Nuit*, est polysémique. C'est une allusion à une « opérette bien oubliée » (p. 95), mais c'est surtout un cercle, c'est-à-dire une

structure d'enfermement dans laquelle Swing Troubadour se débat en vain. Les images de circularité ne manquent d'ailleurs pas dans le corps du texte, c'est le salon qui se met à tourner, rappelant « ces manèges qui vont de plus en plus vite et qu'on appelle des chenilles » (p. 49), c'est le disque rayé (p.75), la mère qui joue au piano « le Rondel de l'Adieu » (p. 79), la ville qui est « *comme un grand manège* » (p. 149)

*La Place de l'Etoile* comme *La Ronde de Nuit* nous entraîne dans un tourbillon, les scènes s'enchaînent sans chronologie, le narrateur en proie à un délire verbal, passe rapidement d'un sujet à l'autre, d'une identité à une autre. Les différents éléments se combinent différemment d'une page à l'autre comme dans un effet de *kaléidoscope*. Le *kaléidoscope*, motif structurant, se retrouve également au niveau fictionnel. Dans *La Place de l'Etoile*, le père Schlemilovitch exerce la profession fort intéressante, mais peu rentable, de fabricant de kaléidoscopes et dans *la Ronde de nuit*, le narrateur retrouve ce vestige de son enfance dans ses bagages :

Plusieurs malles-armoires étaient empilées le long du corridor. Le 3 bis devenait une gigantesque consigne de gare. Oubliée. Ces bagages n'intéressaient personne. Ils renfermaient bien des choses mortes : deux ou trois promenades avec Lili Marlene du côté des Batignolles, un kaléidoscope dont on m'avait fait cadeau pour mon septième anniversaire, une tasse de verveine que Maman me tendait un soir de je ne sais plus quelle année.... Tous les petits détails d'une vie. J'aurais voulu en dresser une liste complète et circonstanciée. A quoi bon ?<sup>206</sup> (RdN, p.145)

Ce passage est un clin d'œil de l'auteur qui nous révèle sa recette de fabrication. Comme dans le roman proustien, parenté soulignée par la tasse de verveine de Maman le soir (au lieu de la tasse de tilleul de la tante Léonie le dimanche matin), souvenirs et fantasmes se recomposent et se déforment au fil du roman, comme les images de hasard nées d'un kaléidoscope. L'analogie avec cette technique se trouve d'ailleurs chez Proust, bien que le mot de kaléidoscope ne figure pas expressément.

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout

---

<sup>206</sup> C'est nous qui soulignons

cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*<sup>207</sup>)

### 3. 2. *Les Boulevards de ceinture* : une œuvre-charnière

Il est généralement admis, par Nettelbeck et Hueston comme par Baptiste Roux, que les trois premiers romans de Modiano constituent un cycle, *le premier cycle de l'Occupation*. C'est sans doute justifié sur le plan thématique, mais moins au niveau de la composition et de la représentation du temps. Dans ce roman, Modiano innove en mettant en place un principe de composition qu'il reprendra très fréquemment ensuite. Baptiste Roux utilise pour cette technique le terme évocateur de « *feuilletage* » et Paul Gellings parle de « *tunnels* » faisant communiquer différentes époques.

*Les Boulevards de Ceinture* se présente comme un récit encadré. Le narrateur aperçoit son père en compagnie de personnages troubles sur une vieille photo (cadre narratif : strate 0) Cette photo est le point de départ d'une projection fantasmatique dans le passé du père, notamment la fin de l'Occupation. Les critiques qui ont travaillé sur la représentation de l'Histoire dans les textes de Modiano considèrent qu'ils s'agit de l'été 44 : on sent que le vent va tourner et que tous ceux qui ont profité des « événements » vont bientôt devoir rendre des comptes. Le retour à la photo clôt la narration à la dernière page. Cette strate 0 se situe certainement après 1960 puisqu'il est question des *colonies qui n'existent plus*. (p. 183)

La plus grande partie du texte est donc constituée par l'évocation de cet été à la fin de l'Occupation et de la vie que tous les personnages mènent dans ce petit village de Seine et Marne qu'ils ont choisi comme lieu de villégiature (Strate 1).

Mais un second retour en arrière intervient. Le narrateur évoque la courte période où il a partagé la vie de son père entre sa sortie de l'internat après son baccalauréat et « *l'épisode douloureux du métro George V* ». Cette partie (strate 2) est censée se passer dix ans auparavant puisque le narrateur note qu'il n'avait pas vu son père depuis dix ans, ce qui la placerait au milieu des années 30.

---

<sup>207</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, p. 61-62

Si l'on essaie maintenant de reconstituer l'*histoire* dans ce roman, on pourrait dire qu'elle s'étend des années 30 aux années 60 en passant par l'épisode de 1944, alors que le *récit* suit un ordre différent (années 60, été 44, années 30, été 44, années 60). Mais cela est plus compliqué encore, car la chronologie de l'*histoire* est en fait impossible à reconstituer comme nous le verrons plus loin.

Cette structure temporelle est remarquable, les époques s'emboîtant comme des poupées gigognes, ce que confirme un décompte rapide des pages du roman : on s'aperçoit que la strate 2 (la période de vie commune avec le père) longue d'une trentaine de pages se situe au milieu du récit principal (une soixantaine de pages avant et après). « *L'épisode douloureux du métro George V* », c'est-à-dire la tentative de meurtre (fantasmée) du fils par le père se trouve au cœur du roman. Baptiste Roux considère que cet épisode constitue « *le point nodal* » autour duquel s'organise le roman et qui trouve toute « *sa force de son enfouissement* »<sup>208</sup>. Un autre aspect mérite d'être souligné : entre les trois strates du *récit*, il n'y a pas de solution de continuité. L'*histoire* est donc lacunaire.

Le cercle se ferme avec le retour à la photo à la fin du roman qui pourrait bien n'être qu'une rêverie sur une vieille photo. Un tel procédé bien sûr rappelle le *Nouveau Roman*. Comme plusieurs critiques l'ont noté, même si les recherches du Nouveau Roman sont bien loin des intérêts de Modiano, le roman modianien a une dette envers lui. D'une façon générale, on peut dire qu'on n'écrit plus de la même façon depuis le Nouveau Roman qui a en quelque sorte banalisé des procédés audacieux.

La structure romanesque ainsi que le traitement de temps dans *Les Boulevards de ceinture* est complexe et combine deux procédés : la *circularité* et le « *feuilleter* ». En effet, le retour au point de départ (la vieille photo) à la fin du roman souligne la circularité déjà évoquée par le titre : *Les Boulevards de ceinture* et s'inscrit dans la lignée des deux premiers romans (*la Place de l'Etoile* et *la Ronde de nuit*). Mais le fait que le temps ne soit plus ici une masse informe comme dans *La Place de l'Etoile*, mais épuré, réduit à trois strates bien définies est une innovation de la structure narrative.

---

<sup>208</sup> Baptiste Roux, *ouvr. cité*, p. 179



C'est une nouvelle manière qui introduit une profondeur particulière dans le temps et c'est une technique que Modiano réutilisera amplement dans ses romans ultérieurs : celle de la *surimpression*.

Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression.  
(VN, p. 26)

Si *les Boulevards de ceinture* appartiennent thématiquement au cycle de l'Occupation, ce roman constitue plutôt une *œuvre-charnière* au niveau de la composition et de la représentation du temps. La formule du feuilleté va être largement exploitée dans les romans suivants.

### 3. 3. Le « feuilleté » temporel chez Modiano

A partir de *Villa triste* (1975), Modiano emploie très fréquemment (presque systématiquement) cette technique du « feuilleté » temporel, pour reprendre l'expression de Baptiste Roux. Une étude exhaustive du procédé serait fastidieuse, aussi nous contenterons-nous de quelques exemples. Il y a bien sûr quelques œuvres de Modiano, comme *Livret de famille* ou *De si braves garçons*, qui n'utilisent pas cette technique, mais c'est parce que ces deux textes s'apparentent davantage à des recueils de nouvelles qu'à des romans.

- *Villa triste*

Dans nombre de romans de Modiano, un personnage revient sur des lieux où il a vécu autrefois. C'est le cas du narrateur de *Villa triste*, le pseudo Victor Chmarra, qui revient en hiver dans une petite ville de Haute-Savoie où il avait passé l'été de ses 18 ans (vers 1960) et aimé une jeune fille, Yvonne. Le récit est construit sur un retour en arrière.

Le *retour en arrière* introduit d'emblée un jeu de contrastes. La désolation actuelle de la ville en hiver s'opposant au brillant artificiel des « saisons » d'autrefois. Le premier chapitre décline la nostalgie sous toutes ses formes :

Ils ont détruit l'hôtel de Verdun. (p. 11)  
La rue Royale, elle, n'a pas changé, mais à cause de l'hiver et de l'heure tardive, on a l'impression, en la suivant, de traverser une ville morte. (p. 11)

Plus rien ne reste du grand café, de ses lustres, de ses glaces, et des tables à parasols qui débordaient sur la chaussée. (p. 12)

Un petit effort de mémoire : en été, les jardins de l'Hermitage, du Windsor et de l'Alhambra étaient très proches de l'image que l'on peut se faire de l'Eden perdu ou de la terre promise. Mais dans lequel des trois y avait-il cet immense parterre de dahlias et cette balustrade où l'on s'accoudait pour regarder le lac tout en bas ? Peu importe. Nous aurons été les derniers témoins d'un monde. (p. 15)

Le retour en arrière creuse une profondeur temporelle. Les années 70 évoquent les années 60 qui elles-mêmes renvoient très discrètement aux années noires. La guerre d'Algérie, en arrière-plan de l'épisode principal vers 1960, réveille le souvenir d'une autre guerre. Le feuilleté de *Villa Triste* comporte deux strates temporelles distinctes (les années 70 et les années 60), la troisième, l'Occupation, n'apparaissant que très furtivement.

- ***Rue des Boutiques obscures* : une recherche du temps perdu**

La superposition de deux strates temporelles est très fréquente. C'est le cas dans *Rue des boutiques obscures* (1978), le sixième roman de Modiano pour lequel il a obtenu le prix Goncourt où le narrateur, amnésique, cherche à découvrir sa véritable identité et enquête sur son propre passé. Ce roman est une sorte de « *recherche du temps perdu* », mais qui serait mené à la façon d'une enquête policière. Il met en scène un narrateur amnésique, au nom d'emprunt de Guy Roland, à la recherche de son identité et de son passé. On peut le lire comme un roman policier ontologique. La quête du passé prend ici la forme de l'enquête. La référence au genre policier est soulignée par le clin d'œil qu'est la profession du narrateur, détective privé, mais la seule enquête qu'on le voit mener dans le roman est sur lui-même et ses origines.

Contrairement à la plupart des romans de Modiano où les réminiscences se produisent spontanément :

Il suffit que je frappe du talon sur certains points sensibles de Paris pour que les souvenirs jaillissent en gerbe d'étincelles. (BdC, p.91-92)

le travail de la mémoire dans *Rue des boutiques obscures* se fait de façon volontaire, patiente et tâtonnante.

Là encore, le récit superpose deux époques. Il se déroule en 1965, comme en témoignent les dates des lettres que reçoit le narrateur. Mais les faits qu'il cherche à reconstituer par son enquête se situent pendant l'Occupation. Le récit suit les étapes obligées de tout roman policier qui se respecte : recherche de témoins, documents d'époque (photos, annuaires), intuitions fulgurantes (quelquefois trompeuses), fausses pistes. A la fin, Guy Roland apprend que son vrai nom est Pedro Mac Ewoy, enfin c'est ce qu'il croit ou veut croire.

Une fois que Guy/Pedro a accepté sa nouvelle identité, la recherche du temps perdu aboutit. Les souvenirs se mettent en place. On assiste alors (à partir du ch. 18, p. 134) au déroulement alterné de deux séries temporelles : celle des péripéties de l'enquête en 1965 et celle des années 40, c'est-à-dire l'histoire de Pedro et de sa femme Denise Coudreuse qui avaient voulu passer à pied la frontière suisse, entreprise périlleuse pendant laquelle Denise a disparu et Pedro a perdu la mémoire. Mais comment le narrateur a-t-il procédé dans sa recherche du temps perdu ?

Outre les témoignages, le narrateur s'appuie dans son enquête sur des éléments objectifs : photos, annuaires, fiches biographiques. La narration est régulièrement interrompue par ces données brutes :

Ch : XLI

AUTEUIL 54-73 : GARAGE DE LA COMÈTE

5, rue Foucault. Paris 16<sup>ème</sup>

ou

Ch : XXIX

*Objet* : STERN, Jimmy, Pedro

*Né à* : Salonique (Grèce), le 30 septembre 1912, de George STERN et Giuvia SARANO.....

Il s'agit de procédés auxquels le lecteur de Modiano est habitué. Modiano semble éprouver une véritable fascination pour les annuaires de téléphone dont il possède une collection ainsi que pour les vieux journaux. Le point de départ du récit *Dora Bruder* est au reste une petite annonce de recherche dans un journal.

On peut s'interroger sur l'effet final de cet *effet de réel*. On sait que chez Balzac qui en est coutumier, ils servent de légitimation à la fiction. Mais ici où ils sont les bornes réelles d'un itinéraire d'errance, de doute, de suppositions, ne soulignent-ils pas plutôt l'impossibilité d'établir une vérité ?

Aux éléments objectifs (photos, annuaires, etc...) s'ajoutent et s'opposent les impressions subjectives de « *déjà-vu* » que le narrateur éprouve dans Paris. Ainsi dans l'appartement d'Hélène Pilgram où Pedro a habité autrefois avec Denise :

Alors une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même allumer une lampe. (RdBO, p. 122)

En somme, il s'agit de deux moyens complémentaires pour tenter d'appréhender le passé. Si le document a la force de l'évidence pour lui, il n'offre cependant pas une certitude absolue, car on peut se tromper sur l'interprétation, c'est ce qui arrive au narrateur lorsqu'il croit être Freddie Howard de Luz sur la foi de la photo. Le *déjà-vu* correspond à une conviction intime, il se présente comme authentique, mais là encore, il peut s'agir d'un *souvenir-écran*.

Dans cette quête du passé, les lieux et notamment Paris, jouent un rôle très important. Le Paris de Modiano est une ville hantée : le narrateur y croise sans arrêt des fantômes, son propre fantôme :

Nous avons dépassé les jardins et nous nous sommes engagés dans l'avenue de New-York. Là, sous les arbres du quai, j'ai eu l'impression désagréable de rêver. J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède du samedi soir. (RdBO, p. 63)

Une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. Je me voyais, marchant dans un Paris obscur et poussant la porte de cet immeuble de la rue Cambacérès. (...) A quelle époque cela remontait-il ? Du temps où je m'appelais Pedro McEwoy et où je rentrais ici chaque soir ? (...) Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui depuis ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEwoy, je

n'étais rien mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi. (RdBO, p.123)

Paul Gellings, dans un chapitre de son ouvrage *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano* consacré à Paris, analyse très finement le détail de la rue Cambacérès. Cette rue, réelle, est « *décrite avec la plus grande crédibilité*<sup>209</sup> » seulement le numéro de la maison du narrateur, le 10bis, n'existe pas. C'est donc « *un trompe- l'œil modianien* », lieu fictif d'une identité fantôme.

### 3. 4. Lieux et mémoire chez Modiano

Il n'y a pas que dans *Rue des boutiques obscures* que les lieux jouent un rôle primordial dans la recherche du temps perdu. Nombreux sont les romans de Modiano où la topographie parisienne devient territoire de la mémoire, pour les citer rapidement *Les Boulevards de ceinture* (1972) pour la partie centrale, *Quartier perdu* (1984), *Voyage de noces* (1990) où l'action se déplace de la Côte d'Azur au Paris des années noires, *Fleurs de ruine* (1991) où Paris sert de lien entre les différentes strates et surtout *Dora Bruder* (1997) où le narrateur mettant ses pas dans ceux de la petite juive en fugue de 1942, redessine, par empathie, son itinéraire dans Paris. Cet aspect, évidemment, n'a pas échappé aux critiques. Baptiste Roux consacre un chapitre à *l'obsession urbaine* de Modiano, Manet van Montfrans un article à *la topographie parisienne de Patrick Modiano*<sup>210</sup>. Ce rôle est cependant ambivalent : quelquefois l'émotion attendue n'est pas au rendez-vous, est-ce alors la mémoire qui est fautive ou la ville qui a changé ?

J'ai regardé longuement cette façade dans l'espoir d'y reconnaître un balcon, la forme ou les volets d'une fenêtre. Non, cela ne m'évoquait rien.  
L'escalier non plus. La rampe n'est pas celle qui brille de son cuivre dans mon souvenir. Les portes des appartements ne sont pas de bois sombre. Et surtout la lumière de la minuterie n'a pas ce voile d'où émergeait le mystérieux visage de bouledogue de Scouffi. Inutile d'interroger la concierge. Elle se méfierait et puis les concierges changent, comme toutes choses. (RdBO, p.163)

Dans *Un cirque passe*, le narrateur se remémore une rencontre amoureuse de années 60 et essaie en vain de retrouver dans le Paris contemporain les traces du souvenir :

<sup>209</sup> Paul Gellings, ouvr.cité p. 39

<sup>210</sup> Manet van Montfrans, « Rêveries d'un riverain », in: *Patrick Modiano, Etudes réunies par Jules Bedner*, ouvr.cité

Les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi : loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide. (Cp, p, 46)

Paris est donc à la fois territoire du souvenir et territoire de l'oubli. Dans son article, Manet van Montfrans éclaire ce paradoxe par l'intratextualité modianienne.

Plus peut-être que par les individus qui y vécurent ou y passèrent, les lieux de Modiano sont habités par les lectures qu'il y a faites et parmi ces lectures figure alors principalement celle de ses propres romans. Cependant, au lieu de dessiner un univers aux contours de plus en plus nets, les rapports intertextuels qui se tissent d'un roman à l'autre ne servent qu'à mettre en relief le travail d'effacement du temps, qu'à égrener des souvenirs réduits en poussière. Reprenant à chaque fois les mêmes noms de lieux, les mêmes personnages, usant jusqu'à la corde la même trame narrative, chaque roman témoigne ainsi d'une nouvelle étape dans la décomposition d'un univers.<sup>211</sup>

### **3. 5. Une jeunesse : le retour en arrière au service du roman d'apprentissage**

*Une jeunesse* (1981) occupe une place un peu à part dans l'œuvre de Modiano, parce qu'il s'agit d'un récit à la troisième personne (donc de type hétérodiégétique), ce qui est un fait rarissime chez cet auteur. Le choix d'une narration hétérodiégétique permet d'équilibrer les focalisations entre les deux protagonistes. Mais la composition, elle, est bien conforme à la technique habituelle de superposition de deux strates temporelles.

Les premières pages du roman (jusqu'à la page 19) constituent une sorte de prologue. Elles nous présentent Louis et Odile à trente-cinq ans. Ils mènent une existence paisible avec leurs deux enfants, ils habitent en Savoie dans une grande villa qui a abrité pendant plusieurs années un home d'enfants, mais maintenant une page vient de se tourner puisqu'ils ont cessé cette activité professionnelle. Tout ce prologue est sous le signe du temps qui passe. Ainsi Odile réfléchissant à la vie :

Est-ce que parfois la vie recommence à trente-cinq ans ? Grave question qui la fait sourire. Il faudra la poser à Louis. Elle a l'impression que non. On arrive dans une zone étale et le pédalo glisse tout seul sur un lac semblable à celui qui s'étend devant elle. Et les enfants grandissent. Ils vous quitteront. (Jeun, p.12)

Louis, pour sa part, s'étonne que sa fille soit si grande. De petits détails du passé leur reviennent en mémoire : les quartiers de Paris où Odile a vécu (p.12), des airs de

---

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 98

musique *Roses d'Hawaii* (p.13) et la *Chanson des rues* (p. 15), les « rochers » qu'Odile achetait rue Caulaincourt (p.19), préparant ainsi le retour en arrière du milieu de la page 19.

Et très vite le roman effectue une plongée dans le passé, vers la jeunesse des protagonistes et leur début dans la vie. Le récit principal est constitué par l'analepse qui se situe dans les années soixante et qui commence lorsque Louis termine son service militaire. La vie de Louis et d'Odile nous est présentée en montage alterné jusqu'à leur rencontre. A Paris, ils rencontrent toutes sortes de gens un peu louches, qui les protègent, mais les utilisent aussi. Le récit est celui d'un apprentissage immoral puisque leur aisance future provient du vol qu'ils commettent à la fin du roman.

Ainsi donc, au lieu de raconter l'histoire de Louis et d'Odile en commençant au début (la fin du service militaire de Louis ou la rencontre de Louis et d'Odile) Modiano choisit de présenter ses personnages d'abord à 35 ans pour remonter de 15 ans en arrière à l'époque de leur 20 ans. Encore une fois, l'*ordre du récit* (des années 80 aux années 60) est inverse de l'*ordre de l'histoire* et il y a un blanc d'une quinzaine d'années entre les deux strates temporelles. Le vrai sujet du roman, c'est-à-dire la jeunesse d'Odile et de Louis, ne nous est pas présenté directement comme il le serait dans un *récit linéaire*, nous l'abordons au travers de la perspective temporelle. Quelques passages du roman en soulignent le caractère rétrospectif :

Ils ne savent pas que c'est leur dernière promenade dans Paris. [...] Plus tard, quand ils se souviendront de cette période de leur vie, ils reverront des carrefours et des entrées d'immeubles. (Jeun, p. 180)

Complexité des perspectives temporelles dans cette citation : c'est d'abord le narrateur hétérodiégétique qui fort de sa connaissance de la suite de l'histoire regarde les protagonistes depuis une position d'observation dans le futur, puis il projette les protagonistes dans un futur (« *plus tard* ») où le moment présent sera réduit à quelques images du passé. Prolepse greffée sur l'analepse qui constitue l'essentiel du roman, pourrait-on dire.

Le récit rétrospectif est ici au service du roman d'apprentissage. C'est le recul qui donne aux quelques mois que Louis et Odile ont passé ensemble à Paris leur valeur exemplaire. Dans la vie on ne se rend jamais compte qu'on vit des moments décisifs, ce n'est qu'après qu'on s'aperçoit qu'ils ont été « *déterminants* » (p. 99)

Plus tard, quand ils parlaient du passé tous les deux – mais ils en parlaient en de très rares occasions, surtout après la naissance des enfants-, ils s'étonnaient que la période de leur vie qui fut la plus déterminante ait duré à peine sept mois. Oui c'était bien cela : Louis avait quitté l'armée en décembre, Odile et Louis s'étaient rencontrés au début du moins de janvier. (Jeun, p. 99)

### 3. 6. Le temps cyclique

La structure temporelle qui oppose la maturité à la jeunesse est doublée d'une autre structure qui suit le cycle des saisons. Le prologue se situe au mois de juin. L'anniversaire d'Odile est le 23 juin, donc au début de l'été, celui de Louis, un mois plus tard, ce qui peut apparaître comme un marquage autobiographique, Patrick Modiano étant né le 30 juillet 1945. Le début de l'été, cela signifie que les jours sont au plus long, que l'année a atteint son apogée, ce qui correspond aux réflexions d'Odile sur la maturité. (« *Est-ce que parfois la vie recommence à trente-cinq ans ?* », p. 12)

Le retour en arrière commence en automne. « *Il pleuvait des jours entiers à Saint-Lô, cet automne d'il y a quinze ans* » (p. 19). Louis et Odile se rencontrent en janvier, la neige tombe interminablement pendant qu'ils somnolent dans la petite chambre d'Odile (p. 62), détail à la fois réaliste et symbolique. La neige, chez Modiano, peut être synonyme de mort : elle engloutit les personnages de *Rue des Boutiques Obscures*, par exemple. Le voyage en Angleterre a lieu à Pâques et la décision de trahir Bejardy et de commencer une nouvelle vie a lieu alors que « *nous glissions vers l'été.* » (p. 167) avec cette curieuse intrusion d'un narrateur homodiégétique.

Donc l'itinéraire de Louis et d'Odile suit le cycle des saisons, c'est une montée vers la lumière. Ils accèdent à maturité alors que l'année arrive à son apogée. *Une Jeunesse* fournit un bon exemple de ce temps *cyclique* qui, selon Paul Gellings, caractérise le temps modianien. Le retour des saisons, des jours de la semaine, des conditions météorologiques met en branle le processus du souvenir : il cite les chutes de neige qui



provoquent une sensation d'étouffement dans *Rue des boutiques obscures*, l'angoisse du printemps dans *Dimanches d'août*, les dimanches soirs de *Fleurs de ruine*.

Sinon tous les anciens dimanches soirs, avec leur rentrée au pensionnat, la traversée du Bois de Boulogne, les manèges disparus de Neuilly, les veilleuses du dortoir, ces dimanches-là m'auraient submergé de leur odeur de feuilles mortes. (FdR, p.122)

C'est également un dimanche soir d'hiver que Dora Bruder fait sa fugue. Pour Paul Gellings,

le retour des saisons entraîne fatalement le retour de la problématique du héros, toujours égal à lui-même, déraciné, angoissé, etc...Autrement dit, ce qu'on appelle la « durée » n'affecte en rien sa vie intérieure. Son temps personnel est sinon immobile, du moins cyclique.<sup>212</sup>

### 3. 7. Les jeux de miroirs de *Fleurs de Ruine* (1991)

La technique du feuilleté, qu'on retrouve aussi dans *Quartier perdu* (1984) ou *Vestiaire de l'enfance* (1989) atteint son apogée dans *Fleurs de ruine*. Ici, l'art du « feuilleté » débouche, pourrait-on dire, sur un « mille-feuilles ». Les deux premières pages du roman constituent une plongée rapide dans le passé. Le narrateur se promène au Quartier Latin par un *dimanche soir de novembre* non daté, et se remémore l'époque de ses *dix-huit ans*, lorsqu'il fréquentait *un lycée de la Montagne Sainte-Genève* (Modiano a été effectivement élève du lycée Henri IV), mais un détail lui évoque « *un étudiant des années trente* », ce qui appelle en écho le fait divers du suicide de deux jeunes mariés le 24 avril 1933. Le roman met en parallèle les promenades du narrateur adulte, sa jeunesse (années 60), des souvenirs de l'Occupation et ce suicide mystérieux dans années 30. Certains personnages assurent la liaison entre les strates comme le mystérieux Pacheco alias Charles Lombard ou Philippe de Bellune ou Sylviane Quimphe que le lecteur connaît déjà *des Boulevards de ceinture*. Quelquefois, c'est un lieu comme la maison à l'ascenseur rouge dans l'Ile aux Loups qui sert de lien entre deux époques. Les lieux, immuables, invitent aux glissements temporels.

Il est rare que le procédé du « feuilletage » soit aussi développé que dans *Fleurs de ruine*, en général les romans de Modiano superposent deux ou trois strates temporelles. Même une œuvre référentielle comme *Dora Bruder* n'échappe pas à ce principe, aux

---

<sup>212</sup> Paul Gellings, ouvr. cité, p.53

pérégrinations de Dora dans Paris en 1942 se superposent celles du narrateur adulte et adolescent.

### **3. 8. Monika Maron : de la linéarité au montage alterné**

Nous avons déjà évoqué plus haut la curieuse rupture narrative de *Poussière de cendres*, qui commence comme un récit linéaire (l'ordre du récit conforme à celui de l'histoire) à la première personne pour passer sans transition à un récit rétrospectif (l'ordre du récit inverse de celui de l'histoire) à la troisième personne. Pour tous les autres romans, Monika Maron sera fidèle à une composition alliant un cadre narratif de durée réduite à de multiples digressions ou analepses.

L'action proprement dite est généralement courte : celle de *Poussière de cendres* se déroule sur quelques semaines, elle commence avec le reportage à B. à la fin de l'hiver et lorsqu'elle se termine les feuilles du tilleul devant la fenêtre de Josefa sont presque écloses. Il y a assez peu de retours en arrière : le premier chapitre au caractère nettement autofictionnel évoque les grands-parents polonais Pavel et Josefa ainsi que l'adolescence de la protagoniste. Dans l'ensemble, *Poussière de cendres* évite les digressions et est clairement centré autour du cas de conscience de Josefa.

Les romans suivants présentent une structure temporelle plus complexe. Le cadre temporel de la situation narrative est limité : deux nuits dans le cas de *La Transfuge*, la durée d'un enterrement pour *Rue du Silence, n° 6*, mais ce cadre restreint se dilate sous la pression des souvenirs et des scènes imaginaires. Nous retrouvons là une structure à laquelle les romans de Modiano nous ont familiarisés : un cadre narratif (par exemple la photo dans *les Boulevards de ceinture*) servant de tremplin à la mémoire ou au fantasme. Le tout dernier roman de Monika Maron, *Ah, le Bonheur* (2007) présente une nouvelle innovation narrative. Si on y retrouve des constantes comme un cadre narratif de durée réduite, en l'occurrence le voyage en avion de Berlin à Mexico de l'héroïne et donc également une situation de claustration, Monika Maron renouvelle cependant sa technique narrative en changeant de focalisation : grâce à un montage alterné, nous partageons aussi bien les réflexions et souvenirs de Johanna que ceux de son mari resté

à Berlin. C'est la première fois que Monika Maron fait vivre un personnage masculin de l'intérieur.

Nous allons illustrer le fonctionnement du montage alterné chez Monika Maron par *Rue du Silence*, n° 6 dont la structure est assez lisible.

Il existe une solution de continuité entre *Rue du Silence*, n° 6 et le roman précédent, *La Transfuge*. Dans *La Transfuge*, Rosalind Polkowski, une jeune historienne, se réveillait paralysée, mais ne ressentait aucune souffrance, ni aucun besoin physiologique. Elle pouvait laisser libre cours à ses pensées. C'est donc à une sorte de théâtre intérieur que nous convie ce curieux roman dans lequel Monika Maron laisse s'épanouir ses dons pour la satire et la théâtralité.

La même Rosalind est l'héroïne de *Rue du Silence*, n° 6 dont le cadre narratif est l'enterrement d'un des personnages principaux, Beerenbaum. Le roman procède par analepses, alternant le récit de la cérémonie à celui de la relation entre la narratrice et Beerenbaum ainsi que des épisodes de l'enfance de la narratrice. Il s'agit donc là aussi d'un récit rétrospectif :

Le troisième roman de Monika Maron débute par la fin aux deux sens du terme : la « fin » de l'existence de Beerenbaum, son enterrement se trouve au début du roman et en est en même temps la fin. On ne peut parler ici d'une « action » au sens habituel du terme : la fin est déjà scellée dès la première page du roman : Beerenbaum est mort. A partir de cette fin les événements du roman vont se dérouler à l'envers.

*Monika Marons dritter Roman beginnt in doppelter Hinsicht mit dem Ende: Das „Ende“ der Existenz Beerenbaums, seine Beerdigung, steht am Romananfang und ist zugleich dessen Ende. Von einer „Handlung“ im traditionellen Sinn kann hier keine Rede mehr sein: Das Ende ist auf den ersten Seiten des Romans bereits besiegelt: Beerenbaum ist tot. Von diesem Ende her wird das Romangeschehen rückwärts aufgerollt.*<sup>213</sup>

A cause de ce choix narratif, le même reproche, d'après Katharina Boll, a été fait à *Rue du Silence*, n° 6 qu'à *La Transfuge* : ce n'est pas un roman. Si l'on ne considère comme romans seulement les récits linéaires, c'est une bonne part de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle qui se voit déniée cette qualité, même les romans policiers ! Contrairement à *La Transfuge*, plus composite par le collage d'épisodes surréels et de souvenirs, *Rue du*

---

<sup>213</sup> Katharina Boll, ouvr.cité, p. 59

*Silence*, n° 6 est d'abord plus facile, car chaque séquence temporelle se déroule de façon chronologique.

D'une composition assez claire, ce texte présente plusieurs séquences temporelles bien identifiables et qui se déroulent de façon chronologique. Le cadre narratif (strate 0) est constitué par l'enterrement de Beerenbaum. Une seconde strate (strate 1) s'attache au passé récent et raconte de façon chronologique la rencontre avec le vieux fonctionnaire qui cherche une secrétaire pour l'aider à écrire ses mémoires, puis leur collaboration difficile jusqu'à la crise cardiaque qui l'emportera. Des actions annexes mettant en scène des personnages secondaires comme Bruno, le Duc et Thekla constituent un contrepoint à l'action principale qui est la relation de haine entre Rosalind et Beerenbaum.

Une strate plus profonde (strate 2) concerne l'enfance de Rosalind jusqu'à l'adolescence et ses rapports difficiles avec son père. Ces deux séquences temporelles -passé récent et passé lointain- se trouvent mises en relation par la similitude des figures de Beerenbaum et du père. Le conflit de Rosalind avec Beerenbaum réactive la confrontation avec le père. Cette résurgence d'une strate plus ancienne du passé explique la régression de Rosalind en situation de crise : elle se conduit alors comme une adolescente rebelle et non en adulte.

Comme *La Transfuge*, *Rue du Silence*, n° 6 ménage l'espoir d'un « après », il y a en effet une strate implicite, c'est celle de l'avenir. Le roman s'ouvre sur *après-demain* :

Demain n'était pas encore mon jour. Ce qui arriverait demain était déjà écrit sur l'agenda de Beerenbaum. Après-demain était le jour après l'enterrement de Beerenbaum.

*Morgen war noch nicht mein Tag. Was morgen geschehen würde, stand schon in Beerenbaums Terminkalender. Übermorgen war der Tag nach Beerenbaums Tod. (SZ6, p. 155)*

Monika Maron avait commencé à travailler à ce roman en RDA. Son installation à Hambourg en 1988 puis la Chute du Mur en 1989 sont intervenus pendant qu'elle l'écrivait. Il n'est donc pas très difficile de situer cet « après-demain » : c'est l'après RDA. Bien qu'aucune date ne soit précisée, la chronologie est facile à rétablir dans *Rue*

*du Silence*, n° 6.. Les événements historiques, guerre, après-guerre, construction du Mur de Berlin sont en effet évoqués de façon claire et peuvent servir de repères.

Le montage des séquences temporelles se fait de façon associative, au gré des pensées de Rosalind pendant l'enterrement. Les amis de Rosa (son vécu actuel) constituent un contrepoint au monde de Beerenbaum. Les gens comme Beerenbaum et son père appartiennent au passé, alors que l'entourage de Rosa (Bruno, le Duc, Thekla) voient un avenir s'ouvrir devant eux. Le montage alterné (présent- passé récent- passé lointain- avenir) n'est pas une fantaisie d'écriture, la composition même est facteur de sens : elle souligne les parallèles (entre le père et Beerenbaum, entre des épisodes de l'enfance et des conflits actuels) et les contrepoints (le monde du café, l'appartement de l'amie Tekla sont des oasis de liberté en opposition à la maison de Beerenbaum à Pankow). Le cadre narratif (l'enterrement de Beerenbaum) donne d'emblée une tonalité mortuaire au récit : Pankow, le quartier des hauts fonctionnaires, des dignitaires du régime, y est évoqué comme un quartier fantomatique et angoissant. Il n'est pas indifférent que nous sachions dès le début que Beerenbaum, l'ennemi de Rosalind, est mort. Cela place d'emblée Rosalind dans la position de survivante, de « *vainqueur* », pour employer une métaphore fréquente chez Monika Maron.

On peut s'interroger, comme Katharina Boll sur la justification de cette technique narrative récurrente :

La question –qui se justifie- est la suivante : pourquoi l'auteur choisit-elle de nouveau un style de récit qui présente les événements du roman rétrospectivement depuis leur fin ? [...] Sur l'arrière-plan de cette question, les événements apparaissent sous un autre jour : la lutte n'est pas seulement décrite, mais « contemplée » rétrospectivement. Rosalind veut comprendre son acte. Rétrospectivement, une fois le bandeau [devant les yeux] enlevé, est réalisé ce qui était impossible pendant l'action. L'acte est assimilé et intégré dans un réseau de significations.

*Die berechtigte Frage lautet nun, warum die Autorin wiederum einen Erzählstil wählt, der das Romangeschehen von seinen Ende her rückblickend berichtet? [...] Vor dem Hintergrund dieser Frage erscheint das Geschehene in einem anderen Licht: ein Kampf wird nicht nur „beschrieben“, sondern rückblickend „betrachtet“. Rosalind möchte ihre „Tat“ verstehen. Im Rückblick, wenn die Binde abgenommen ist, wird geleistet, was während des Handelns unmöglich war: Die Tat verarbeitet und in einen größeren Bedeutungszusammenhang eingeordnet.*<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 60

D'après elle, le choix de la structure rétrospective correspond à une indétermination (« *eine gewisse Unentschiedenheit* ») voulue par Monika Maron, les multiples éclairages d'un événement que permet la structure rétrospective sont à l'opposé de la vision monolithique de l'histoire de Beerenbaum. Bien plus qu'un simple procédé narratif, il s'agit d'une attitude philosophique : le rejet de toute interprétation univoque. Comme le souligne Monika Maron dans [*Comment je n'arrive pas à écrire un livre et j'essaie pourtant*] (*Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und trotzdem versuche*), le récit rétrospectif s'accorde particulièrement bien avec son mot préféré : *peut-être*.

Je pourrais dire que seul un récit qui suit le souvenir et l'association d'idées me permet de tendre rapports avec le mot « peut-être » : peut-être était-ce ainsi, peut-être autrement. Peut-être – l'adversaire aux pieds légers de nos certitudes (je considère « peut-être » comme plutôt féminin), la conscience permanente de notre automanipulation et de nos explications provisoires de l'état du monde.

*Ich könnte sagen, daß mir nur das der Erinnerung und der Assoziation folgende Erzählen meinen verliebten Umgang mit dem Wort « vielleicht » ermöglicht: vielleicht war es so, vielleicht war es anders. Vielleicht – die leichtfüßige Gegenspielerin unserer Gewissheiten (ich halte „vielleicht“ für vorwiegend weiblich), das permanente Bewusstsein von unserer Selbstmanipulation und notbeholfenen Welterklärung. (MM, wie ich..., p. 82)*

La construction du récit chez Monika Maron, par le montage alterné de strates temporelles, offre de grandes similitudes avec le « *feuilleté* » de Modiano. On pourrait de fait lui attribuer aussi le terme de *feuilleté*. Deux aspects de cette composition remarquable nous semblent importants à retenir : d'un part que l'*ordre du récit* n'y suit jamais l'*ordre de l'histoire* et d'autre part qu'il existe des blancs entre les strates, donc que l'*histoire* y est lacunaire, qu'elle laisse s'engouffrer l'inconnu et le doute. C'est au lecteur de la reconstituer, comme il peut, s'il le peut.

#### **4. Problèmes de chronologie**

La chronologie – ou peut-être devrait-on dire la datation des événements de l'*histoire* – est un aspect délicat du temps romanesque. Dans le pacte réaliste, où l'*histoire* se veut un miroir du monde réel, les grands événements historiques servent souvent de points de repères. Autrement dit, l'écrivain s'efforce de corréler la temporalité interne du roman au temps historique, mais il y a quelquefois des ratés. Ainsi la fin *du Rouge et le*

*Noir* de Stendhal présente un décrochage entre temps interne et externe. D'après la chronologie interne, Julien devrait être guillotiné en juillet 1831, mais la révolution de 1830 et la chute de Charles X sont passées sous silence.<sup>215</sup> Une autre anachronie se produit dans *l'Education Sentimentale* de Flaubert : en comparant la chronologie interne et externe, on s'aperçoit que la grossesse de Rosannette dure plus d'un an<sup>216</sup>. Détails sans importance? Généralement, mais pas toujours. Nous allons évoquer quelques difficultés de datation chez nos auteurs qui nous semblent être plus que de simples inadvertances.

#### 4. 1. Problèmes de chronologie chez Modiano

- **achronie**

Il est souvent difficile d'établir la chronologie d'un roman de Modiano. Nous avons dégagé plus haut la composition de type « kaléidoscopique » des deux premiers romans. Une telle structure met à mal la chronologie. Dans ces deux romans, on observe, aux dires de Paul Gellings, « *un éclatement des limites spatio-temporelles* ». Vouloir fixer des limites temporelles à l'action de *La Place de l'Etoile* n'a pas de sens, sa durée est illimitée ou nulle, comme le considère Baptiste Roux :

L'action de *La Place de l'Etoile*, quant à elle, se réduit à une durée nulle : constituée essentiellement de rêveries accolées les unes aux autres, selon un principe de contiguïté historique, l'histoire se situe en dehors d'un temps, logique et historique, dont elle remet en cause les principes fondamentaux.<sup>217</sup>

On est ici dans l'achronie évoquée par Genette, c'est-à-dire qu'on n'arrive plus à situer les événements chronologiquement, pas plus qu'on n'arrive à établir l'ordre du *récit* par rapport à celui de *l'histoire*, puisqu'il n'y a pas d'*histoire* proprement dite.

---

<sup>215</sup> Voir remarque de Michel Crouzet, Préface du *Rouge et le Noir* dans l'édition du Livre de Poche, p. II

<sup>216</sup> Voir à ce propos la note de S. de Sacy dans l'édition Folio, p.499 : « *d'après la chronologie du roman établie par M. René Dumesnil, Rosannette se déclare enceinte dans le courant de l'année 1849, et elle accouchera dans les premiers mois de 1851* »

<sup>217</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p.160-161

Cette composition abolit l'irréversibilité du temps, Dans ses fantasmes, Schlemilovitch remonte le cours du temps, et tout comme il survit à sa mort, a une mémoire antérieure à sa naissance (trait que l'on retrouve chez plusieurs personnages de Modiano<sup>218</sup>)

La première fois, je l'ai beaucoup étonné en lui parlant des habitudes de Maurras et de la barbe de Pujol. « Mais vous n'étiez pas né, Raphaël ! (PdE, p. 84)

Cette plasticité du temps est a-historique : en effet, supprimer la linéarité temporelle revient à supprimer le rapport cause-effet. Il n'y a plus de devenir historique, mais seulement une juxtaposition d'époques ou d'épisodes.

Les premières œuvres apparaissent très difficiles à résumer de façon satisfaisante ; le principe même de l'écriture repose sur la succession de scènes, dont la somme donne au récit son atmosphère et sa portée. Inexistante ou étouffée par les jeux formels, la narration se compose d'actes, qui n'entretiennent que fort peu de rapports entre eux – constituant des sortes de monades, indépendantes les unes des autres.<sup>219</sup>

Ces remarques sont également tout à fait pertinentes pour le second roman de Modiano, *La Ronde de nuit*. Alliant l'unité de temps (une soirée) à l'unité de lieu (Paris), l'aventure de l'agent double Swing Troubadour alias Princesse de Lamballe paraît obéir aux règles classiques, mais les digressions font bifurquer constamment le récit et Swing Troubadour se révèle tout aussi flottant et protéiforme que Schlemilovitch. Le temps se dilate, jeune homme au début du roman, Swing Troubadour vieillit à vue d'œil :

Une certitude venait de m'éblouir : je ne sortirai pas vivant de toute cette histoire. Les accords tristes de l'adagio résonnaient encore dans ma tête. Les fleurs du salon perdaient leurs pétales et je vieillissais avec une vitesse accélérée. Me plaçant une dernière fois devant le miroir de Venise j'y rencontrais le visage de Philippe Pétain. Je lui trouvais l'œil beaucoup trop vif, la peau trop rose et finissais par me métamorphoser en roi Lear. (RdN, p.138)

En ce qui concerne les autres romans, on arrive en général à dégager le déroulement temporel de *l'histoire*, de façon approximative Les notations temporelles sont la plupart du temps en relation avec un narrateur dont on ignore la date de naissance, ce qui fait qu'on n'arrive pas à établir une chronologie précise. Il reste l'ambiance, celle de ces

<sup>218</sup> Une explication originale et ingénieuse de ce phénomène est fournie par Paul Gellings (*Poésie et mythe dans l'œuvre de Modiano, le fardeau du nomade*) qui prête à ces personnages l'immortalité ou la « survivance » du Juif errant.

<sup>219</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 160)

<sup>32</sup> Hueston et Nettelbeck, ouvr. cité, p. 47

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 46



années soixante par exemple : *époque où on roulait en Floride décapotable et où les femmes s'habillaient mal. Les hommes aussi.* (VT, p.19-20), celle aussi plus angoissante des années noires.

- **Chronologie truquée**

Mais il arrive qu'on bute sur une incohérence au niveau de la chronologie, comme dans *les Boulevards de Ceinture*. Si l'on suit les indications données par le texte, le prologue se situe au plus tôt dans les années 60 (au début des années 70 pour Hueston et Nettelbeck<sup>220</sup>), l'épisode principal à la fin de l'Occupation, sans doute en juillet 44<sup>221</sup> et l'épisode central dix ans plus tôt soit vers 1934. Nettelbeck et Hueston suivent cette chronologie en soulignant que l'épisode central se situe au moment de l'affaire Stavisky, c'est-à-dire en 1934.

Or, il semble bien que cette chronologie soit un trompe-l'œil. On sait que dans ce roman, le père nourrit le projet de réhabiliter la Petite Ceinture, le réseau ferré qui entourait Paris et dont subsistent encore de nombreux tronçons. Dans le roman, la Petite Ceinture nous est décrite comme désaffectée, envahie par les herbes (p. 98), ce qui ne correspond pas au fait que le trafic n'a été progressivement arrêté qu'à partir de 1934, mais c'est sans doute comme cela que Modiano la garde en esprit pour l'avoir vu dans cet état dans les années 60.

Il y a bien une chronologie dans ce roman, mais c'est une chronologie truquée. D'autres détails montrent que la chronologie interne ne correspond pas à la chronologie externe. Modiano ne signale de références temporelles que pour mieux s'en jouer comme lorsqu'il décrit le commissariat avec la photo du président de la République en exercice : *Doumer ? Mac-Mahon ? Albert Lebrun ?* (p. 104). Si Doumer et Lebrun furent bien présidents dans les années trente, Mac-Mahon le fut de 1873 à 1879.

Plus évident est le paradoxe qui concerne le narrateur. Le narrateur est présenté comme un homme jeune dans le cadre, vers 1960. Il ne peut avoir eu 17 ans en 1935. Il est

inutile de vouloir établir la chronologie d'un fantasme, à savoir l'intrusion du fils dans le passé du père. La deuxième partie du roman explicite à plusieurs reprises le paradoxe temporel sur lequel repose le roman :

Oui, toutes ces choses imprécises appartenaient au passé. J'avais remonté le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? A quelle époque ? En quelle vie ? Par quel prodige vous avais-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père ? (BdC, p.131)

Il n'y a de *pacte de réalisme* dans les romans de Modiano, bien que, comme l'a montré Baptiste Roux, beaucoup de détails soient rigoureusement historiques. Le livre s'affirme comme tel, il ne prétend pas référer à une réalité extérieure :

Je suis avec vous et je le resterai jusqu'à la fin du livre. [...] Je vous répète que je resterai avec vous jusqu'à la fin de ce livre, le dernier concernant mon autre vie. (BdC, p.149)

Et l'épisode principal, censé se passer en 1944, est également de l'ordre du fantasme. *Les Boulevards de ceinture* se déroulent dans un *univers parallèle* qui est celui du livre. A quoi on nous objectera que le roman est en soi un univers parallèle, mais il est rare, sauf dans les romans de Robbe-Grillet, que le caractère factice de cet univers soit aussi fermement revendiqué.

Dans leur analyse, par ailleurs très fine et pertinente, Nettelbeck et Hueston semblent accepter la chronologie truquée proposée par le texte. Certaines remarques sont sujettes à caution, ainsi la valeur qu'ils attribuent à la Petite Ceinture ne prend de sens que dans une lecture symbolique du texte et non dans une lecture réaliste, car le tracé de la Petite Ceinture existe bel et bien encore de nos jours :

....l'enquête que le père fait sur le chemin de fer de la Petite Ceinture, activité symbolisant son désir de se donner une identité aussi nettement définie que la topographie de la ville de Paris à l'époque de la Petite Ceinture. Désir destiné à rester inassouvi car la Petite Ceinture a disparu et avec elle le symbole géographique d'une identité française claire.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 43

#### 4. 2. La disparition du temps chez Monika Maron

- **Le temps suspendu : *La Transfuge***

Il est difficile -voire impossible- de résumer *La Transfuge*, cet « *objet littéraire non identifié* ». Comme les commentateurs du roman l'ont déjà remarqué *La Transfuge* commence là où *Poussière de cendres* s'arrête. La protagoniste, Rosalind Polkowski est cloîtrée dans sa chambre comme Josefa dans le roman précédent. En effet, depuis deux jours, ses jambes sont paralysées, mais cela ne lui procure ni souffrance ni angoisse. Le roman se situe dans un « *hors-temps* », puisque Rosalind n'éprouve aucun besoin physiologique :

Depuis deux jours, elle était assise sur le lit, sur le tapis et elle s'étonnait de ne ressentir ni faim ni soif depuis deux jours, ni aucun besoin résultant de la prise de nourriture.

*Seit zwei Tagen, lag, saß sie im Bett, auf dem Teppich, und es wunderte sie, dass sie seit zwei Tagen weder Hunger verspürte noch Durst, noch ein aus der Nahrungsaufnahme resultierendes Bedürfnis. (Über, p.9)*

Personne, d'autre part, ne s'est inquiété de l'absence de Rosalind à l'Institut historique où elle travaille. Le cadre narratif est donc un *temps suspendu*, libéré des contraintes biologiques et sociales et qui permet à la narratrice de se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire ce qui se passe dans sa tête : souvenirs, imagination. Il n'y a pas d'*action* dans ce texte (et la métaphore de la paralysie illustre bien l'impossibilité d'une action), mais un parcours initiatique de la narratrice vers elle-même, au travers de réminiscences et de scènes imaginaires. Y sont évoqués son enfance, son mariage avec Bruno, mais aussi ses deux amies Martha et Clairchen qui ne sont peut-être que des instances de sa personnalité. A ces personnages connus de son *théâtre intérieur*, se joignent lors des quatre intermèdes de nouveaux personnages, des intrus en quelque sorte qui surprennent Rosalind elle-même. Ces quatre intermèdes relèvent plus du théâtre satirique que du roman, alors que d'autres passages sont fantastiques. La difficulté de ranger *La Transfuge* dans une catégorie littéraire a déconcerté les critiques

Rosalind n'est pas le protagoniste d'un récit où les événements s'enchaînent. Cette circonstance a poussé certains critiques à mettre en cause le caractère de roman de ce livre. Horst Hartmann émet l'opinion qu'il s'agit « épisodes fantastiques reliés entre eux sans trop de rigueur, d'une série de souvenirs et d'imagination bizarres, ludiques ou absurdes de la part d'une héroïne désespérée. » [...] La quête identitaire rétrospective de la protagoniste se manifeste par la forme du récit : le processus du souvenir devient la matière du roman.

*Rosalind ist keine Protagonistin in einem fortlaufend erzählten Geschehen. Dieser Umstand veranlasste einige Kritiker dazu, den Romancharakter des Buches anzuzweifeln. Horst Hartmann ist der Ansicht, es handele sich um „nur locker mit einander verbundene phantastische Episoden, um die Aneinanderreihung skurriler, verspielter, absurder Erinnerungen und Vorstellungen einer verzweifelten Heldin“ [...] Die retrospektive Selbstvergewisserung der Protagonistin schlägt sich auf die Erzählweise nieder: der Erinnerungsprozess selbst wird zum Romaninhalt gemacht.*<sup>223</sup>

Le temps externe (objectif) ne disparaît pas cependant totalement dans *La Transfuge*. Lorsque le texte commence, il fait nuit. Plus loin, il est fait mention des bruits habituels du matin (p. 54), il fait de nouveau nuit à la page 115 puisque la lumière des lampadaires est évoquée et à la fin c'est un matin gris et pluvieux de novembre qui se lève. Ce temps externe n'intervient pas dans le cheminement tout intérieur du texte, mais est un gage de réalité : le monde extérieur existe et Rosalind pourra y retourner à la fin de son parcours initiatique. La dernière phrase du livre suggère la fin du *temps suspendu*, le retour au temps réel et la fin de la claustration.

L'air sec de la chambre lui brûlait la peau, et la vue de l'eau de pluie, vieille et limpide, lui donnait soif. Ah, ouvrir la bouche et laisser l'eau couler en moi, me faire mouiller, pensait-elle, me faire mouiller par la pluie, oui, ça serait bien.

*Die trockene Luft im Zimmer brannte ihr auf der Haut, und der Anblick des klaren alten Regenwassers machte ihr Durst. Den Mund weit öffnen und das Wasser in mich hineinlaufen lassen, naß werden, dachte sie, vom Regen naß werden, ja, das wäre schön. (Über, p.221)*

- **Le temps disparu : *Animal triste* (1996)**

« *Vielleicht...* », « *Peut-être...* » voici un mot qui revient constamment dans le quatrième roman de Monika Maron, *Animal triste*. Si *La Transfuge* était le roman du *temps suspendu*, *Animal triste* pourrait être celui du *temps disparu*. Le roman se déroule en fait dans cet après-demain que Rosalind appelait de ses vœux dans *Rue du Silence*, n° 6. Écrit au lendemain de la Réunification, ce roman raconte une histoire d'amour entre une paléontologue de Berlin-Est et un entomologiste d'Ulm. Comme nous le verrons plus tard, la fracture Est-Ouest traverse ce roman du désenchantement. Au niveau de la représentation du temps, l'originalité d'*Animal triste* consiste dans la disparition des repères temporels.

---

<sup>223</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 41

L'originalité du cadre narratif par rapport aux romans précédents consiste dans l'indétermination du moment de la narration. Depuis quel futur la narratrice nous parle-t-elle ? Elle ne sait plus quel âge elle a, ni depuis combien de temps Franz l'a quittée, ni en quelle année elle se trouve. Elle prétend être plus que centenaire, mais doute quelquefois d'être aussi vieille. Elle ne peut même pas deviner son âge à ses rides depuis qu'elle a cassé tous les miroirs :

A cette époque, il y a cinquante ou quarante ou soixante ans, c'était l'automne, cela je le sais avec exactitude, quand j'ai décidé de ne plus ajouter d'épisode à ma vie, je les ai tous cassés.

*Damals, vor fünfzig oder vierzig oder sechzig Jahre, es war Herbst, das weiß ich genau, als ich beschloß, den Episoden meines Lebens keine mehr hinzuzufügen, habe ich sie alle zerschlagen. (AT, p. 10)*

Faut-il la croire sur parole ? Dans son analyse d'*Animal triste*, Katharina Boll utilise systématiquement l'expression *la vieille femme* (« *die alte Frau* ») pour parler de la narratrice. En fait l'incertitude concernant son âge aussi bien que l'incohérence de la situation (une véritable centenaire serait-elle aussi autonome que la narratrice, capable par exemple de faire son marché elle-même ?) montre bien qu'il ne faut pas prendre cette indication littéralement. La narratrice d'*Animal triste* n'a pas d'âge, parce qu'elle l'a décidé ainsi, parce qu'elle se situe en dehors du temps. La citation précédente sur les miroirs qu'elle a cassés *lorsqu'elle a décidé de ne plus ajouter d'épisode à sa vie* exprime justement le désir de sortir du temps.

L'histoire d'amour avec Franz constitue une *fracture temporelle*. Avant cette rencontre, il est possible de replacer la biographie de l'héroïne dans la chronologie générale. Alter ego de la romancière sur le plan générationnel, elle est née pendant la Seconde Guerre Mondiale, a grandi dans une ville en ruines, a vu un beau jour un inconnu, son père revenu de captivité, s'immiscer entre sa mère et elle : tous ces détails appartiennent au « roman familial » de Monika Maron et sont typiques d'une génération. Ils peuvent être facilement datés. Les événements qui précèdent la rencontre avec Franz sont encore identifiables bien que présentés d'une façon curieusement métaphorique, « *die seltsame Zeit* » [*le temps bizarre*] pour les quarante ans de la RDA, « *das Jahr der Freiheit* » [*l'année de la liberté*] pour l'année de la Réunification qui leur confère une certaine

étrangeté. Mais la rencontre avec Franz fait basculer la narratrice dans un *non-temps*. Aussi serait-elle bien en peine de préciser la durée de leur histoire :

Quel temps a-t-il fait cet été-là, je le sais pas plus que je ne saurais dire si ce fut notre premier ou troisième ou dernier été, si Franz et moi avons vécu un ou plusieurs étés ensemble ou s'il ne nous fut même pas donné de vivre ensemble une fois le cycle des saisons. Pour moi, le temps avec Franz est resté comme un temps intemporel, qui n'est pas réglé par un compteur et dans lequel je me trouve depuis lors comme à l'intérieur d'une sphère.

*Wie das Wetter in diesem Sommer war, weiß ich sowenig, wie ich sagen könne, ob es unser erster oder dritter oder letzter Sommer war, ob Franz und ich überhaupt nur einen oder mehrere Sommer miteinander erlebt haben oder ob uns vielleicht nicht einmal der Wechsel aller Jahreszeiten vergönnt war. Für mich ist die Zeit mit Franz eine zeitlose, durch kein Zählwerk geordnete Zeit geblieben, in der ich mich seitdem befinde wie im luftigen Innern einer Kugel. (AT, p. 126)*

L'amour échappe au temps, l'amour constitue un autre temps. A partir de la rencontre avec Franz, il est inutile de vouloir établir une correspondance entre temps interne et externe. Soit. Mais pour les événements qui sont de l'ordre du temps réel, c'est-à-dire externe, historique, le roman adopte une curieuse perspective. Ce n'est certainement pas un hasard si la narratrice est paléontologue. Le brachiosaurus dont elle a la charge, ce géant d'une ère révolue, revient régulièrement dans le roman. On a souvent l'impression que par rapport au devenir historique, c'est la perspective des dinosaures qui est adoptée. Ainsi les quarante ans de la RDA semblent-ils se réduire, par l'emploi de l'expression *le temps bizarre* « *die seltsame Zeit* », à un court moment de l'histoire. Il serait faux de dire que tout repère temporel a disparu d'*Animal Triste*, mais on a l'impression que les différentes périodes du passé, le temps des dinosaures (c'est-à-dire la préhistoire), les vestiges du Mur d'Hadrien (l'Antiquité), le temps de l'enfance qui est celui de la guerre et de l'immédiat après-guerre et *le temps bizarre* (*die seltsame Zeit*) qui est le temps de la RDA (l'histoire récente) ont tendance à se confondre, rejetés tout au fond de la perspective temporelle.

*Animal triste* n'est pas le récit d'un amour, c'est le récit du souvenir d'un amour, cela fait une différence. Il y a *le temps du vécu* et *le temps du souvenir*. Le temps du vécu est terminé, le roman est tout entier dédié au travail du souvenir. Mais peut-on encore se fier à sa mémoire après tant d'années ?

Il m'est difficile, de plus en plus difficile, après toutes les années qui se sont écoulées, de conserver le premier souvenir. Je crains parfois de ne plus le connaître. Avec les souvenirs, cela se passe comme avec un corps étranger au milieu d'une perle, tout d'abord un intrus gênant dans la chair de l'huître que celle-ci enrobe d'épithélium, puis recouvre d'une couche de nacre après l'autre jusqu'à la création d'un objet rond, lisse et irisé, en fait une maladie élevée par les hommes au rang d'objet précieux.

*Es fällt mir mit den vielen Jahren, die seitdem vergangen sind, immer schwerer, die erste Erinnerung zu bewahren. Ich befürchte manchmal, sie gar nicht mehr zu kennen. Mit den Erinnerungen verhält es sich wie mit dem Fremdkörper im Innern einer Perle, zuerst nur ein lästiger Eindringling ins Muschelfleisch, den die Muschel mit ihrem Mantelepithel umschließt und eine Perlmuttschicht nach der anderen um ihn wachsen lässt, bis ein schillerndes, rundes Gebilde mit glatter Oberfläche entsteht; eigentlich eine Krankheit, von den Menschen zur Kostbarkeit erhoben. (AT, p.107)*

Où s'arrête le souvenir, où commence l'imagination ? La métaphore de la perle est riche en ce qu'elle exprime l'ambivalence du travail du souvenir : il apprivoise une souffrance initiale –un corps étranger- pour la transformer en un joyau trompeur. Comme dans *La Transfuge*, l'action d'*Animal triste* est tout intérieure, elle se déroule dans la tête de la narratrice :

Il se peut aussi que j'imagine tout cela. Je suis assise ici depuis trop longtemps et j'invente des histoires.

*Es kann auch sein, daß ich mir das alles nur einbilde. Ich sitze hier zu lange und erfinde Geschichten...(AT, p.12)*

Franz, d'ailleurs, ne s'appelait pas Franz, mais portait un autre nom qu'elle a oublié. Elle a choisi de le nommer Franz,

...car Franz est un beau mot sombre comme tombe ou cercueil.

*...denn ist Franz ein schönes dunkles Wort wie Grab oder Sarg. (AT, p. 18)*

Au début de ce chapitre, nous avons rappelé la distinction de Genette entre le *récit* et l'*histoire*. On voit qu'on est bien en peine de définir dans ce roman une *histoire* que la narratrice met elle-même en doute. Ne reste que le *récit* – souvent hésitant ou contradictoire – d'une histoire d'amour qui n'est peut-être qu'imagination.

Dans *Animal triste*, le rapport entre le vécu et le souvenir bascule en faveur du souvenir. Tout le texte est tendu vers l'entreprise de restitution ou de reconstruction du souvenir qui pourrait bien être en fin de compte l'invention d'une *histoire*. Se souvenir, c'est

imaginer, le travail du souvenir apparaît comme parallèle à la démarche créatrice. Ce très beau roman peut apparaître comme le point culminant de la démarche rétrospective que Monika Maron avait entreprise dès *Poussière de cendres*.

### **5. Une esthétique du souvenir**

L'étude du traitement du temps chez Patrick Modiano et Monika Maron a fait apparaître de nombreux points communs : une prédominance pour le récit rétrospectif, une composition organisée par strates temporelles entrecoupées de blancs et une difficulté de faire coïncider chronologie interne et externe. Les « *jeux sur le temps* » de nos auteurs conduisent même à quelques cas extrêmes : chronologie truquée chez Modiano (*Les Boulevards de ceinture*), temps suspendu (*La Transfuge*) ou disparu (*Animal triste*) chez Monika Maron.

Chez nos auteurs, le récit va rarement d'un avant vers un après, mais emprunte plutôt le chemin inverse. Le présent n'est intéressant qu'en ce qu'il garde les traces d'un passé dont la résurgence est le véritable enjeu de l'écriture. Il s'agit plus d'une écriture de la trace ou du souvenir que d'une écriture de l'action. La préférence pour le récit rétrospectif entraîne des situations narratives récurrentes qui le justifient : le retour du narrateur dans un lieu de son passé chez Modiano et la claustration chez Monika Maron. Ces situations narratives récurrentes s'ajoutent aux scènes récurrentes (l'arrestation du père chez Modiano, le retour du père, la terreur à la table familiale chez Monika Maron) que nous avons dégagées dans le chapitre sur la filiation. Même si leur origine n'est pas la même (roman familial dans un cas, utilité narrative dans l'autre) elles renforcent l'aspect récurrent et intratextuel de ces deux œuvres.

Interviewé par le magazine *Lire* en 2003, à la parution d'*Accident Nocturne*, Modiano justifiait ainsi sa préférence pour le récit rétrospectif :

Il est très rare de pouvoir raconter les choses sur le moment parce qu'il faut toujours avoir un certain recul. Sentir le temps qui s'est écoulé. Ce qui me motive, pour écrire, c'est retrouver des traces. Ne pas raconter les choses de manière directe, mais que les choses soient un peu énigmatiques. Retrouver les traces des choses, plutôt que les choses elles-



mêmes. C'est beaucoup plus suggestif que lorsqu'on aborde les choses en face. Comme une statue mutilée...on a tendance à la reconstituer. La suggestion est plus grande.<sup>224</sup>

Et Monika Maron va une direction semblable lorsqu'elle déclare, dans l'interview que nous avons déjà citée, que ses situations narratives récurrentes lui permettent d'établir « *un équilibre entre la vie et l'écriture, de revivre le vécu grâce à la fiction.* »<sup>225</sup>

Le récit par strates a pour corollaire deux aspects qui nous paraissent importants à souligner : il introduit une discontinuité narrative et il met en lumière le rôle du narrateur. Le récit rétrospectif n'est pas par nature discontinu, mais la façon dont il est utilisé par Patrick Modiano et Monika Maron, c'est-à-dire sous forme de montage alterné (Maron) ou d'emboîtement (Modiano) de strates temporelles étanches génère des blancs dans l'*histoire* : car on ne sait pas ce qui s'est passé entre les strates. Pour revenir à la terminologie de Genette, ce qui manque, c'est *le récit sommaire* :

C'est-à-dire la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles.<sup>226</sup>

L'absence de ce procédé, sorte de « *tissu conjonctif* »<sup>227</sup> du récit romanesque classique fait que le lecteur n'est plus conduit par la main par le narrateur, s'il veut comprendre quelque chose au récit lacunaire qui lui est servi, il doit y mettre du sien. C'est à lui de reconstituer l'*histoire* à partir du récit. L'image de la *statue mutilée* évoquée par Modiano est à ce titre très pertinente.

D'autre part, alors qu'un récit linéaire peut donner l'illusion de rapporter directement les événements, le récit rétrospectif met en évidence l'existence d'une *conscience filtrante* qui ne sera jamais omnisciente et pas forcément objective. Il y a quelqu'un qui trie, qui choisit de garder tel épisode et de laisser tel autre à l'oubli, qui agence les souvenirs selon un certain ordre : c'est le narrateur. Ce n'est pas sans doute pas une coïncidence si Monika Maron et Patrick Modiano ont presque toujours recours à un narrateur homodégétique. Et dans les cas très rares où ils utilisent un narrateur

<sup>224</sup> Interview de P. Modiano par Laurence Liban, *Lire* n° 319, octobre 2003, p. 100

<sup>225</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 78, se référant à l'article de Ursula Eschering, cité plus haut

<sup>226</sup> Gérard Genette, ouvr. cité, p.130

<sup>227</sup> *Ibid*, p. 131

hétérodiégétique, comme dans *Une jeunesse* de Modiano, l'emploi presque constant de la focalisation interne vient restreindre le champ de vision et de compréhension. Il y a beaucoup de blancs et de non-dits dans ce roman où tout est vu de la perspective des protagonistes qui ne comprennent pas grand-chose au monde qui les entoure.

Les techniques narratives que nous avons dégagées dans ce chapitre ne sont pas un jeu un peu gratuit sur la façon de raconter une histoire, un moyen de rendre compliqué ce qui pourrait être simple et linéaire ; elles sont dictées par le propos même de nos auteurs. La mémoire est au cœur même du projet littéraire. Ecrire, c'est se souvenir. La tentative de remémoration s'oriente dans les deux directions de la mémoire personnelle sous la forme du roman familial et de la mémoire historique, comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre suivant.

Mais cette littérature du souvenir est aussi porteuse d'oubli, car le fonctionnement de la mémoire est sélectif. L'oubli et l'ignorance accompagnent les tentatives de reconstructions romanesques. *Dora Bruder* de Modiano est jalonné de « *j'ignore, je me demande si...* », expressions qui constituent selon Paul Gellings<sup>228</sup> la « *cohésion nucléaire* » du texte par leur répétition systématique. De même, la narratrice d'*Animal triste* jalonne de « *peut-être* » sa tentative de remémoration. La frontière entre le souvenir et l'imagination est ténue, le fantasme venant relayer la mémoire défaillante ou impossible (comme dans *Les Boulevards de ceinture* de Modiano ou *Animal triste* de Monika Maron). Ces lignes que Genette a écrites à propos de Proust pourraient aussi très bien s'appliquer aux récits de Monika Maron ou de Modiano :

...[le] travail de la mémoire, qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux – époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur, mais le sien. L'activité mémorielle du sujet intermédiaire est donc un facteur (je dirais volontiers un moyen) d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique.<sup>229</sup>

Dans son ouvrage *Temps et Récit*, Paul Ricœur dégage une corrélation entre la discontinuité narrative et certaine vision temporelle :

<sup>228</sup> Paul Gellings, ouvr. cité, p. 61

<sup>229</sup> Gérard Genette, ouvr. cité, p. 179

Il est clair qu'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu'une structure linéaire plus continue convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose, tandis qu'une chronologie brisée, interrompue par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne.<sup>230</sup>

C'est effectivement ce qui se passe chez Patrick Modiano et Monika Maron. On ne peut pas dire que la chronologie ait disparu de leurs œuvres. Une lecture attentive permet en général de la restituer, mais c'est en quelque sorte à l'imagination du lecteur de combler les blancs du récit. Les différentes strates du récit peuvent apparaître comme des enclaves temporelles, étanches les unes aux autres. C'est en ce sens que Paul Gellings parle de « *l'éternel présent* » de Modiano. Il s'agit d'un temps brisé, sans « *cohésion interne* » et effectivement les repères chronologiques de ces œuvres coïncident pour une grande part avec des fractures historiques, ce que nous allons tenter de préciser dans le chapitre suivant.

---

<sup>230</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit*, tome 2, Seuil, coll. « Points Essais », p. 150-151

## V. Ecriture de l'Histoire

Le temps romanesque présente une double face : d'une part, il est interne à l'œuvre, chaque écrivain inventant sa propre temporalité, mais de l'autre, il entretient des rapports avec le temps historique. C'est à cet aspect que nous allons nous attacher maintenant. En effet, sans appartenir à la catégorie du « *roman historique* », les œuvres de Patrick Modiano et de Monika Maron font une large place à l'Histoire, qui se trouve représentée de diverses façons chez les deux auteurs. Mais voici qu'au moment d'écrire le titre du chapitre, on hésite : singulier ou pluriel ? Y a-t-il une ou plusieurs écritures de l'Histoire dans le roman ?

La place de l'Histoire dans le roman dépasse bien évidemment le cadre du roman historique, tel qu'il s'est constitué au XIX<sup>e</sup> siècle avec des auteurs comme Walter Scott en Angleterre et Victor Hugo en France. On pourrait même prétendre que tout roman, dans la mesure où il comporte une part référentielle, c'est-à-dire s'il se situe dans un pays, une époque, une société réels est historique. Il l'est d'autant plus que l'action est située dans le passé, mais même des romans situés dans le présent peuvent offrir une perspective historique, par des rappels, des parallèles, des superpositions d'époques ou par le substrat qui nourrit le texte.

D'autre part, avant de dégager l'écriture de l'Histoire dans les textes de nos auteurs, ne faudrait-il pas préciser ce qu'on entend par Histoire ? Est-ce celle que l'on trouve dans les manuels scolaires, un ensemble de dates et de faits présentés d'une façon qui les rend compréhensibles et tranche dans la complexité du réel ? Est-ce le souvenir des événements historiques par ceux qui en furent les témoins, ou les récits qui se sont transmis de génération en génération ? On voit ici qu'il serait utile de définir les territoires de la mémoire et de l'Histoire.

## 1. La mémoire et l'Histoire<sup>231</sup>

Le mot mémoire est largement employé depuis quelques années. On parle couramment de « *devoir de mémoire* », de « *lieux de mémoire* » (Pierre Nora). Cette dernière acception est bien loin des expressions courantes : « *avoir bonne mémoire* », « *mauvaise mémoire* ». Le petit Robert distingue en effet, outre le sens courant de mémoire comme faculté de se souvenir, son acception en psychologie comme dispositif psychique permettant de se souvenir au sens où on parle de « *mémoire à court terme* » ou de « *mémoire sélective* » et en troisième lieu « *la faculté collective de se souvenir* ». C'est bien sûr cette troisième acception qui nous intéresse ici, notamment dans ses rapports avec l'Histoire. Ces différents sens correspondent à des utilisations plus ou moins spécifiques du terme mémoire (langue courante, psychologie, sociologie), mais présentent aussi une opposition de l'individuel et du collectif. La mémoire aux sens premier (avoir bonne mémoire) et second (mémoire à court terme, par exemple) n'envisage que la dimension individuelle alors que le troisième concerne le groupe. Cependant, les frontières entre les différentes acceptions du terme ne sont pas étanches. Des sociologues ou philosophes de la mémoire comme Maurice Halbwachs et Paul Ricœur passent d'un sens à l'autre, décrivant les processus et les dysfonctionnements de la mémoire individuelle (ainsi Maurice Halbwachs dans *les Cadres sociaux de la mémoire* s'appuie-t-il sur les expériences de Head sur les aphasiques et sur certaines observations de Freud pour illustrer son propos) tout en dégagant les caractéristiques d'une mémoire collective.

### 1. 1. Mémoire individuelle et mémoire collective selon Halbwachs

Les travaux de Maurice Halbwachs (1877-1945) : *Les Cadres sociaux de la mémoire*<sup>232</sup> (1925) et *La Mémoire collective*<sup>233</sup>, publié après la mort de l'auteur en déportation sur la base des manuscrits qu'il avait laissés permettent de mieux cerner les rapports entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique. Dans

---

<sup>231</sup> Pour différencier les sens du mot « histoire », nous écrivons par convention Histoire pour parler de la discipline historique (l'Histoire avec sa grande Hache comme dit Georges Perec dans W), *histoire* au sens narratologique par opposition à récit et *histoire* au sens courant (raconter une histoire, une histoire de famille)

<sup>232</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1994

<sup>233</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997

son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>234</sup>, Paul Ricoeur reprend et analyse la pensée de Halbwachs. L'originalité de Halbwachs a été de souligner la dimension collective de toute mémoire, même de la mémoire individuelle. Pour Halbwachs, comme le souligne Ricoeur, « *on ne se souvient pas seul* »<sup>235</sup>. Le souvenir d'enfance lui fournit un excellent exemple au service de cette thèse : beaucoup de ces « *soi-disant souvenirs d'enfance* »<sup>236</sup>, même riches en couleurs ou en détails sont souvent des reconstructions à partir des récits des adultes, parents ou grands-parents. En corollaire, si nous ne souvenons pas de notre toute première enfance, c'est

... qu'en effet nos impressions ne peuvent s'attacher à aucun support, tant que nous ne sommes pas encore un être social.<sup>237</sup>

Halbwachs va même plus loin, évoquant des souvenirs où on ne peut s'appuyer sur le témoignage de nos proches puisqu'on était seul lorsque l'événement s'est produit, il propose l'idée « *qu'en réalité, nous ne sommes jamais seuls* », parce que, être sociaux, « *nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas* »<sup>238</sup>.

A contrario, un état de désocialisation totale peut avoir des répercussions sur le fonctionnement de la mémoire. Ainsi Aharon Appelfeld, écrivain israélien contemporain qui a mené la vie d'un enfant sauvage en Ukraine pendant la guerre, se cachant dans les bois l'été, trouvant des refuges provisoires l'hiver chez des paysans, tente-t-il dans *Histoire d'une vie*<sup>239</sup> de recomposer une mémoire qui lui échappe. Ses souvenirs des années de guerre sont lacunaires et difficiles à organiser chronologiquement pour différentes raisons : peut-être une sorte d'amnésie protectrice qui a occulté l'intolérable pour permettre à l'enfant de continuer à vivre, mais aussi l'absence des repères que sont les autres et la perte progressive de la langue. A plusieurs reprises, Appelfeld signale la différence entre le fonctionnement de la mémoire chez les enfants et les adultes. Même dans des situations extrêmes comme la déportation, la

<sup>234</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. « Points Essais » 2000

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 148

<sup>236</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p.68

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>239</sup> Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, Seuil, coll. « Points Roman », 2004

faim, la maladie, la peur continuelle, les adultes gardaient une forme de socialisation qui leur permettait d'organiser leurs impressions et souvenirs, alors qu'il considère qu'il a été, lui, un *animal traqué* pendant la guerre. La mémoire de l'enfant n'est pas intellectualisée comme chez l'adulte, c'est une mémoire physique, celle du corps et des sensations. La guerre s'est inscrite dans sa chair et certaines sensations le replongent dans le passé.

Celui qui était adulte pendant la guerre avait emmagasiné des souvenirs et se rappelait les lieux et les gens, à la fin de la guerre il pouvait les recenser et en parler. [...] Chez les enfants, ce n'étaient pas les noms qui étaient gravés dans la mémoire, mais quelque chose de radicalement différent. [...] Ce n'est pas une mémoire chronologique, mais une mémoire abondante et changeante.<sup>240</sup>

Tout ce qui s'est passé s'est inscrit dans les cellules du corps et non de la mémoire. Les cellules, semble-t-il, se souviennent mieux que la mémoire, pourtant prédestinée à cela.<sup>241</sup>

L'enfant, lui n'était suffisamment socialisé au moment où ces événements dramatiques ont eu lieu pour garder des repères sociaux dans sa situation de solitude extrême, où il avait même commencé à perdre sa langue. Heureusement pour sa survie, il maîtrisait assez l'ukrainien pour ne pas se trahir. Il s'interdisait d'employer l'allemand, sa langue maternelle devant d'autres personnes et il avait commencé à l'oublier. Parmi toutes les pages bouleversantes de ce livre, celles où il s'adresse en allemand aux animaux de la forêt pour ne pas perdre sa langue sont extrêmement touchantes. L'expérience extrême d'Appelfeld nous semble confirmer la thèse de Halbwachs sur l'importance des repères sociaux dans l'édification de la mémoire.

Entre la mémoire individuelle et la mémoire collective se crée un jeu d'interactions :

Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe. [...] Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.100

<sup>242</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 94

La mémoire collective, organisée autour d'un groupe, est donc plus large et embrasse plus de souvenirs que la mémoire individuelle, centrée autour d'une personne, mais l'une participe de l'autre. Ricœur, quant à lui, propose un « *plan intermédiaire de référence* » entre mémoire individuelle et mémoire collective, qui serait la *relation aux proches*. Ces *proches* ne sauraient se réduire à la famille, Ricœur note que ce lien « *coupe transversalement et électivement les rapports de filiation et de conjugalité que des rapports sociaux dispersés selon les formes multiples.* »<sup>243</sup>. Ce lien est sélectif : « *les proches, dit-il, sont des autres prochains, des autrui privilégiés* ». On pourrait donc imaginer des mémoires emboîtées comme des poupées gigognes : la mémoire individuelle, celle qu'on partage avec les proches, la mémoire familiale, les mémoires collectives de groupes plus larges et finalement la mémoire du groupe nation. Cette dernière mémoire, n'est-ce pas déjà de l'Histoire ?

## 1. 2. Mémoire collective et mémoire historique

Après avoir précisé les rapports entre *mémoire individuelle* et *collective*, Halbwachs aborde, dans une autre partie de son essai, le rapport entre la *mémoire collective* et ce qu'il appelle *mémoire historique*. De même que la mémoire collective est celle d'un groupe (famille, communauté), la mémoire historique serait celle du groupe nation. Les événements historiques « *occupent une place dans la mémoire de la nation* »<sup>244</sup>. Il souligne bien cependant que cette mémoire historique est « *une mémoire empruntée et qui n'est pas la mienne.* » (p.99). Il propose donc tout un réseau d'oppositions : la *mémoire intérieure ou interne* contre la *mémoire extérieure*, la *mémoire personnelle* opposée à la *mémoire sociale* ou encore la *mémoire autobiographique* à la *mémoire historique*. Les deux termes de *mémoire autobiographique* ou *historique* ne manqueront pas d'être utiles pour caractériser le type de mémoire que présentent les textes littéraires.

Serait-ce à dire qu'il n'y a entre mémoire collective et mémoire historique qu'une différence d'ampleur, la mémoire historique (d'une nation) embrassant un champ plus large que celle de la mémoire d'un groupe ? Mais cette mémoire historique, ne serait-ce pas tout simplement l'Histoire ? Il serait satisfaisant pour l'esprit de considérer qu'il

<sup>243</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 162

<sup>244</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 98



existe une solution de continuité et qu'un élargissement du champ de la mémoire permet d'aboutir à l'Histoire. Ces notions se révèlent en fait plus complexes. Certes, Paul Ricoeur précise que selon lui, la mémoire est une « *matrice d'histoire* »<sup>245</sup>, mais c'est pour bien marquer que l'une ne saurait remplacer l'autre :

L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation à la mémoire de court-circuiter le travail de l'histoire.<sup>246</sup>

Et il souligne dans la foulée les *us et abus de la mémoire* dont certaines manifestations du fameux *devoir de mémoire*.

Qu'est-ce donc qui différencie l'Histoire de la mémoire ? Si l'on suit la pensée de Halbwachs, c'est le rapport au groupe qui est fondamentalement différent. Il y a autant de mémoires collectives que de groupes alors qu'il n'y a qu'une Histoire.

Il y a en effet plusieurs mémoires collectives. [...] L'histoire est une et l'on peut dire qu'il n'y a qu'une histoire. Certes, on peut distinguer l'histoire de France de l'histoire de l'Allemagne, l'histoire de l'Italie ou encore l'histoire de telle période ou de telle région, d'une ville (et même d'un individu). [...]<sup>247</sup>

La dernière remarque semble à priori infirmer l'idée de l'unicité de l'Histoire face à la multiplicité des mémoires, mais Halbwachs va plus loin dans l'analyse. Cette nécessité pratique de limiter le champ historique à un pays et/ou une période n'entame pas la position universelle et globalisante : l'historien se voulant « *objectif et impartial* », cherche à dépasser le point de vue national sur les faits (p.136).

Tout est donc sur le même plan. Le monde historique est comme un océan où affluent toutes les histoires particulières. Il n'est pas étonnant qu'à l'origine de l'histoire, et même à toutes les époques, on ait songé à écrire tant d'histoires universelles. Telle est l'orientation naturelle de l'esprit historique.<sup>248</sup>

On peut être quelque peu sceptique quant à la capacité de l'écrivain de dépasser totalement le point de vue national. N'oublions pas d'ailleurs que la rédaction de la

---

<sup>245</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 106

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 106

<sup>247</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective.*, p. 136

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 136

*Mémoire collective* a été interrompue par la déportation de Halbwachs, on ne sait donc pas à quoi aurait ressemblé l'ouvrage définitif. L'opposition entre l'Histoire, à vocation universelle et la mémoire comme spécifique d'un groupe se fonde sur la position différente de l'historien ou du mémorialiste : l'Histoire s'écrit de l'extérieur, la mémoire de l'intérieur.

Mais il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. [...] Tel est le point de vue de l'histoire, parce qu'elle examine les groupes du dehors et qu'elle embrasse une durée assez longue. La mémoire collective, au contraire, c'est le groupe vu du dedans et pendant une période qui ne dépasse pas la durée moyenne d'une vie humaine, qui lui est, le plus souvent, bien inférieure.<sup>249</sup>

La remarque de Ricoeur sur *la position « extrinsèque » de la connaissance historique*<sup>250</sup>, va dans le même sens. Pour écrire l'Histoire, il faut prendre du recul par rapport aux événements historiques.

Dans la lignée de l'analyse de Halbwachs et de Ricoeur, Henri Rousso résume magistralement dans l'introduction du *Syndrome de Vichy* la différence entre Histoire et mémoire :

La mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire – celle des historiens – est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable. La mémoire est plurielle en ce sens qu'elle émane de groupes sociaux, partis, Eglises, communautés régionales, linguistiques ou autres. De ce point de vue, la mémoire dite « collective » est à première vue une chimère, car somme imparfaite de mémoires éclatées et hétérogènes. L'histoire en revanche a une vocation plus universelle, sinon plus œcuménique.[...] La mémoire, parfois, est de l'ordre du sacré, de la foi ; l'histoire est critique et laïque. La première est sujette au refoulement, tandis que, toujours à priori, rien n'est étranger au territoire de l'écrivain.<sup>251</sup>

Les oppositions bien nettes sont toujours très satisfaisantes pour l'esprit, mais ne résistent souvent pas à une analyse plus affinée. C'est ainsi que Rousso un peu plus loin dans son introduction, émet des doutes quant à l'impartialité de l'historien :

L'historien, professionnel ou occasionnel, est toujours tributaire de son temps et de son époque. Il se trouve placé, dans le réseau des souvenirs collectifs, à un carrefour : d'un

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.140

<sup>250</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.191

<sup>251</sup> Henri Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, Seuil, coll. « Points Histoire », 1987, p. 10

côté, il subit comme tout citoyen la mémoire dominante, qui, souvent contre son gré, lui suggère des interprétations, voire des pistes de recherche ; de l'autre, il est lui-même « un vecteur du souvenir » (et un vecteur privilégié) en ce sens qu'il propose une vision du passé qui risque – après un long parcours- d'infléchir les représentations de l'heure.<sup>252</sup>

Il y aurait donc une sorte d'effet de miroir entre la réalité historique et sa représentation historique qui fausserait l'accès aux faits.

La première citation d'Henri Rousso attire aussi notre attention sur la notion de *refoulement*. Ce terme psychanalytique éclaire sa démarche dans *Le Syndrome de Vichy*. Dans cet ouvrage, paru en 1987, Henri Rousso étudie non le régime de Vichy, mais la rémanence de Vichy dans la mémoire française à l'aide de notions venant de la psychanalyse. Son livre illustre bien certains des *abus de mémoire* qu'évoque Ricœur dans une partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : Ricœur décrit sous le nom de *mémoire empêchée* des phénomènes de refoulement consécutifs à des traumatismes, sous le nom de *mémoire manipulée*, l'occultation des mémoires non autorisées ainsi que l'instrumentalisation de la mémoire à des fins idéologiques et, en troisième lieu, il s'interroge sur le sens des commémorations et du devoir de mémoire sous le nom de *mémoire obligée*.<sup>253</sup>

Pour terminer cet aperçu théorique, deux exemples de distorsions de la mémoire nous paraissent intéressants à citer : le travail d'Henri Rousso sur la mémoire de Vichy et celui d'un groupe de psychologues allemands sur la transmission familiale de la mémoire du nazisme.

### **1. 3. Le refoulement dans la mémoire nationale : *Le Syndrome de Vichy***

Henri Rousso, directeur de l'Institut d'Histoire du temps présent, a consacré un ouvrage passionnant à la rémanence de Vichy dans la mémoire nationale. C'est qu'en effet pour lui, un « *nouvel atelier* » vient de s'ouvrir à l'historien : « *l'histoire de la mémoire* » qui est différente bien sûr de l'histoire des événements ou d'une période historique. Ainsi définit-il le « *syndrome de Vichy* » :

---

<sup>252</sup> *Ibid*, p12

<sup>253</sup> Paul Ricœur, ouvr. cité, p. 97- 109

Le syndrome de Vichy est l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements.<sup>254</sup>

L'originalité de sa démarche est d'appliquer à l'histoire des catégories freudiennes, tout en précisant bien que les emprunts à la psychanalyse n'ont valeur que de « *métaphore, non d'explication* ». Il distingue quatre périodes dans la mémoire de Vichy. De 1944 à 1954, c'est la phase du deuil inachevé, où « *la mémoire officielle semble bien incapable d'unifier des mémoires éclatées* »<sup>255</sup>. La deuxième phase, qui va selon lui de 1954 à 1971, est celle des refoulements où les tensions semblent s'apaiser :

Toutes les générations qui ont vécu l'Occupation à un âge adulte aspirent à l'oubli, voire à l'ignorance. Peut-être à cause d'un obscur sentiment de honte de n'avoir pas toujours été présents à l'heure des choix décisifs, que l'on décèle chez des gens aussi différents que Sartre ou Pompidou.<sup>256</sup>

Et puis en 1971 débute pour lui la période qu'il appelle « *le miroir brisé* » et qui est particulièrement intéressante pour qui s'intéresse à Modiano. La période du *miroir brisé* est celle du *retour du refoulé* (pour rester toujours dans la logique de la métaphore psychanalytique). Les mythes édifiés pour occulter le traumatisme de l'Occupation et de la Collaboration (comme le résistancialisme) volent en éclats parce qu'arrive à l'âge adulte une génération qui demande des comptes :

En 1971, au contraire, c'est une génération née pendant ou après la guerre qui brise le miroir. Mai 68 avait ouvert la voie qu'empruntent nombre de cinéastes, d'écrivains, voire d'historiens : la fascination modianesque pour le chien et loup, l'agacement des auteurs du *Chagrin et de la Pitié* envers le résistancialisme, la mise en pièces des pudeurs historiennes de Raymond Aron [...] La rupture n'est pas politique, elle est culturelle, parfois avec l'excès propre à toutes les révisions.<sup>257</sup>

Analyser cette période en termes générationnels est d'une grande pertinence par rapport à Patrick Modiano qui entre en littérature à la fin des années 60, obsédé par le rôle ambigu de son père pendant l'Occupation.

---

<sup>254</sup> Henri Rousso, ouvr. cité, p. 18

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 75

<sup>256</sup> *Ibid*, p. 343

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 344

Dans l'analyse d'Henri Rousso, la *phase de l'obsession*, notamment sous l'impulsion du réveil de la mémoire juive a succédé rapidement à celle du *miroir brisé* et n'est pas encore terminée. Parmi les moments forts de ce livre figurent les retranscriptions de séances à la Chambre des Députés, d'où il ressort clairement que, des décennies plus tard, la blessure de l'Occupation n'est pas cicatrisée et que lors de séances houleuses, les invectives qui pleuvent concernent toujours l'attitude pendant ces années-là.

#### **1. 4. Le refoulement dans la mémoire familiale : « Papy n'était pas nazi »**

Harald Welser, Sabine Moller et Karoline Tschuggnall, psychologues et sociologues de la mémoire, ont publié en 2003 un ouvrage très intéressant sur la transmission de la mémoire familiale. Leur étude, qui porte le titre *Opa war kein Nazi, Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*<sup>258</sup>, s'appuie sur des interviews de membres de la même famille qui évoquent des souvenirs de la seconde guerre mondiale. Ils reconnaissent, comme Halbwachs sur qui ils s'appuient à plusieurs reprises, l'existence de deux accès à l'Histoire :

Métaphoriquement parlant, il existe à côté d'un « dictionnaire » basé sur le savoir du passé national-socialiste un autre système de référence pour l'interprétation de ce passé, plus important sur le plan émotionnel, auquel appartiennent des personnes concrètes – parents, grands-parents, membres de la famille, tout comme des lettres, des photos et des documents personnels de l'histoire familiale. Cet « album » du « Troisième Reich » offre des images de guerre et d'héroïsme, de souffrance, de renoncement et de sacrifice, de fascination et de rêves de grandeur et non, comme le « dictionnaire » celles du crime, de la discrimination et de l'anéantissement.

*Metaphorisch gesprochen, existiert neben einem wissensbasierten „Lexikon“ der nationalsozialistischen Vergangenheit eines weiteres, emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit: eines, zu dem konkrete Personen –Eltern, Großeltern, Verwandte- ebenso gehören wie Briefe, Fotos und persönliche Dokumente aus der Familiengeschichte. Dieses „Album“ von „Dritten Reich“ ist mit Krieg und Heldentum, Leiden Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien bebildet, und nicht, wie das „Lexikon“, mit Verbrechen, Ausgrenzung und Vernichtung.*<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Harald Welser, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi, Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* [Papy n'était pas nazi, national-socialisme et holocauste dans la mémoire familiale] Francfort/Main, Fischer, 2003

<sup>259</sup> *Ibid*, p.10

Les deux métaphores très suggestives du « *dictionnaire* » et de l'« *album* » correspondent en gros à la distinction de Halbwachs entre l'*histoire écrite* d'une part et l'*histoire vécue* qui comporte une bonne part de mémoire collective familiale. La même opposition est reprise plus loin sous les termes de « *mémoire communicative* » par opposition à la « *mémoire culturelle* » et ils proposent une durée de 80 ans à peu près pour la mémoire communicative, qu'on peut rapprocher de l'*histoire vivante* de Halbwachs.

La « mémoire communicative » est, en opposition à la « culturelle » quelque chose comme la mémoire à court terme de la société – elle est liée à l'existence de témoins vivants qui transmettent l'expérience et embrasse à peu près 80 ans, soit trois ou quatre générations. [...] Alors que la « mémoire communicative » se caractérise par sa proximité à la quotidienneté, la « mémoire culturelle » se situe loin de la quotidienneté.

*Das „kommunikative Gedächtnis“ ist im Vergleich zum „kulturellen“ so etwas wie das Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft- es ist an die Existenz der lebendigen Träger und Kommunikatoren von Erfahrung gebunden und umfasst etwa 80 Jahre, also drei bis vier Generationen. [...] Während das „kommunikative Gedächtnis“ durch Alltagsnähe gekennzeichnet ist, zeichnet sich das „kulturelle Gedächtnis“ durch Alltagsferne aus.<sup>260</sup>*

La « *mémoire culturelle* » qu'évoquent Welser, Moller et Tschuggnall semble recouvrir ce qu'on considère généralement comme Histoire (l'*histoire écrite* selon Halbwachs). On pourrait souhaiter pour la clarté des choses que le champ de l'Histoire et celui de la mémoire collective (et familiale qui est une variante de la mémoire collective) soient clairement délimités et les termes utilisés de façon univoque, mais nous retiendrons que l'Histoire est une approche schématique, ayant vocation à l'universalité, qu'on trouve dans les livres et manuels d'Histoire et que la mémoire (collective, familiale) est ce qui se transmet à l'intérieur d'un groupe par les récits, lettres, photos et documents divers.

L'étude de Welser, Moller et Tschuggnall ouvre des perspectives troublantes sur les modalités de la transmission familiale. Certes, il s'agit d'une période historique sensible, qu'on peut être tenté d'occulter – consciemment ou inconsciemment. Personne n'a vraiment envie de reconnaître en la personne de son brave grand-père un lâche ou un bourreau. D'où une tendance de la mémoire familiale à idéaliser ou innocenter le rôle d'un ascendant pendant la guerre. De génération en génération, le comportement

---

<sup>260</sup> *Ibid*, p. 12

des acteurs de la guerre se trouve lavé de toute responsabilité, idéalisé ou héroïsé. Cela est particulièrement vrai pour la génération des petits-enfants, prompts à transformer un grand-père « *Mitläufer* » (c'est-à-dire ceux qui ont suivi le mouvement sans être nazi) ou même membre de la SS en résistant. A titre d'exemple, nous citons leur analyse d'un cas où un oncle gestapiste aurait « aidé » des juifs :

Nous avons affaire ici à une argumentation totalement circulaire : un membre de la famille n'est pas un « nazi », même quand il organise le « départ » des juifs à la Gestapo. Au contraire, du point de vue de sa nièce, il profite de sa position pour aider. [...] Dans l'esprit de son petit-neveu, l'oncle de Frau Jannowitz n'est plus seulement, comme le considère le témoin de l'époque, un fonctionnaire de la Gestapo serviable, mais quelqu'un qui fait de la résistance, en étant justement un fonctionnaire de la Gestapo.

*Wir haben es hier mit einer vollständig zirkulären Argumentation zu tun: Ein Familienangehöriger ist selbst dann kein „Nazi“, wenn er bei der Gestapo die „Ausreise“ von Juden betreibt. Im Gegenteil nutzt er aus der Sicht seiner Nichte seine Position, um zu helfen. [...] womit Frau Jannowitz'Onkel in der Sicht seines Großneffen nicht mehr nur ein hilfsbereiter Gestapo-Beamter ist, wie in der Optik der Zeitzeugin, sondern jemand, der Widerstand leistet, indem er Gestapo-Beamter wird.<sup>261</sup>*

- **Le recours à la fiction**

Cette étude porte aussi une ombre sur le crédit à accorder, non seulement aux récits des descendants, mais aussi à ceux des témoins oculaires ou aux acteurs d'un drame historique. Les auteurs de « *Papy n'était pas nazi* » dégagent l'interaction entre la réalité historique et ses représentations romanesques ou cinématographiques. Les événements historiques (guerre, déportation, camps de concentration) ont inspiré d'innombrables livres et films, qui, à leur tour, fournissent un stock d'images, de clichés, de séquences narratives dans lequel les interviewés puisent librement pour pallier aux lacunes des récits familiaux, voire même de leur propre mémoire. Dans l'esprit de celui qui raconte comme de ceux qui écoutent pré-existe un schéma narratif simple :

Les histoires doivent avoir un début, un milieu et une fin et présenter une intrigue qui les rend particulièrement dignes d'être racontées. Celle-ci contient en règle générale « une fin édifiante », une morale qui donne d'une manière ou d'une autre un sens à l'histoire pour celui qui la raconte comme pour celui qui l'écoute.

*Geschichten müssen einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss haben und einen Plot aufweisen, der sie überhaupt erzählenswert macht. Dieser enthält in der Regel einen*

---

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 104

„werthaltigen Endpunkt“, eine Moral, die die Geschichte für den Erzähler wie für den Zuhörer in irgendeiner Weise sinnhaft macht.<sup>262</sup>

Or, beaucoup de ces souvenirs sont lacunaires ou contradictoires, surtout bien sûr ceux des enfants ou petits-enfants, mais aussi quelquefois ceux des intéressés mêmes. Qu'à cela ne tienne ! L'interviewé remplace alors souvent les morceaux manquants de son histoire par des éléments d'un film ou d'un livre. Ainsi une femme qui veut raconter le suicide de son père qui était entré en conflit avec la hiérarchie militaire, mais qui ne connaît pas suffisamment les détails se rabat-elle sur « *un film avec Curd Jürgens* » (*Des Teufels General, [Le Général du Diable]*). S'appuyant sur le scénario du film, elle crée une légende familiale où se mêlent souvenirs et éléments du film.

Frau Beck utilise ainsi un produit artificiel, pour se rendre plausible à posteriori une des expériences centrales de sa vie. Elle comprend son père d'après le modèle littéraire ou cinématographique du personnage fictif du général Harras et utilise les traits de caractère ainsi que les façons d'agir hautement ambivalentes de la figure fictionnelle pour reconstituer la personnalité du père et ses raisons d'agir.

*Frau Beck verwendet also ein artifizielles Erzeugnis, um sich eine der zentralen Erfahrungen ihres Lebens nachträglich plausibel zu machen. Sie versteht ihren Vater nach dem literarischen bzw. filmästhetischen Modell des fiktionalen General Harras und verwendet die hochambivalenten Persönlichkeitsmerkmale und Handlungsweisen der Kunstfigur zur Rekonstruktion der Persönlichkeit des Vaters und seiner Handlungsmotive.*<sup>263</sup>

Un autre exemple cité est encore plus étonnant puisqu'il s'agit là d'un souvenir donné comme personnel. Un vieux monsieur raconte un souvenir de guerre : lors d'une attaque, il s'est retrouvé dans un fossé avec un jeune Russe avec qui il a partagé ses dernières cigarettes (p. 121). Les auteurs n'ont pas trop de mal à identifier les « modèles » possibles d'une telle histoire : un épisode du livre d'Erich Maria Remarque, *A l'Ouest, rien de nouveau* ainsi que des romans illustrés des années cinquante. Rien ne permet d'infirmer ni de confirmer la véracité de l'histoire, mais sa conformité à un épisode littéraire la rend suspecte. Et d'autre part, la façon dont elle est racontée, introduite par la remarque « *J'ai encore un épisode* » laisse à penser que la valeur narrative du souvenir – réel, déformé ou inventé – a déjà été testée. D'autres images ou motifs reviennent de façon récurrente dans ces histoires de guerre, comme le

---

<sup>262</sup> *Ibid*, p. 81

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 114



morceau de pain passé à un prisonnier au travers des barbelés ou l'évacuation des populations de Silésie ou de Poméranie dans des wagons à bestiaux. A propos de ce dernier exemple, les auteurs signalent que des images de la Shoah largement diffusées par le cinéma et la télévision ont imprégné la représentation de l'exode des populations de l'Est.

Nous voyons donc que cette incursion dans les domaines de l'histoire et de la transmission de la mémoire nous a ramenés à des images ou à des « *topoi* », c'est-à-dire à des éléments littéraires. Où sont donc les frontières entre Histoire, mémoire et littérature ? On aimerait avoir des lignes de démarcation bien nettes afin de pouvoir dans un texte littéraire distinguer ce qui est réalité historique, fragment de mémoires collective ou familiale ou invention romanesque. Mais les frontières sont loin d'être si nettes. Certes, écrire l'Histoire implique une distance et un souci d'impartialité, mais nous avons vu avec Henri Rousso que l'historien est toujours de son époque et avec Halbwachs que l'« *histoire vivante* » se nourrit de la mémoire, qui elle-même utilise souvent des procédés littéraires.

## 2. Le roman et l'Histoire

A priori, le roman et l'Histoire n'ont guère en commun et on peut douter de la légitimité du roman à représenter l'Histoire. Le roman est du côté de la fiction, l'Histoire du côté des faits. Paul Ricœur revient très nettement sur cette antinomie dans un chapitre de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* consacré à la représentation historique :

La paire : récit historique / récit de fiction, telle qu'elle apparaît déjà au niveau des genres littéraires, est clairement une paire antinomique. [...] Ils se distinguent par la nature du pacte implicite passé entre l'écrivain et son lecteur. Bien qu'informulé, ce pacte structure des attentes différentes du côté du lecteur et des promesses différentes du côté de l'auteur. En ouvrant un roman, le lecteur se prépare à entrer dans un univers irréel à l'égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue [...] En ouvrant un livre d'histoire, le lecteur s'attend à rentrer, sous la conduite du pilier d'archives, dans un monde d'événements réellement arrivés.<sup>264</sup>

On ne saurait être plus clair. Mais Ricœur nuance vite cette antinomie : en effet, les deux types de récit appartiennent au « *monde du texte* » et présentent des traits

---

<sup>264</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 341

communs : « ...le récit de fiction et le récit historique participent aux mêmes structures narratives »<sup>265</sup>, tous les deux font l'objet d'une *mise en intrigue*.

Il semble bien que la principale différence entre la narrativité du récit historique et celle du récit de fiction concerne le *réfèrent*, c'est-à-dire le rapport à la vérité historique.

Je réserve toutefois le terme de fiction pour celles des créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai. [...] ...ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique.<sup>266</sup>

Le récit historique renvoie à un réfèrent sous forme d'événements historiques avérés, le récit de fiction n'a pas – ou n'est pas censé avoir – de réfèrent dans le monde réel. Là encore, cette différence, pour éclairante qu'elle soit, ne correspond pas tout à fait à la réalité. De même que le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle nous promène dans un univers ayant un réfèrent dans le monde réel (les personnages de Balzac s'habillent chez de vrais tailleurs, vont dîner dans de vrais restaurants), beaucoup de romans, et pas seulement des romans dits historiques, font une large part à l'Histoire. La différence avec le récit historique ne sera donc pas dans ce cas l'absence d'un réfèrent dans la réalité, mais le fait que ce réfèrent est sans pertinence, puisque comme il ressort de la citation précédente de Paul Ricoeur, le *pacte de lecture* qui lie le romancier à son lecteur n'implique pas l'exigence de vérité contrairement au pacte qui lie l'historien à son lecteur.

## **2. 1. Le retour en force de l'Histoire dans le roman contemporain**

Même si on laisse de côté les grands noms du roman historique comme Marguerite Yourcenar, beaucoup de romanciers du XX<sup>e</sup> siècle invitent l'Histoire dans leurs œuvres. Dans *Le Roi des Aulnes*<sup>267</sup> qui valut à Michel Tournier le prix Goncourt en 1970, l'univers mythique cher à l'auteur s'épanouit dans le contexte historique de la Seconde Guerre Mondiale. Claude Simon revient sur la débâcle de 1940 dans *La Route des*

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 318

<sup>266</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome II*, p. 12

<sup>267</sup> Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970

*Flandres*<sup>268</sup> et, de façon plus complexe encore, superpose plusieurs époques historiques dans *Les Géorgiques*<sup>269</sup>. Un autre maître du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet situe l'action de son roman *La Reprise*<sup>270</sup> en 1949 à Berlin partagé en quatre secteurs. Ce roman qui ne prétend pas à l'historicité est un trompe-l'œil de génie qui mêle détails historiques et univers personnel de l'auteur.

L'Histoire revient en force dans le roman contemporain. On peut en voir comme preuve le succès mondial du *Liseur* de Bernhard Schlink, qui revisite le nazisme au travers d'une histoire d'amour ambivalente, ainsi que l'attribution du prix Goncourt aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell<sup>271</sup> en 2006. Dans un tout autre genre, Pierre Assouline nous livre avec *Lutetia*<sup>272</sup> une sorte de roman documentaire où tout le cadre, c'est-à-dire les avatars du célèbre hôtel parisien, refuge des antifascistes allemands avant-guerre, siège des services de renseignements allemands pendant l'Occupation et centre de transit au retour des déportés après 45, est historique alors que les personnages de premier plan sont fictifs. D'autres textes, moins célèbres, de jeunes auteurs s'inscrivent aussi dans cette veine. C'est le cas du texte très émouvant de Soazig Aaron, *Le Non de Klara*<sup>273</sup>, un récit de déportation écrit par une romancière née après la guerre et dont Jorge Semprun, qui a connu l'expérience de la déportation à Buchenwald, a dit que ce texte faisait entendre la voix d'Auschwitz. Dans un article du *Nouvel Observateur*, il écrit :

J'ai retrouvé le ton de cette voix, sa froide détermination, sa violence radicale, sa lucidité impitoyable, désespérée en lisant *Le Non de Klara*. Le récit de Soazig Aaron, pourtant, n'est pas un témoignage, c'est une fiction. [...] Car nous sommes à l'orée de la disparition des témoins, de l'évanouissement de la mémoire directe, charnelle, oserai-je dire, de l'expérience du Mal radical dans les camps nazis. Après, il y aura les travaux des historiens, des sociologues. Nécessaires, mais insuffisants. Si la fiction ne s'emparait pas de cette mémoire, celle-ci s'évanouirait.<sup>274</sup>

<sup>268</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, 1960

<sup>269</sup> Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, 1999

<sup>270</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*, Minuit, 2002

<sup>271</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, 2006

<sup>272</sup> Pierre Assouline, *Lutetia*, Gallimard, 2005

<sup>273</sup> Soazig Aaron, *Le Non de Klara*, Maurice Nadeau 2002

<sup>274</sup> Jorge Semprun, *Merci, Klara*, document Internet : [www.nouvelobs.com/articles](http://www.nouvelobs.com/articles)

## 2. 2. Entre témoignage et fiction

Et nous pourrions continuer cette liste, mais à quoi bon ? Plus on considère de romans à teneur historique, plus on se trouve confronté au problème de définir le dénominateur commun à ces textes si différents. On peut juste dire qu'ils touchent à l'Histoire, mais c'est tout, car ils ne le font pas de la même façon. La démarche de Pierre Assouline dans *Lutétia*, qui relève du documentaire, est bien différente de la façon d'investir, voire même d'« habiter » une période historique qu'ont Tournier, Jonathan Littell ou Modiano. Chez Tournier comme Littell, le contexte historique offre au personnage principal la possibilité de révéler sa part d'ombre. Chez Michel Tournier tout particulièrement, l'Histoire, que ce soit le régime nazi et la Seconde Guerre Mondiale dans *le Roi des Aulnes* ou la construction du Mur de Berlin à la fin des *Météores*, n'est pas considérée pour elle-même, elle est au service de l'univers romanesque et mythique du romancier. Il disait lui-même dans une boutade :

Le fameux mur dressé entre les deux villes jumelles le 13 août 1961 a trouvé ainsi sa véritable explication: c'est pour séparer mes deux jumeaux et consommer le sacrifice de Paul que Walter Ulbricht l'a édifié. Roman apparemment historique, *Les Météores* élèvent l'événement à la puissance mythologique en effectuant une déduction romanesque de l'Histoire.<sup>275</sup>

On pourrait donc créer toutes sortes de sous-catégories de l'écriture de l'Histoire, selon l'ambition d'historicité, le degré d'exactitude historique ou de fiction, selon la forme adoptée: journal, témoignage ou romanesque assumé. Les frontières entre catégories se révèlent floues. Nous avons déjà abordé cet aspect en évoquant *le Non de Klara* de Soazig Aaron, bref récit dépouillé qui se présente comme un témoignage, mais est en fait un roman, écrit soixante ans après les faits par un auteur né après la guerre.

On éprouve le même problème de classification en lisant *Une femme à Berlin*<sup>276</sup>, journal d'une femme anonyme sur la vie quotidienne à Berlin lors de la capitulation. Ce qui se présente comme le journal d'une simple femme, d'une anonyme parmi tant d'autres qui a connu bien sûr la faim, la peur et la violence se révèle dès les premières pages le texte tout à fait maîtrisé d'un écrivain qui parle plusieurs langues, a voyagé en URSS, et qui a

<sup>275</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, Gallimard, p. 131-132

<sup>276</sup> Anonyma, *Eine Frau in Berlin*, Francfort / Main, Eichborn, 2003, traduction française: *Une femme à Berlin*, Gallimard, Gallimard, coll. « Témoins », 2006

de toute évidence un rapport professionnel à l'écriture. L'anonyme a de fait un nom, Marta Hillers, née en 1911 à Krefeld, et journaliste de profession. A-t-elle vraiment rédigé ce journal entre le 22 avril et le 22 juin 1945 pour le recopier ensuite ou la rédaction est-elle postérieure ? L'écrivain Kurt Marek, qui est à l'origine de la première publication de ce texte en traduction anglaise en 1954, a-t-il participé à la rédaction ? Autant de questions qu'a soulevées en Allemagne le grand succès de ce texte. Les doutes concernant son « authenticité » en tant que témoignage n'enlèvent rien à la qualité littéraire du texte, ils montrent tout simplement combien la frontière entre littérature et témoignage est difficile à tracer.

En principe, seul celui qui a vu ou vécu un événement peut en témoigner, ce qui nous renvoie au problème évoqué plus haut par Jorge Semprun. Comment la mémoire « vivante » des camps pourra-t-elle se transmettre lorsque les derniers survivants auront disparu ? La fiction peut-elle légitimement faire office de témoignage ? Cette problématique est au cœur de l'ouvrage collectif *Littérature, fiction, témoignage, vérité* dirigé par Jean Bessière et Judit Maár<sup>277</sup>. Dans la préface, Jean Bessière note que témoignage et fiction sont a priori antinomiques.

Le témoignage est un acte illocutoire qui suppose des règles d'énonciation par lesquelles sont exclues toute feinte, toute feintise. [...] Il est le contraire même de la fiction. Certes, une fiction peut représenter un témoignage, comme elle représente divers actes de discours : elle ne peut constituer, en elle-même, un témoignage. Décider d'allier témoignage et fiction relève de l'oxymore et suppose que la déclaration de la vérité ne soit plus possible que dans les conditions de la fiction – autrement dit, l'invérifiable de la fiction, son défaut de cadre pragmatique « sérieux », son évidence qui fait qu'elle est reconnaissable et s'avoue comme fiction.<sup>278</sup>

D'après lui, le témoignage ne peut exister sans « communauté de témoins » ni « communauté de ceux qui entendent le témoignage ». Or, dans des situations de génocides, le témoignage ne peut exister puisque les victimes sont mortes et les acteurs ne parlent pas. C'est alors que la fiction relaie le témoignage impossible.

La rencontre contemporaine du témoignage et de la littérature est donc spécifique : si la fiction est ce discours qui peut dire une vérité d'exception – un peu à la manière des fables antiques dont les classiques disaient qu'elles portaient une vérité qui pouvait ne pas

<sup>277</sup> Jean Bessière et Judit Maár, *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005

<sup>278</sup> *Ibid*, p. 7-8

être vraisemblable –, cette fiction peut être le moyen de témoigner de cela et de ceux dont on ne peut témoigner.<sup>279</sup>

Jorge Semprun, dans la réflexion que nous avons citée plus haut, appelait déjà de ses vœux une fiction qui viendrait relayer la mémoire vivante des survivants quand ceux-ci auraient disparu, Jean Bessière va plus loin en évoquant l'impossibilité du témoignage, mais le résultat est bien le même, c'est la légitimation de la fiction à des fins de témoignage.

### 2. 3. Le présent, c'est de l'Histoire future

Et puis il y a un problème de perspective qu'il nous faut aussi signaler. Un texte qui évoque avec précision la période pendant laquelle il a été écrit peut acquérir a posteriori une dimension historique. On sait que l'ambition de Balzac était d'être l'historien des mœurs de son époque et il a si bien réussi dans son entreprise qu'un ouvrage sur Balzac figure dans la collection historique « *La Vie quotidienne* » chez Hachette<sup>280</sup>. Le projet de Balzac était, il est vrai, de nature historique. Comme le note Philippe Berthier, auteur de *La Vie quotidienne dans la Comédie Humaine de Balzac* :

Pour Balzac, le présent n'est que du passé en sursis, et il importe de le traiter de façon anticipée comme un chantier de fouilles.<sup>281</sup>

Dans la préface à l'édition de 1972 de son récit *La Mort est mon métier*, basé sur le personnage historique de Rudolph Hoess, commandant du camp d'Auschwitz, Robert Merle reconnaît que la valeur historique de son livre s'est accrue avec le temps.

De cet accueil, je puis parler aujourd'hui sans amertume, car de 1952 à 1972, *La Mort est mon métier* n'a pas manqué de lecteurs. Seul leur âge a varié : ceux qui le lisent maintenant sont tous nés après 1945. Pour eux, *La Mort est mon métier*, « c'est un livre d'histoire ». Et dans une large mesure, je leur donne raison.<sup>282</sup>

Nous avons évoqué plus haut le journal anonyme *Une femme à Berlin*, qui présente la même ambiguïté. Il est composé de notations au jour le jour, mais ce que nous lisons soixante ans après, c'est un remarquable document historique. Et le désir de témoigner,

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 8

<sup>280</sup> Philippe Berthier, *La Vie quotidienne dans la Comédie Humaine de Balzac*, Hachette 1998

<sup>281</sup> *Ibid*, p. 17

<sup>282</sup> Robert Merle, *La mort est mon métier*, éd. Folio, préface, p. I

d'« *écrire l'Histoire* » était sans doute une des motivations de son auteur. Une preuve en est qu'elle choisit d'arrêter son récit au moment où une certaine normalité se rétablit.

On peut aussi dans cette optique se demander ce que nous lisons quand nous ouvrons le roman inachevé d'Irène Némirovski, *Suite française*, publié en 2004. L'histoire de ce manuscrit est très émouvante et pourrait être un sujet de roman, s'il ne s'agissait de la vérité. Irène Némirovsky, écrivain français d'origine russe qui avait été assez célèbre dans les années 30, écrivait ce livre où elle évoque les réactions de la population française lors de la débâcle de 1940 et de l'exode, lorsqu'elle fut arrêtée en juillet 1942. Il s'agit donc là aussi de la transposition romanesque d'un vécu. Irène Némirovsky est morte à Auschwitz en août 1942. Son mari Michel Epstein, qui avait sollicité en vain l'intercession du maréchal Pétain, mourut également en déportation. Leurs filles, alors enfants, traversèrent la période de la guerre en transportant le manuscrit de leur mère de cachette en cachette. Ce n'est que bien plus tard que l'aînée, Denise Epstein, se décida à retranscrire le manuscrit à l'ordinateur et à le faire publier, ce qui explique la publication très tardive de ce livre, soixante ans après la mort de son auteur et aussi le fait, rarissime d'un prix Renaudot décerné à titre posthume. Contrairement à une *Femme à Berlin*, *Suite française* n'est pas un document, c'est bien d'un roman qu'il s'agit, mais qui est en phase avec l'actualité, qui utilise des notations prises sur le vif. Or, que lisons-nous, nous lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, quand nous lisons *Suite Française* ? Nous découvrons un remarquable document historique. L'historicité est ici dans notre regard, autrement dit, la dimension historique d'un texte peut résider dans sa réception. C'est un aspect qu'il ne faudra pas oublier lorsque nous tenterons de dégager la valeur historique des textes de Patrick Modiano et de Monika Maron. Le roman d'Irène Némirovsky relève à la fois de l'Histoire et de la mémoire : pour nous lecteurs, *Suite française* présente une dimension historique, mais sa publication par sa fille relève du *devoir de mémoire*.

#### **2. 4. La génération des « *descendants* »**

Pourquoi une telle profusion de romans à teneur historique ? Henri Rousso nous a mis sur la voie en signalant l'aspect générationnel de la phase du *miroir brisé*. Les romans qui nous venons de citer réactivent une plaie vive de la mémoire nationale,

généralement la Seconde Guerre Mondiale, mais aussi, fait plus rare, la guerre d'Algérie dans le cas du roman d'Arno Bertina, *le Dehors ou la migration des truites*. Il y a un aspect générationnel à la réflexion sur l'Histoire. C'est l'interpellation de la génération de l'après-guerre à la précédente : parents qu'avez-vous fait pendant la guerre ? Cette dimension générationnelle est fondamentale chez Patrick Modiano et Monika Maron.

### **3. L'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron : les périodes historiques représentées**

Monika Maron (née en 1941) et Patrick Modiano (né en 1945) appartiennent donc à la même génération, et là s'arrête la ressemblance. En effet, grandir en France dans les années 50 et 60 et grandir en Allemagne de l'Est à la même époque sont deux expériences tout à fait différentes. Modiano, écrivain français, a pu choisir de rester en dehors des événements historiques postérieurs à 1945, qui ne trouvent, comme on le verra, qu'un écho assourdi dans son œuvre. Il y a, par contre, davantage de périodes historiques représentées dans l'œuvre de Monika Maron : la période de l'entre-deux-guerres, de la montée du nazisme et de la Seconde Guerre Mondiale mais aussi les événements postérieurs (la création de la RDA, la construction du Mur de Berlin en 1961, la Chute du Mur) qui ont interféré avec la vie personnelle de l'auteur et ses prises de position politiques.. Il n'y a donc pas ici de parallélisme total entre nos deux auteurs.

On voit bien à ce sujet comme la démarche du comparatiste est difficile et sujette à caution. Si deux écrivains évoquent la même période historique de façon semblable, qu'en conclure : à la force de l'évidence des événements ou à une similitude de leur approche ? Si par contre, l'un omet, occulte ou déforme ce que l'autre met en relief, est-ce dû à leur biographie, aux circonstances extérieures, à leurs préoccupations personnelles ou à leurs choix esthétiques ? Il paraît à peu près évident que Monika Maron, la petite-fille de Pavel Iglarz qui a été expulsé d'Allemagne en 1939 et a fini ses jours dans un ghetto polonais, la belle-fille de Karl Maron qui fut ministre de l'Intérieur de la RDA, qui, comme presque tous les intellectuels est-allemands a eu des démêlés avec la Stasi<sup>283</sup>, s'est trouvée, par la force des choses, plus fortement concernée par la politique et l'Histoire.

---

<sup>283</sup> Voir à ce propos l'étude de Christian Rausch, ouvr. cité



D'une certaine façon, on pourrait soutenir que les premiers textes de Monika Maron ont une valeur historique pour la bonne et simple raison que leur action se déroule dans un pays qui n'existe plus : la RDA. C'est bien sûr d'une logique un peu déviée, comme celle qui consisterait à faire de Balzac un historien parce que les sociétés de la Restauration et de la Monarchie de Juillet n'existent plus. Mais beaucoup de textes de Monika Maron présentent un rapport plus direct à l'Histoire, soit en illustrant l'influence du devenir historique sur les destins individuels, soit en se voulant délibérément page d'Histoire.

Dans le chapitre sur la filiation, nous avons de fait à plusieurs reprises abordé l'Histoire puisque notre hypothèse de travail est que la filiation constitue chez nos auteurs l'accès privilégié à la grande Histoire. Cependant nous nous étions contentés alors de signaler la dimension historique sur laquelle ouvre la filiation. Nous allons maintenant essayer de porter un regard sur la représentation de l'Histoire dans les œuvres de Patrick Modiano et de Monika Maron : de quelles périodes historiques s'agit-il et comment sont-elles représentées ? Un aspect important est de savoir comment, au sein d'une œuvre littéraire, s'opère la fusion entre les événements historiques (faits, dates, lois, etc...) qui constituent des données objectives et la fiction romanesque. Là encore, comme pour les rapports entre l'autobiographie et la fiction, on pourrait dégager deux pôles : l'un « *objectif* », c'est-à-dire tout ce qui est du ressort du document ou de l'enquête historique, l'autre « *fictionnel* ». Il s'agit de deux pôles théoriques. Dans la pratique tout est beaucoup plus compliqué, il n'existe pratiquement que des formes hybrides et le mélange d'histoire et de fiction varie d'un livre à l'autre chez chacun de nos auteurs.

### **3. 1. Omniprésence de l'Occupation chez Patrick Modiano**

Dans l'introduction à son étude *Figures de l'Occupation chez Patrick Modiano*, Baptiste Roux note :

Parmi les écrivains français nés après la Seconde Guerre mondiale, Patrick Modiano est celui qui a accordé dans ses œuvres la place la plus importante à la mémoire et aux souvenirs liés à cette période historique. [...] Cette fascination pour une époque

inconnue, dont l'exploration incessante a fini par constituer aux yeux du public la « marque de fabrique » du romancier embrasse la totalité de sa création littéraire.<sup>284</sup>

Pourquoi revenir sans arrêt sur une période antérieure à sa propre naissance ? Tic d'écrivain ou obsession personnelle ?

La grande fracture historique représentée dans l'œuvre de Patrick Modiano, c'est l'Occupation et elle seule, bien que tous ses romans ne se déroulent pas à cette période. On oppose souvent chez Modiano les romans de l'Occupation et les romans, plus « légers » des années 60. Cette opposition, comme nous le verrons, demande à être nuancée, car il n'est pas rare que les années noires apparaissent au fond de la perspective temporelle (le fameux « *feuilleter* ») et ceci sans justification au niveau de l'intrigue.

Modiano a publié son premier roman, *La Place de l'Etoile* en 1968, à l'âge de 23 ans. Son dernier roman, *Dans le café de la jeunesse perdue*, a été publié en 2007. Bien des changements sont intervenus dans le monde pendant cette période, notamment en Europe de l'Est avec la Chute du Mur, la disparition du bloc de l'Est et la guerre dans l'ex-Yougoslavie. Ces bouleversements qui n'ont pas concerné la France ne trouvent pas d'écho dans l'œuvre de Modiano. Dans les romans les plus récents où souvent une strate temporelle se situe dans les années 90, très peu de détails montrent que la vie a changé depuis les années 60, ce sont juste de petites notations comme celle-ci par exemple :

Les numéros de téléphone, cette année-là, ne comportaient encore que sept chiffres. (VdN, p.100)

Il y a peu d'événements de l'après-guerre qui apparaissent dans l'œuvre de Modiano : la guerre d'Algérie bien sûr qui sert de toile de fond à *Villa triste*, puisque le narrateur se réfugie près de la frontière suisse pour fuir Paris et la guerre du Kippour (1973) qui est mentionnée dans *Livret de famille* : « *la guerre avait repris, au Proche-Orient, contre les juifs* » (p. 73). Il serait plus exact de dire qu'il y a une guerre contre l'état d'Israël ou contre les Israéliens. Utiliser le terme « *juif* » plutôt qu' « *Israéliens* » à

---

<sup>284</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p.9

l'occasion de la guerre du Kippour, c'est établir un parallèle implicite avec la période de l'Occupation.

La guerre d'Algérie, telle qu'elle est évoquée dans *Villa triste*, réveille surtout l'écho des années d'Occupation :

J'avais fui Paris avec l'idée que cette ville devenait dangereuse pour des gens comme moi. Il y régnait une ambiance déplaisante. Beaucoup trop de rafles à mon goût.. Des bombes éclataient. Je voudrais donner une précision chronologique et puisque les meilleurs repères, ce sont les guerres, de quelle guerre au fait, s'agissait-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie, au tout début des années soixante, époque où l'on roulait en Floride et où les femmes s'habillaient mal. Les hommes aussi. (VT, p.19)<sup>285</sup>

Certains termes assurent une correspondance entre les deux périodes, les « *rafles* » bien sûr, mais surtout l'expression des « *gens comme moi* », qui évoque une discrimination sans doute raciale. Comme on voit on en revient toujours à l'Occupation, ce « *terreau ou plutôt ce fumier* » dont Modiano se dit issu. Il n'y a qu'un traumatisme fondamental, lié aux persécutions contre les juifs et donc à la figure paternelle, qui projette son ombre sur les autres événements historiques.

Les trois premiers romans de Patrick Modiano : *La Place de l'Etoile*, *Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture* font une large place à la période de l'Occupation. Certains critiques comme Penelope Hueston et Colin W. Nettelbeck ou Baptiste Roux (*Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*) considèrent que ces trois œuvres constituent un « *cycle de l'Occupation* » et que l'auteur, ayant en quelque sorte exorcisé par l'écriture son obsession des années troubles, est libre ensuite de choisir un autre cadre temporel, en général les années 60, comme dans *Villa triste* (1975) ou *Une jeunesse* (1981). Baptiste Roux dégage un second cycle de l'Occupation composé de *Remise de peine* (1988), *Voyage de noces* (1990) et *Fleurs de ruine* (1991).

L'étude de Baptiste Roux, très bien documentée, est remarquable et nous y ferons largement référence, mais le classement de certaines œuvres dans *les deux cycles de l'Occupation* nous paraît contestable. Pourquoi exclure de ce classement *la Rue des boutiques obscures* dont le narrateur amnésique est en fait un *survivant*, qui a failli

---

<sup>285</sup> C'est nous qui soulignons

mourir en passant à pied la frontière suisse pendant la guerre ? Pourquoi ne pas inclure *Dora Bruder* dans le cycle de l'Occupation ? Parce que c'est un texte référentiel, atypique de Modiano ? Parce qu'il s'apparente plus au document ou à l'enquête qu'à la fiction, du moins en apparence ? On pourrait prétendre au contraire que *Dora Bruder* (1997) entretient un rapport d'opposition et de complémentarité avec *La Place de l'Etoile* (1968).

En fait, la période de l'Occupation ne disparaît jamais complètement. Elle sous-tend de sa présence latente et angoissante l'évocation des années plus futiles. C'est la figure du père qui traverse quelquefois curieusement un récit où il n'a que faire, c'est aussi l'évocation de ces :

...lieux ternes, haltes précaires qu'il faut toujours évacuer avant l'arrivée des Allemands et qui ne gardent aucun souvenir de vous. (VT, p.204)

Le héros de *Villa Triste* est en proie à une peur irraisonnée, atavique pourrait-on dire, qui l'a conduit à se réfugier près de la frontière suisse :

Moi j'avais peur, encore plus qu'aujourd'hui et j'avais choisi ce lieu de refuge parce qu'il était situé à cinq kilomètres de la Suisse. Dans ma naïveté, je croyais que plus on se rapproche de la Suisse plus on a de chances de s'en sortir. Je ne savais pas encore que la Suisse n'existe pas. (VT, p.19-20)

Le salut par la Suisse, c'est ce qu'espèrent aussi Pedro McEwoy et Denise Coudreuse dans *Rue des boutiques obscures* et leur tentative de passer clandestinement la frontière en 1943 se terminera de façon tragique.

L'idée de classer les romans de Modiano en deux catégories : romans de l'Occupation, romans des années 60, ne résiste pas à l'étude des textes : au fond de la perspective temporelle, de cette plongée dans le temps, on aboutit au « *fumier de l'Occupation* » quel que soit le point de départ. Comme le dit si bien Baptiste Roux en reprenant la très belle formule nervalienne :

Tout se passe comme si se produisait un « épanchement de l'Occupation dans la vie réelle »...<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Baptiste Roux, ouvr.cité, p. 154

Un cas très intéressant d'enfouissement de l'Occupation nous semble fourni par *Une jeunesse*.

- ***Une Jeunesse ou le retour du refoulé***

A première vue, le souvenir des années noires est absent de ce roman qui se déroule dans les années 60. C'est le roman d'une époque futile, celle des années yé-yé. Le texte est émaillé de petits détails qui plantent le décor : c'est au Bus Palladium qu'apparaît l'héroïne, Odile, qui rêve de devenir chanteuse et au détour d'une page, nous croisons Franck Alamo, inoubliable interprète de « *Biche, ô ma biche* » en 1963 !

Les deux héros sont orphelins. Leurs parents sont évoqués furtivement, Odile est née de père inconnu et d'une mère qui aurait fréquenté des personnages louches pendant l'Occupation. Quant à Louis, ses parents sont morts dans un accident de voiture. Pour une fois, il semblerait bien qu'il s'agisse d'un personnage qui ne soit pas en relation avec la guerre et les persécutions raciales.

Un personnage attachant de ce récit est l'agent artistique d'Odile, Bellune, de son vrai nom Georg Bluene, un juif autrichien, arrivé à Paris peu avant l'Anschluss. Il lui montre l'endroit où se trouvait l'ambassade d'Autriche qui avait continué à exister alors qu'il n'y avait déjà plus d'Autriche ! Comme souvent chez Modiano, qui affectionne ce genre de trompe-l'œil, il s'agit d'une personne ayant réellement existé.

Louis et Odile ne s'intéressent pas au passé. Orphelins sans passé ni mémoire, ils appartiennent à une génération amnésique. Lorsque un producteur, Wolfsohn, évoque le souvenir de Bellune en disant qu'il l'avait connu « *avant le déluge* », Odile n'a aucune idée de ce qu'il veut dire (p. 69). A propos du père de Louis, nous apprenons au détour d'une page qu'il était coureur cycliste et qu'il avait remporté de nombreuses courses au Vel'd'Hiv. Ce détail est donné de façon anodine, mais évidemment ce n'est pas un lieu anodin. On ne saurait guère choisir de lieu plus chargé de mémoire. Le 16 juillet 1942, 12 884 Juifs furent arrêtés, 7000 d'entre eux parqués pendant cinq jours au Vélodrome dans des conditions épouvantables avant d'être dirigés vers Drancy, puis vers les camps.

Par ces références au Vel'd'hiv, au Consulat d'Autriche, à Bellune (encore une survivant qui se suicide !), Modiano inscrit l'Histoire dans *Une jeunesse*, mais pour qui ? Ces références n'ont aucun sens pour les personnages eux-mêmes, elles ne font l'objet d'aucun développement romanesque et pourraient être négligées par un lecteur qui s'intéresserait surtout à la relation des deux jeunes gens. L'Histoire est ici sous-jacente, elle attend un lecteur attentif, capable d'en discerner les vestiges.

La façon dont procède Modiano dans *Une jeunesse* nous semble tout à fait correspondre à la phase du *retour du refoulé* dont parle Henri Rouso à propos du traumatisme de l'Occupation dans *le Syndrome de Vichy*. *Une jeunesse*, roman d'apprentissage immoral pendant les années yé-yé, présente une surface lisse. On peut y lire le désir d'amnésie d'une génération qui n'a pas envie de se pencher sur ces vieilles histoires, pourtant l'Histoire est bien présente dans les silences du roman.

### 3. 2. Monika Maron, témoin du xx<sup>e</sup> siècle

Dans l'œuvre de Patrick Modiano, la période de l'Occupation occupe une place privilégiée à tel point qu'elle constitue une sorte de « *paysage mental* » aux dires de Baptiste Roux. On ne retrouve pas une telle focalisation chez Monika Maron et, si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, c'est finalement tout le xx<sup>e</sup> siècle qui se trouve évoqué, avec le début du siècle, la montée du nazisme, la période de la guerre dans *Les Lettres de Pavel*, avec l'histoire de la RDA au travers du procès des pères fondateurs dans *Rue du Silence, n° 6*, et l'histoire toute récente de la Réunification dans *Animal Triste*. Les années de guerre et d'après-guerre, à forte imprégnation autobiographique, reviennent dans presque tous les romans de Monika Maron : il s'agit de souvenirs des jeux d'enfance dans les ruines. De plus, entre *Rue du Silence, n° 6* (publié en 1991) et *Les Lettres de Pavel* (1999), ce ne sont pas seulement les périodes historiques qui diffèrent, mais le type de textes et le regard sur l'Histoire.

*Les Lettres de Pavel*, texte composé à partir des lettres du grand-père de Monika Maron, est un texte référentiel qui s'attache à la montée du nazisme et à ses conséquences sur les victimes du régime, *Rue du Silence, n° 6* s'intéresse davantage aux suites de la Seconde Guerre Mondiale, la création de la RDA, la construction du Mur de Berlin et la

mise en place d'un régime liberticide. Mais la différence la plus importante est sans doute le changement de perspective : *Rue du Silence*, n° 6, relate l'affrontement avec l'un des « vainqueurs » de l'Histoire alors *Les Lettres de Pavel* retracent l'Histoire des « vaincus », pour reprendre la distinction de Walter Benjamin qui revient souvent sous la plume de Monika Maron. Le roman illustre comment les opprimés d'autrefois (les antifascistes sous le nazisme) se sont mués eux-mêmes en oppresseurs.

#### 4. Le traitement romanesque de l'Histoire

Dans le chapitre sur la filiation, nous avons mis en évidence l'importance de la figure paternelle chez Modiano et de celles du père et du grand-père chez Monika Maron et nous avons souligné la portée historique de ces figures. La fascination quasi obsessionnelle pour la période de l'Occupation correspond chez Modiano à une quête du père et à une interrogation sur son rôle ambigu pendant ces années-là. Dans *Les Boulevards de ceinture*, le narrateur se projette à l'époque de l'Occupation afin d'y rencontrer son père. Les terribles pères de l'œuvre de Monika Maron subissent les séquelles d'une guerre dont « ils n'auraient pas dû revenir » alors que le grand-père, figure d'identification par excellence, permet à sa petite-fille d'échapper à la « malédiction allemande » en tant que victime du nazisme. Les scènes récurrentes, sortes de scènes primitives, sont de nature historique : l'arrestation du père chez Modiano comme le retour du père après des années de captivité chez Monika Maron ne sauraient exister en dehors du contexte de la Seconde Guerre Mondiale. L'histoire familiale y rejoint la « grande » Histoire

Chez ces deux auteurs, l'accès à l'Histoire passe par la filiation, ce qui implique un rapport émotionnel fort et même des phénomènes d'identification (du narrateur modianien avec son père, des héroïnes de Monika Maron avec le grand-père), autrement dit il s'agit davantage d'une approche mémorielle qu'historienne. A aucun moment, les narrateurs de Modiano ou de Monika Maron ne font preuve de la distance et de l'impartialité nécessaires à l'écriture de l'Histoire selon Halbwachs ou Ricœur. Pour la clarté de la présentation, nous traitons de la filiation et de l'Histoire dans deux chapitres différents, mais les deux aspects sont évidemment étroitement imbriqués, à tel point

qu'on peut se demander parfois si l'approche par la filiation ne « *brouille* » pas la vision de l'Histoire. Nous en aurons des exemples plus loin.

Peut-on alors, parler d'écriture de l'Histoire ? Dans quelle mesure les textes de Modiano ou de Monika Maron reflètent-ils la réalité historique ? Dans quelle mesure est-elle déformée ou fantasmée ? Nous nous attacherons d'abord au traitement romanesque de l'Histoire (les premiers romans de Modiano et *Rue du Silence*, n° 6 de Monika Maron), puis aux textes référentiels (*Dora Bruder* de Modiano, *Les Lettres de Pavel* de Monika Maron)

#### **4. 1. Modiano : l'Histoire intériorisée dans les premiers romans**

Dans la bibliothèque paternelle, quai de Conti, se trouvaient bon nombre d'écrivains nationalistes ou antisémites que Modiano adolescent avait dévoré pour « essayer de comprendre » :

J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante, qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. (DB, p. 70)

Ces lectures constituent l'« *humus* » sur lequel poussera l'œuvre future :

Avec une passion obsessionnelle qui ne deviendra consciente qu'après-coup, il dévorera la bibliothèque paternelle – Drieu La Rochelle, Rebatet, Céline – puis se mettra à collectionner de vieux documents – journaux, revues, annuaires – dont il sortira un énorme fichier qui deviendra son univers. Univers construit autour du nom du père, mais où ce nom ne paraît qu'en creux, jamais de façon à satisfaire la soif du chercheur.<sup>287</sup>

L'influence des ces lectures sur le premier roman de Modiano, *La Place de l'Etoile*, qui commence comme un pastiche de Céline, est évidente et lui-même le reconnaît :

Moi, je voulais dans mon premier livre, répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou. Je sens bien aujourd'hui la naïveté enfantine de mon projet : la plupart de ces auteurs avaient disparu, fusillés, exilés, gâteux ou morts de vieillesse. Oui, malheureusement, je venais trop tard. (DB, p. 71)

---

<sup>287</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 6



Répondre à l'adversaire en utilisant ses propres armes, lui *river le clou sur le terrain de la prose française*, un tel projet nécessite une bonne connaissance de l'époque, des événements et des personnes ainsi que de l'idéologie et de la rhétorique de l'adversaire. L'aspect autofictionnel des romans de Modiano, le fait que le narrateur, contre toute vraisemblance, revisite un passé où il n'était pas encore né dans *La Place de l'Etoile* comme dans *les Boulevards de ceinture* n'implique pas que l'Histoire y soit traitée de façon fantaisiste. Au contraire, Modiano s'appuie sur une documentation remarquable. Le paradoxe de son approche historique est d'être à la fois rigoureusement exacte et totalement fantasmée.

- **Entre vérité historique et fantasme**

Colin Nettelbeck et Penelope Hueston ainsi que Baptiste Roux ont accompli un remarquable travail d'identification des personnages des premiers romans de Modiano. Il en ressort que celui-ci reste très près de la réalité historique. Ainsi le village où se déroule *Les Boulevards de ceinture* serait Barbizon, aux dires de Nettelbeck et Hueston. Murraille et sa nièce dans le roman seraient inspirés par Jean Luchaire et sa fille Corinne. Jean Luchaire était le directeur de l'hebdomadaire *Toute la vie*, rebaptisé *C'est la vie* dans le roman.<sup>288</sup> Des figures historiques apparaissent quelquefois sous leur propre nom, ainsi Joseph Joanovici, à la tête d'un trafic de métaux non ferreux (dans *La Place de l'Etoile*) le journaliste Le Houleux et Jean Lestandi, directeur d'*Au pilori* (*Les Boulevards de ceinture*), quelquefois sous un nom à peine déformé comme Rudy de Mérode (Jean-Farouk de Méthode dans *La Ronde de nuit*), Eugène Gerber (François Gerbère dans *Les Boulevards*).

Mais il ne faudrait pas en déduire qu'il s'agit de *romans à clés*, ni chaque personnage fictif a son modèle dans la réalité. Il s'agit bien plutôt de saisir l'esprit d'une époque. Modiano mêle souvent les traits de plusieurs figures historiques pour créer ses personnages. Ainsi, à propos de la bande du square Cimarosa dans *La Ronde de nuit*, Baptiste Roux déclare :

On se gardera toutefois de simplifications hâtives, qui tendraient à ne proposer qu'un modèle unique pour l'organisme ainsi présenté. De fait, Modiano semble avoir fusionné

---

<sup>288</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 98

les identités et les lieux, pourtant soigneusement cloisonnés, afin de mettre en scène des figures archétypales, plutôt que de faire œuvre strictement historique, en présentant des personnages calqués sur leurs modèles exacts. Il est ainsi possible de proposer plusieurs pistes pour chacun des personnages. En premier lieu, la bande du square Cimarosa paraît constituer un mixte de celle de Berger, au 180 rue de la Pompe, et de celle de l'ancien inspecteur Pierre Bony et de son affidé, Henri Chamberlain, dit « Lafont », au 93 de la rue Lauriston.<sup>289</sup>

De même, quelle figure historique se cache derrière le journaliste Lestandi assassiné par le narrateur dans *Les Boulevards de ceinture* ? S'agit-il de son homonyme dans la réalité ou comme le prétendent Hueston et Nettelbeck plutôt de Brasillach ? Pour eux, la conclusion du narrateur après le meurtre : « *au fond, c'était idiot d'avoir tué ce gros joufflu*<sup>290</sup> » serait une condamnation de l'épuration.

Mais sachant Lestandi inspiré de Brasillach, on doit considérer que le meurtre renvoie, par association, à l'exécution de Brasillach, laquelle, comme on le sait, est un des problèmes épineux du débat qui s'est engagé autour de l'Épuration. [...] La position de Modiano se devine dans la remarque du narrateur : « *Au fond, c'était idiot d'avoir tué ce gros joufflu* ». En soi, il n'y a rien d'original dans une condamnation de l'Épuration, mais il convient de signaler que pour le Modiano des *Boulevards*, la véritable catharsis n'est pas dans l'élimination, réelle ou symbolique, des coupables, mais dans la prise de conscience qui permet de renoncer à l'idée de vengeance, car la vengeance, elle aussi, est une manière de s'attacher à ce passé-piège dont il a compris la nécessité de se libérer.<sup>291</sup>

On peut discuter longuement de la valeur de cet épisode : vengeance ou dépassement de la vengeance ? On peut aussi considérer que le narrateur (le fils) adopte le rôle du justicier et venge le père humilié et passif face aux antisémites. Mais quelque soit la grille d'interprétation qu'on adopte, l'énormité reste la même : ce qui dérange, interpelle dans cet épisode, c'est la collusion de deux mondes qui n'ont pas le même niveau de réalité : l'Histoire et la fiction, c'est le fait qu'un personnage de fiction remonte le cours du temps et s'introduit dans l'Histoire pour la réécrire.

- **Une approche subjective de l'Histoire**

Même si Modiano s'appuie sur une solide documentation, son approche de l'Occupation est avant tout subjective, comme le résume très bien Baptiste Roux :

---

<sup>289</sup> *Ibid*, p. 67

<sup>290</sup> PM, BdC, p.170

<sup>291</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 48

La démarche de l'écrivain empruntera des chemins de traverse, dans une lecture résolument non-linéaire de l'histoire familiale associée, de façon connexe à la France et surtout au Paris de l'Occupation. Cette période se trouve ainsi douée d'une totale autonomie, perdant son statut historique et devient une sorte de lieu de la confrontation entre le silence du passé et la voix de la fiction. Ainsi le fait de porter certains épisodes douloureux à reviviscence, en y incorporant nombre d'éléments fictifs, constitue moins une déformation du passé qu'une façon de comprendre la période – comme si la vérité subjective semblait aussi pertinente que la stricte objectivité de l'Histoire.<sup>292</sup>

Ni totalement historique, ni totalement imaginaire, le roman de Modiano est un *trompe-l'œil* réalisé à partir d'éléments historiques, fictionnels ou fantasmés. Plus que d'événements historiques proprement dits, il s'agit de l'évocation d'une époque. L'Histoire n'est pas objectivée, mais vue de « *l'intérieur* » par un narrateur qui se trouve lui-même impliqué.

Circonscrits aux derniers mois de l'Occupation, les romans n'offrent, d'autre part, aucun point de vue extérieur sur la situation. Fondamentalement subjective, la narration épouse la vision interne du protagoniste, qui expose de façon lapidaire les actes des collaborateurs.<sup>293</sup>

Ce choix en faveur de la « *vision interne* », du moins dans les premiers romans, est lourd de conséquences. La *vision interne* est forcément tronquée : elle ne peut offrir une vision d'ensemble de la période. De tous les acteurs de la guerre, ce sont les traîtres, les collabos, les trafiquants de marché noir qui fascinent Modiano dans les premiers romans, tous ces individus troubles qui surgissent de cette période entre « *chien et loup* ». Les victimes, quant à elles, ne sont pratiquement pas évoquées ou alors seulement au détour d'une page. Il y a, par exemple, toutes ces villas vidées de leurs habitants partis pour longtemps dans *Les Boulevards de ceinture*, mais le texte ne s'y attarde pas. Il procède par allusions que le lecteur doit « *décrypter* » lui-même.

L'écrivain procède avant tout par allusions dans l'évocation des années sombres. Les vocables « Seconde guerre mondiale », « antisémitisme », « déportations », « Occupation » ou « Collaboration » paraissent rarement employés, le corps du texte se limitant à des notations plutôt vagues sur les événements, privilégiant l'imprécision. [...] Dans le domaine des idées, les prises de position se caractérisent par une certaine imprécision ; le lecteur doit procéder seul au décryptage idéologique des propos tenus par les personnages des *Boulevards de ceinture*.<sup>294</sup>

<sup>292</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 153

<sup>293</sup> *Ibid*, p. 36

<sup>294</sup> *Ibid*, p. 38

La citation de Scott Fitzgerald placée en exergue de *La Ronde de Nuit* :

Pourquoi m'étais-je identifié aux objets mêmes de mon horreur et de ma compassion ?

est bien révélatrice de la démarche de Modiano dans les premiers romans. Le narrateur est englué dans une Histoire dont il a intériorisé les contradictions. Il y a beaucoup de caractéristiques communes à ces deux textes qui se modifient dans les œuvres ultérieures : une plasticité temporelle, une vision intériorisée de l'Histoire, une fascination pour les bourreaux plutôt que la compassion pour les victimes. Dans les romans ultérieurs, l'Histoire se constitue en réalité extérieure et l'accent est mis sur les victimes. Là encore, comme dans le traitement du temps, *Les Boulevards de ceinture* semblent jouer un rôle-charnière.

Il est très difficile ici de séparer les différents critères d'analyse puisque la vision historique évolue en même temps que le rôle du narrateur et la structure temporelle. Les deux premiers romans offrent une corrélation de plusieurs aspects : un narrateur protéiforme, à l'identité flottante et qui porte en lui les contradictions de l'histoire (juif antisémite dans *La Place de l'Etoile*, agent double dans *La Ronde de nuit*), une grande plasticité temporelle (temps dilaté ou nul) et un style souvent véhément, pamphlétaire ou parodique. A partir des *Boulevards de ceinture*, comme nous l'avons vu, se met en place la composition par strates temporelles en même temps que le style acquiert cette limpidité qui est de nos jours la marque de fabrique de Modiano. Le texte souligne à plusieurs reprises le temps écoulé et la difficulté de redonner vie à ces fantômes d'une époque ancienne :

Je pense en ce moment à la vanité de mon entreprise. On s'intéresse à un homme, disparu depuis longtemps. On voudrait interroger les personnes qui l'ont connu mais leurs traces se sont effacées avec les siennes. Sur ce qu'a été sa vie, on ne possède que de très vagues indications contradictoires, deux ou trois points de repère. Pièces à conviction ? un timbre-poste et une fausse légion d'honneur. Alors il ne reste plus qu'à imaginer. [ ... ]  
Quelle drôle d'idée, vraiment, de remuer toutes ces choses mortes. (BdC, p. 136)

Dans *Les Boulevards de Ceinture*, l'Histoire apparaît donc comme une réalité extérieure qu'on ne peut aborder qu'au prix d'un effort, ce qui constitue une différence importante par rapport aux deux premiers romans où elle était intériorisée.

Les premiers romans s'intéressent plus aux acteurs de la Collaboration (collabos, gestapistes, trafiquants de marché noir) qu'aux victimes. En effet, on torture au milieu des mondanités dans *La Ronde de nuit* alors que *les Boulevards de ceinture* s'attachent plus aux opportunistes qui profitent du nouvel ordre des choses. A partir de *Rue des boutiques obscures*, il y a un changement de cap : l'accent est mis sur le sort des victimes, qu'il s'agisse de Pedro Mac Ewoy alias Guy Roland et de sa femme dans ce roman ou plus tard d'Ingrid Tyersen dans *Voyage de noces* et de Dora Bruder.

#### 4. 2. Monika Maron : *Rue du Silence, n°6* ou l'Histoire en abyme

Les deux premiers romans de Monika Maron, *Poussière de cendres* et *La Transfuge* font peu de place à l'Histoire. Il y a cependant une dimension historique de certains personnages de *Poussière de cendres*, comme Goldhammer et Luise. L'aspect générationnel de l'œuvre de Monika Maron a souvent été soulignée, par Antje Doßmann<sup>295</sup> ou Christian Rausch<sup>296</sup>, par exemple. Josefa Nadler, l'héroïne de *Poussière de cendres*, appartient à la génération qui a grandi en RDA, dans la patrie du « socialisme réel ». Elle supporte mal les contraintes de sa vie, se trouve comme elle dit à Luise, sa rédactrice en chef « volée de sa vie ». Luise qui a connu et combattu le fascisme ne peut comprendre Josefa.

Quelquefois, j'ai l'impression d'être volée de ma vie, dis-je. [...]

Je ne sais pas si tu as raison. Pour certaines choses sûrement. Mais je vois ça autrement, tu comprends. Moi, j'ai vécu le fascisme. [...] Pour moi, ce que nous avons ici, c'est ce que j'ai vécu de mieux. [...] Pourtant, ça fait mal, Josefa, quand tu me dis que tu es volée de ta vie, quand tu oublies tout simplement avec quelle brutalité les générations avant toi ont été volées de la leur.

*Manchmal fühle ich mich um mein Leben betrogen, sagte ich, [...]*

*Ich weiß nicht, ob du recht hast. Mit manchem sicher. Aber ich muß das anders sehen, verstehst du. Ich habe den Faschismus erlebt. [...] Für mich ist das, was wir hier haben, das Beste, was ich erlebt habe. [...] Trotzdem, Josefa, es tut weh, wenn du mir sagst, du wirst um dein Leben betrogen, wenn du einfach vergisst, wieviel brutaler alle Generationen vor dir betrogen wurden. (Flug., p. 80)*

<sup>295</sup> Antje Doßmann, ouvr.cité

<sup>296</sup> Christian Rausch, ouvr. cité

Rudi Goldhammer est un personnage sympathique qui occupe une position importante dans le journal où travaille Josefa. Mais à chaque fois qu'on espère une décision ou un soutien de sa part, il se dérobe en tombant malade. Antje Doßmann met en rapport cette faiblesse du personnage avec sa culpabilité de son rôle en camp de concentration :

Rudi Goldhammer, qui a dû, comme Kapo en camp de concentration, établir des listes pour les convois vers la mort et est depuis lors incapable de prendre des décisions, connaît son manque de résolution sans en tirer les conséquences.

*Rudi Goldhammer, der als KAPO im Konzentrationslager Listen für die Todestransporte erstellen mußte und seitdem unfähig ist, Entscheidungen zu treffen, weiß um seine Führungsschwäche, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen.*<sup>297</sup>

On trouve une attitude semblable chez le héros *du Liseur* de Bernhard Schlink qui est incapable d'exercer son métier de juge et devient historien du droit nazi dès qu'il apprend que son amour de jeunesse a été gardienne de camp. Mais c'est dans *Rue du Silence*, n°6 que ce clivage générationnel, à peine ébauché dans *Poussière de cendres*, s'exprime avec le plus de force.

Nous avons vu que, dans les premiers romans de Modiano, la quête historique se fait sur les traces de la figure du père, donc il s'agit plutôt d'un traitement mémoriel que d'une démarche historique. En revanche, l'ambition historique est bien présente dans *Rue du Silence*, n° 6 (1991). L'écriture de l'Histoire est au centre de ce roman et ceci pour plusieurs raisons : d'abord parce que la narratrice, Rosalind Polkowski, déjà protagoniste du roman précédent, *La Transfuge*, est historienne de profession, ensuite parce que c'est autour d'un projet de biographie que se noue le contact entre les deux personnages principaux, Rosalind et l'ancien haut fonctionnaire de la RDA, Herbert Beerenbaum. C'est donc l'écriture de l'Histoire qui constitue la situation narrative initiale du roman. Troisièmement, un bouleversement historique majeur est intervenu entre la rédaction et la publication du roman, accroissant de ce fait la valeur historique du texte. Monika Maron a commencé *Rue du Silence*, n° 6 du temps de la RDA, qu'elle n'a quittée qu'en 1988. Le roman est paru en 1991, juste après la Réunification, dans un autre monde, pourrait-on dire. Ce hasard de calendrier accroît la portée historique du roman. C'est tout à la fois le procès, la mise à mort et l'enterrement de la RDA. Dans

---

<sup>297</sup> Antje Doßmann. ouvr. cite, p. 38

quelle mesure ce projet historique est-il mené à bien, c'est ce que nous allons tenter d'éclaircir.

- **L'instrumentalisation de l'historien**

La vision de l'Histoire est dès le début négative puisque portée par une narratrice, historienne en rupture de bans qui a cessé d'exercer son métier, persuadée « *qu'il est honteux de penser pour de l'argent* ».

Il est vrai que la façon dont elle a exercé son métier jusqu'ici n'a guère fait de part à la réflexion ou à l'esprit critique. Elle a été plutôt une petite bureaucrate du marxisme-léninisme. Spécialiste de l'histoire du mouvement ouvrier, elle s'était vue affectée à un domaine précis à son arrivée à l'Institut historique:

C'est comme ça que ça s'est passé : on ne m'a pas attribué un domaine, c'est moi qui ai été attribuée à un domaine et aussi à un bureau.

*So war es: nicht mir wurde das Sachgebiet zugeteilt, sondern ich dem Sachgebiet und auch dem Zimmer. (SZ6, p.22)*

Cette réflexion illustre bien le rapport des forces en présence entre l'historienne et l'Histoire. Dans sa cellule de travail, Rosalind se sent comme un minuscule rouage d'une machine. Sa tâche lui paraît de moins en moins motivante au fil des années. Ce que Rosalind refuse, c'est d'être réduite au rôle de simple exécutante, de laisser son esprit critique au vestiaire en arrivant à l'institut et d'écrire une Histoire pré-formée chantant les louanges du marxisme-léninisme. Dans un des courts-circuits humoristiques dont Monika Maron a le secret, elle prétend qu'il vaudrait mieux être un chat pour pouvoir jouir de sa liberté.

Après avoir quitté l'Institut historique, elle survit grâce à de petits boulots, de dactylographie notamment. C'est ainsi que Herbert Beerenbaum croise son chemin. C'est un vieil homme, handicapé à la suite d'une attaque qui l'a laissé paralysé de la main droite. Il a décidé d'écrire ses mémoires et l'engage pour lui servir de secrétaire, pour remplacer sa main droite en quelque sorte. C'est un travail d'exécutante, « *pas un travail de tête, c'est garanti* », prend-il le soin de préciser (« *garantiert keine*

*Kopfarbeit* » (p. 29). Mais Beerenbaum n'est pas un simple petit retraité désireux de transmettre ses souvenirs à ses petits-enfants, c'est une figure historique de la RDA, communiste et antifasciste de la première heure, envoyé à Moscou par le Parti pendant la guerre et revenu en 1945 pour établir le communisme en Allemagne de l'Est. Le personnage de Beerenbaum s'inspire de plusieurs figures historiques de la RDA, comme le précise Brigitte Rossbacher :

Dans *Rue du Silence, n° 6*, Maron construit Beerenbaum comme une figure typique dont la biographie interfère avec celles d'hommes politiques comme Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck ou son propre beau-père : Karl Maron. Enfants issus du prolétariat, certificat d'études primaires, très tôt membres du parti communiste, émigration, hôtel Lux, groupe Ulbricht, hauts fonctionnaires du parti.

*In Stille Zeile sechs, Maron casts Beerenbaum as a typical figure whose biography meshes with that of such political personages as Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck and her own stepfather: Karl Maron. Children of the proletariat, Volksschulabschluss, early membership in the communist party, emigration, Hotel Lux, Gruppe Ulbricht, high party functionaries.*<sup>298</sup>

Son parcours est tellement typique que Rosalind, forte de ses connaissances historiques, peut deviner sa biographie dès leur première rencontre. Sans référer à une figure historique précise, le personnage fictif de Beerenbaum atteint une sorte d'universalité, il devient un archétype, un peu à la manière des personnages balzaciens, plus vrais que la réalité.

Dès le début, Rosalind se demande pourquoi Beerenbaum l'a choisie comme secrétaire, car il aurait pu avoir l'aide gratuite d'une employée d'un quelconque ministère. Sans doute a-t-il senti l'opposition de Rosalind et le vieux combattant, aux portes de la mort, s'est-il réjoui de ce dernier bras-de-fer. Effectivement, la collaboration entre le « bonze » et la rebelle ne sera pas de tout repos.

L'aversion de Rosalind pour Beerenbaum est immédiate et a différentes origines : un dégoût pour son aspect physique, son autorité, une réminiscence de son propre père, mais leur conflit va se nouer autour de l'écriture de l'Histoire. Nous avons vu dans le chapitre sur la filiation comment le conflit avec Beerenbaum réactive la blessure vive

---

<sup>298</sup> Brigitte Rossbacher, article cité,



des relations avec le propre père de Rosa, mais il y a aussi entre eux une opposition sur l'écriture de l'Histoire. Les deux points d'achoppement les plus évidents concernent la langue et la confiscation de l'Histoire.

- **Une allergie à la « langue de bois »**

L'historienne en rupture de bans, qui a quitté son poste parce qu'elle trouvait son travail stérile, ne peut supporter d'entendre Beerenbaum, « *rhétoricien brillant et implacable stalinien* » (« *glänzender Rhetoriker und unnachgiebiger Stalinist* ») (p. 29) se gargariser de phrases comme :

Tout petit gamin, je savais déjà que le cœur est à gauche et l'ennemi à droite.

*Schon als kleiner Knirps wußte ich, dass das Herz links saß und der Feind rechts stand.*  
(SZ6, p59-60)

Rosalind a de plus en plus de mal de rester impassible sous la déferlante de la langue de bois de Beerenbaum. Cette langue n'est pas celle d'une pensée libre, elle est faite de clichés qui sont autant de carcans.

« Soutenu par le trésor d'expérience du parti léniniste ainsi que par son aide fraternelle, notre parti conduisit la classe ouvrière à la victoire et installa à jamais le socialisme dans le premier Etat des ouvriers et des paysans sur le sol allemand ». Pas une phrase particulière, seulement une parmi des milliers de phrases écrites ou prononcées qu'avec le temps on ne remarque pas plus que le nombre de cheveux gris sur la tête d'une personne qu'on voit tous les jours. Mais cette phrase, j'avais dû l'écrire de ma main. Je recevais de l'argent pour l'écrire. Si je n'avais pas été sûre que Beerenbaum attendait ma résistance, je lui aurais au moins posé des questions sur l'un des cinq mensonges que contenaient cette phrase.

*“Gestützt auf den reichen Erfahrungsschatz der Leninschen Partei sowie ihre brüderliche Hilfe, führte unsere Partei die Arbeiterklasse zum Sieg und errichtete für immer den Sozialismus im ersten Arbeiter-und-Bauern-Staat auf deutschen Boden“. Kein besonderer Satz, nur einer von Tausenden geschriebenen und gesprochenen Sätzen, die einen mit der Zeit sowenig auffielen wie die Anzahl grauer Haare auf dem Kopf eines Menschen, den man jeden Tag sieht. Aber diesen Satz hatte ich mit meiner eigenen Hand aufschreiben müssen. Ich bekam Geld dafür, dass ich ihn aufschrieb. Wäre ich nicht sicher gewesen, dass Beerenbaum meinen Widerspruch erwartete, hätte ich ihn wenigstens nach einer der fünf Lügen gefragt, die der Satz enthielt.”* (SZ6, p. 95-96)

Cette langue, qui étouffe toute pensée autonome, Rosalind ne la connaît que trop bien, elle a grandi avec : les mots « *camarade* » (« *Genosse* »), « *instinct de classe* » (« *Klasseninstinkt* »), « *ennemi de classe* » (« *Klassenfeind* ») faisaient partie du vocabulaire courant de sa famille. C'est un langage ampoulé, sans nuances, sans réplique et donne de l'Histoire une vision univoque et figée.

Les expressions que Monika Maron met dans la bouche de Beerenbaum sonnent juste. C'est qu'il ne s'agit pas d'une invention romanesque, mais d'un langage particulier, l'allemand-RDA (DDR-Deutsch) que Michel Kaufmann<sup>299</sup> analyse dans son article sur « La langue de bois comme fait de civilisation et objet d'enseignement ». Outre des aspects lexicologiques (termes spécifiques à la RDA ou termes courants employés dans un sens spécial en RDA), Michel Kaufmann dégage les aspects syntaxiques et stylistiques de ce langage. La langue de bois se caractérise selon lui par « *une stéréotypie langagière* » basée sur la redondance et qui donne « *une impression de remplissage, d'emphase creuse, voire de tendance au pléonasme.* »<sup>300</sup> Beerenbaum n'emploie que des formules toutes faites quand il parle et ceci sans la moindre distance critique. La description que fait M. Kaufmann de ces « *séquences stabilisées par leur usage fréquent, réutilisées à l'identique jusqu'à constituer des formules stéréotypées fixes* »<sup>301</sup> s'applique parfaitement au langage de Beerenbaum. Il ne s'agit pas d'une innocente particularité langagière : en fait, la langue de bois est un moyen d'empêcher les citoyens de penser.

Or, à notre sens, il s'agissait plutôt pour les propagandistes du SED d'intégrer ces expressions stéréotypées dans la mémoire discursive, de les lexicaliser, comme le remarque Fleischer, de les ancrer dans le discours ambiant, et si possible, en langue, le but ultime, dans cette interprétation, étant que des affirmations partisans, des idéologèmes, prennent l'apparence plus anodine de faits de langue, par là même naturalisés. Flaubert, avec son dictionnaire des idées reçues, avait bien perçu que les préjugés cognitifs et axiologiques, s'introduisent d'abord sous forme d'expressions toutes faites.<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> Michel Kaufmann, « La langue de bois comme fait de civilisation et objet d'enseignement », C. Fabre-Renault *et alii*, *La RDA au passé présent*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006

<sup>300</sup> *Ibid*, p. 92

<sup>301</sup> *Ibid*, p. 94

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 94-95

- **Une réécriture de l'Histoire ?**

Mais surtout l'Histoire de Beerenbaum n'est pas celle de Rosalind. Le premier éclat se produit lorsque Beerenbaum évoque face à un écrivain venu l'interviewer la construction du Mur de Berlin, le prétendu « *mur de protection antifasciste* » (*unser antifaschistischer Schutzwall*). C'était effectivement le terme utilisé en RDA pour parler du Mur, qualifié « de protection anti-fasciste », c'est-à-dire d'une mesure nécessaire et positive. Dans son langage imagé et volontiers pathétique, Beerenbaum raconte que chaque matin, en se rendant à l'université, il avait la vision de la jeune République saignée à blanc :

A l'époque, dit Beerenbaum, avant la date historique d'août 61<sup>303</sup>, il avait eu souvent la vision quand il regardait vers l'avenue *Unter der Linden* en se rendant à l'université, d'un courant de sève vitale de la jeune République qui coulait en une pulsation rouge, dans le corps avide de l'ennemi.

*Damals, sagte Beerenbaum, vor dem historischen August 61, habe er, wenn er morgens beim Betreten der Universität die Linden hinunterblickte, oft die Vision gehabt, Ströme des Lebensaftes der jungen Republik, rot und pulsierend, durch das Brandenburger Tor geradewegs in den gierigen Körper des Feindes fließen zu sehen. (SZ6, p107-108)*

C'en est trop pour Rosa qui rétablit sa vérité, c'est à dire dénonce la falsification : le Mur n'est pas défensif mais offensif et les soi-disant protecteurs du peuple, de fait, des assassins.

Alors vous avez fait couler le sang vous-mêmes et construit un mur, devant lequel vous pouviez tirer sur les gens et leur faire les ouvertures nécessaires sur leur corps.

*Da haben Sie das Blut lieber selbst zum Fließen gebracht und eine Mauer gebaut, an der Sie den Leuten die nötigen Öffnungen in die Körper schießen konnten, sagte ich. (SZ6, p. 108)*

L'Histoire qu'écrit Beerenbaum est univoque, c'est une Histoire officielle qui commémore les grandes dates du communisme. Elle ne recherche pas la vérité par la confrontation de diverses analyses. Beerenbaum et consorts ont confisqué l'Histoire : elle leur appartient. Ce sont des « *vainqueurs* » et en tant que tels ils ont le privilège de pouvoir écrire l'Histoire. C'est avant tout une entreprise idéologique qui s'apparente à ce que Ricœur décrit sous le terme de « *mémoire manipulée* ».

---

<sup>303</sup> C'est-à-dire la construction du Mur de Berlin.

La mémoire imposée est armée par une histoire elle-même « autorisée », l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement. Une mémoire exercée, en effet, c'est au plan institutionnel, une mémoire enseignée ; la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté.<sup>304</sup>

La seconde occasion d'affrontement concerne l'attitude des communistes pendant l'exil à Moscou. Interrogé par Rosa sur le sort de ses anciens camarades de l'hôtel Lux, arrêtés arbitrairement et envoyés dans des camps en Sibérie, Beerenbaum prétend n'avoir rien su, mais la question le perturbe tellement qu'il se met à trembler et saigner du nez. Katharina Boll commente avec finesse ce passage en faisant le rapprochement avec un personnage du théâtre intérieur de *La Transfuge*, « l'homme au nez qui saigne », dont le nez se met à saigner à chaque fois qu'il ne dit pas la vérité.<sup>305</sup> Son trouble révèle donc sa mauvaise conscience, mais le vieux stalinien ne se laisse pas abattre pour autant. Le lendemain, il reprend la situation en main et commence à dicter :

« Ma femme Grete fut arrêtée à l'automne 39 »

Mes doigts se raidirent au point de ne plus pouvoir écrire. Il me regarda comme quelqu'un qui s'apprête à frapper et se concentre sur sa cible.

« Elle fut envoyée au camp de concentration de Ravensbrück »

Il se leva, énervé, hors d'haleine, alla à la porte, se retourna vers moi : Et ça n'est pas en Sibérie, cria-t-il en quittant la pièce.

*„Meine Frau Grete wurde in Herbst 39 verhaftet“*

*Meine Finger wurden so steif, dass ich nicht schreiben konnte. Er sah mich an wie jemand, der zum Schlag ausholt und sein Ziel fixiert.*

*„Sie kam in das Konzentrationslager Ravensbrück“*

*Er stand auf, erregt, atemlos, ging zur Tür, wandte sich zu mir: Und das liegt nicht in Sibirien, schrie er und verließ das Zimmer. (SZ6, p.141)*

Rosa reste évidemment sans voix après cette information. Dans cette lutte, Rosa a l'impression d'avoir tiré de mauvaises cartes, car son passé d'antifasciste donne une légitimité à Beerenbaum.

<sup>304</sup> Paul Ricœur, ouvr. cité, p. 104

<sup>305</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 69

Ils ont toujours raison, pensai-je, quoi que je dise, tout le malheur leur appartient déjà, ces heureux propriétaires de biographies. Dès que j'ouvre le bec pour revendiquer la mienne, ils me fourrent un gros morceau comme Ravensbrück ou Buchenwald entre les dents. Bouffe ou meurs.

*Sie haben immer Recht, dachte ich, was ich auch sage, alles Unglück gehört schon ihnen, den glücklichen Besitzern von Biographien. Kaum mach ich das Maul auf, um meine einzuklagen, stoßen sie mir einen Brocken wie Ravensbrück oder Buchenwald zwischen die Zähne. Friß oder stirb. (SZ6, p.141)*

Rosa sait très bien que les vieux militants comme Beerenbaum ont payé cher leur engagement et que toute remarque serait de mauvais goût. Mais les crimes du nazisme justifient-ils ceux du stalinisme ? Rosa et Beerenbaum rejouent en huis clos ce débat d'historiens. Dans la situation, elle s'accorde juste le petit plaisir dissident de prendre en note :

J'écrivis: « Grete fut arrêtée à l'automne 39. Elle fut envoyée au camp de concentration de Ravensbrück. La Sibérie est proche de Ravensbrück »

*Ich schrieb: "Grete wurde im Herbst 39 verhaftet. Sie kam in das Konzentrationslager Ravensbrück. Sibirien liegt bei Ravensbrück" (SZ6, p. 142)*

Katharina Boll ne voit pas dans la mise en parallèle des crimes du stalinisme et de ceux du nazisme le problème historique central de ce roman, elle met plutôt l'accent sur la démythification du communisme.

Dans *Rue du Silence*, n°6, c'est davantage un thème tabou qui est abordé : le mythe selon lequel tous les communistes ont été des victimes. [...] Rosalind transcrit les mémoires de Beerenbaum et donc, en dernière instance, possède le véritable pouvoir sur leur contenu. [...] Herbert Beerenbaum devient pendant le travail d'écriture un « puissant sans pouvoir » alors que Rosalind s'élève au statut d' « impuissante dotée de pouvoir ».

*In « Stille Zeile sechs » wird dagegen vielmehr ein Tabu-Thema angesprochen: der Mythos, dass alle Kommunisten Opfer waren. [...] Rosalind schreibt Beerenbaums Memoiren nieder und damit besitzt sie letztendlich die eigentliche Macht über deren Inhalt. [...] Herbert Beerenbaum wird im Laufe der Schreibebeit ein „ohnmächtiger Mächtiger“, während Rosalind zur „mächtigen Ohnmächtigen“ avanciert.<sup>306</sup>*

---

<sup>306</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 70

Cette réécriture renverserait donc les rapports de vainqueur à vaincu qui caractérisent la relation entre Beerenbaum et Rosa. Nous avons du mal à accorder autant d'importance à une petite phrase. Nous y voyons plutôt la fronde sans conséquence d'une gamine frustrée.

- **Une régression infantile ?**

Comme nous l'avons dit, il y a deux niveaux de lecture de *Rue du Silence n° 6* : l'un concerne le débat sur le sens de l'Histoire qui oppose Beerenbaum et Rosa adulte, l'autre la réactivation du conflit avec le père mort. Les deux niveaux ne sont cependant pas étanches et nous voyons l'historienne Rosa perdre ses moyens intellectuels et se ridiculiser aux yeux de Beerenbaum (et peut-être aussi du lecteur !) lorsqu'elle essaie de défendre ses positions. Lorsque Beerenbaum lui demande de définir ce qu'est un communiste pour elle, tout ce qu'elle arrive à dire est :

J'ai dit qu'un communiste, c'était quelqu'un qui ne remercie pas un enfant qui lui a préparé un gros saladier de crème au citron parce qu'il est à ce moment-là trop occupé par la révolution mondiale.

*Ich sagte, ein Kommunist sei jemand, der sich bei einem Kind, das ihm eine große Schüssel Zitronenkreme schenkt, nicht bedankt, weil er gerade mit der Weltrevolution beschäftigt ist. (SZ6, p. 159)*

Beerenbaum a beau jeu de se moquer de Rosalind dont la puériorité affaiblit la position.

De la crème au citron, qu'est-ce que le communisme a à voir avec la crème au citron. Il hochait la tête d'un air agacé. De toute évidence, j'avais eu une relation difficile avec mon père, dit-il, et maintenant je mélangeais totalement le privé et le social, ce qui ne relevait pas précisément d'une vision scientifique du monde.

*Zitronenkreme, was hat der Kommunismus mit Zitronenkreme zu tun. Er schüttelte verärgert den Kopf. Offenbar hatte ich ein schwieriges Verhältnis zu meinem Vater gehabt, sagte er, und bräuchte nun Privates und Gesellschaftliches gehörig durcheinander, was nicht gerade von einer wissenschaftlichen Weltsicht zeuge. (SZ6, p. 160)*

Le lecteur lui-même peut être déçu de l'absence d'argumentation de la part du personnage principal. On est en droit d'attendre plus d'une historienne. Et ceci bien sûr est lié à la démarche consistant à aborder l'Histoire par le biais de la filiation. Cette démarche privilégie l'émotion au détriment de la réflexion historique ou politique. Le discours sur l'Histoire en sort affaibli et ambigu, comme le remarque Volker

Wehdeking dans un long article consacré à ce roman.<sup>307</sup> Selon lui, le recours à l'émotion et aux souvenirs de famille pour justifier le rejet du système conduit à une ambiguïté de l'Histoire contemporaine („*eine Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte*“<sup>308</sup>) dans ce roman.

Le même phénomène de régression infantile se produit chez Josefa Nadler, l'héroïne de *Poussière de cendres*. Convoquée par un haut fonctionnaire du Parti pour s'expliquer sur la lettre qu'elle a écrite aux autorités, elle s'entend à la fin de la scène lui demander l'heure avec « *une voix d'enfant* ». Dans un autre passage, sommée de se justifier par ses camarades du comité de rédaction, elle se réfugie dans le mutisme, puis les larmes.

On peut évidemment se demander quel curieux masochisme pousse un écrivain à choisir comme porte-parole des personnages en proie à une régression infantile qui détruit leur crédibilité. Et s'il ne s'agissait pas d'une faiblesse littéraire? Il est sur ce point intéressant de confronter l'attitude des personnages Rosa et Josefa à l'analyse que fait Monika Maron du citoyen de la RDA dans une conférence de 2002:

Un des vestiges les plus persistants de la RDA est peut-être le maintien de ses citoyens dans une sorte de puberté éternelle. Je dis cela d'expérience. Celui qu'on empêche, une vie durant d'assumer les conséquences prévisibles de ses actes et de faire l'expérience de ses contours et de ses limites dans son rapport avec son entourage, ne devient jamais adulte, mais selon son tempérament se réfugie dans une opposition infantile, une rébellion sans but ou toute autre stratégie d'évitement.

*Eine der nachhaltigsten Hinterlassenschaften der DDR ist wohl, daß sie ihre Bürger in einer Art Dauerpubertät gehalten hat. Ich sage das aus eigener Erfahrung. Wer ein Leben lang gehindert wird, die berechenbaren Folgen seines Tuns zu verantworten und im Dialog mit seiner Umwelt die eigenen Konturen und Grenzen zu erfahren wird ein Leben lang nicht erwachsen werden, sondern sich, je nach Temperament, in infantilen Trotz, ziellose Rebellion oder andere Ausweichstrategien flüchten.*<sup>309</sup>

Ce qui peut apparaître à première vue comme une faiblesse au niveau romanesque est peut-être d'une grande habileté : c'est l'illustration du processus d'infantilisation du citoyen en régime totalitaire.

<sup>307</sup> Volker Wehdeking, „Verabschiedung der Ankunftsgeneration : Monika Maron « Stille Zeile sechs »“ in : Elke Gilson , ouvr. cité

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 181

<sup>309</sup> Monika Maron, „Lebensentwürfe, Zeitenbrüche“ in : Elke Gilson, ouvr. cité, p. 35

- **Vainqueurs et vaincus**

Dans *Rue du Silence*, n° 6, on retrouve en beaucoup plus violent, le conflit générationnel déjà évoqué par l'opposition de Josefa et de Luise dans *Poussière de cendres*. La génération des antifascistes des années 30 et 40 a « fait » l'Histoire, elle s'en estime le détenteur légitime parce qu'elle a payé très cher ses engagements. Pour eux, l'Histoire s'arrête à l'avènement du socialisme réel, le meilleur des régimes possibles. Le terme d'*Ankunftsliteratur* (littérature de l'arrivée) traduit au reste très bien cette idée d'une Histoire figée puisque arrivée à son but. Les descendants, eux, n'ont plus rien à faire qu'à habiter le paradis socialiste qu'on a construit pour eux. Le conflit entre Rosa et Beerenbaum est un conflit de générations entre ceux qui ont fait l'Histoire et ceux qui ont été tenus en marge.

Je n'avais rien à défendre que moi-même. Alors que Beerenbaum voyait comme son œuvre un tournant décisif de l'histoire qu'il devait défendre au besoin l'arme à la main comme avait souvent dit mon père et comme Beerenbaum le dirait probablement.

*Ich hatte nichts zu verteidigen als mich. Während Beerenbaum einen ganzen Radschwung der Geschichte als sein Werk ansah, das er zu beschützen hatte, wenn nötig, mit dem Waffe in der Hand, wie mein Vater oft gesagt hat und vermutlich auch Beerenbaum sagen würde. (SZ6, p. 154)*

Chacun campe sur ses positions : la vieille génération reproche à la suivante d'avoir la mémoire courte et d'avoir oublié les luttes et les sacrifices de leurs aînés, la jeune génération estime avoir été privée de sa vie.

Notre université, c'était la lutte des classes. Notre latin, c'était Marx et Lénine. En avant et n'oublions pas. Vous, vous avez oublié. Qu'est-ce que vous savez.

Rien, nous ne savons rien, cria Josefa, le visage tellement déformé que je la reconnus à peine, rien, parce que nous n'avons pas eu le droit de vivre.

*Unsere Universität war der Klassenkampf. Unser Latein waren Marx und Lenin. Vorwärts und nicht vergessen. Ihr habt vergessen. Was wisst ihr denn.*

*Nichts wissen wir, schrie Rosalind mit einem Gesicht so verzerrt, dass ich sie kaum erkannte, nichts, weil wir nicht leben durften. (SZ6, p. 207)*

Peut-on dire, comme certains critiques le suggèrent, qu'il y a une réécriture de l'Histoire dans *Rue du Silence*, n°6 ? Nous n'irons pas si loin. Certes, la situation initiale du



roman, le fait que l'écriture de l'Histoire constitue la situation narrative crée les conditions d'une réécriture. Mais la protagoniste ne saisit pas cette chance : elle ne répond pas au niveau des faits et des arguments, mais réagit presque toujours de façon émotive, violente et régressive. De ce point de vue, la génération des *vainqueurs*, c'est-à-dire des Beerenbaum et consorts sort encore victorieuse, puisque la jeune génération n'est même pas capable de formuler ses critiques de façon articulée. On a même l'impression qu'il y a chez Rosa le désir de sortir de la politique et de l'Histoire. Lasse de l'affrontement avec Beerenbaum, Rosa se réfugie dans la sphère privée. Les moments de chaleur humaine dans le roman se situent en marge de l'Histoire et de la politique qu'il s'agisse de bistrot où Rosa rencontre ses amis Bruno et le comte, des discussions avec son amie Tekla ou de sa nouvelle passion pour l'opéra. Ce sont des bulles de liberté dans un univers oppressant.

Ce désir d'échapper à l'univers oppressant de l'Histoire est d'autant plus fort que Rosa, d'une certaine façon, subit l'influence de Beerenbaum à qui elle est liée par une relation ambivalente (« *Hassliebe* », comme on dirait en allemand). Il serait faux de voir en Rosa un agneau innocent prêt à se laisser dévorer par le loup Beerenbaum. Face à lui, elle découvre son propre potentiel de violence qui culmine dans la scène du meurtre fantasmatique<sup>310</sup>. Elle passe elle aussi à ce moment-là du côté des agresseurs, pour ne pas être victime :

Pourquoi ne suivais-je ma propre route, en apprenant le piano chez Thekla Fleischer, en commençant à traduire le récitatif de « Don Juan ». Pourquoi ne pouvais-je pas me plier à la réponse à la question de Tollner que je pressentais depuis longtemps : Oui, celui qui agit ne peut être que coupable, toujours et toujours, ou alors s'il ne veut pas être coupable, il doit disparaître. Comme si je n'avais cherché que cela : ma faute. Tout, sauf être victime.

*Warum ging ich nicht meine eigenen Wege, lernte bei Thekla Fleischer Klavier spielen, begann endlich mit der Übersetzung der „Don Giovanni“-Rezitative. Warum fügte ich mich nicht der Antwort, die ich hinter der Tollerschen Frage längst vermutete: Ja, der Handelnde muß schuldig werden, immer und immer, oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen. Als hätte ich nur das gesucht: meine Schuld. Alles, nur nicht Opfer sein. (SZ6, p. 210)*

---

<sup>310</sup> MM, SZ6, p. 207. Nous avons déjà cité ce passage dans le chapitre sur la filiation.

Monika Maron est revenue sur ce désir de ne pas s'avouer vaincu bien plus tard, dans l'essai *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche* [Comment je n'arrive pas à écrire un livre et essaie pourtant] (2005). C'est qu'entre le vainqueur et le vaincu, le bourreau et la victime, s'établit une relation de dépendance.

Pourquoi suis-je encore ici? Ici, c'était la RDA. Je cherchais la réponse dans *Rue du Silence* n° 6. A peu près à la page 50, je me suis doutée de la réponse : parce que moi, comme Rosalind Polkowski, je ne pouvais pas me détacher de mon ennemi. Je ne voulais pas avoir perdu, bien que, en tous cas à cette époque, j'eusse perdu depuis longtemps.

*Warum bin ich dann noch hier? Hier war die DDR. Die Antwort suchte ich in „Stille Zeile sechs“. Etwa auf der Seite 50 ahnte ich die Antwort: weil auch ich, wie Rosalind Polkowski, meinen Feind nicht loslassen kann. Ich wollte nicht verloren haben, obwohl ich, jedenfalls damals, längst verloren hatte.*<sup>311</sup>

Ce passage offre également une perspective intéressante sur le rôle de l'écriture. Elle joue le rôle d'une auto-analyse, c'est grâce à la projection dans un personnage de fiction que Monika Maron a pris conscience de sa relation ambivalente (« d'amour-haine ») à la RDA.

Il n'y a pas de manichéisme dans *Rue du Silence*, n° 6, l'Histoire ne s'y écrit pas en noir et blanc. Les opprimés d'hier deviennent les oppresseurs d'aujourd'hui et les sympathiques rebelles sont des assassins potentiels. La même ambivalence se retrouve à la fin du roman : Rosalind ouvrira-t-elle l'enveloppe que Beerenbaum lui fait parvenir post-mortem ?

## 5. Tentative d'objectivation de l'Histoire : les textes référentiels

### 5. 1. Modiano : *Dora Bruder* ou le devoir de mémoire

Quelque 25 ans et une bonne dizaine de romans après les *Boulevards de ceinture* (1972), l'époque de l'Occupation revient au premier plan dans *Dora Bruder* en 1997. La démarche historique y est complètement différente. *Dora Bruder* répond à *La Place de l'Etoile* et à *la Ronde de nuit*, entretient avec ces premiers textes un rapport d'opposition et de complémentarité. C'est un changement de cap : à la réalité fantasmée des premières œuvres répond la sobriété documentaire de *Dora Bruder*, à la fascination

<sup>311</sup> Monika Maron, *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann*..., p.14

pour les collabos l'hommage aux victimes, au délire verbal la brutalité des documents et la simplicité de ton.

*Dora Bruder* n'est pas un roman. Le texte ne comporte aucune mention générique permettant de l'identifier. Au cours d'interviews, Modiano a utilisé successivement les termes de « document », « biographie », « reportage », « enquête sur un fait réel » pour évoquer *Dora Bruder*<sup>312</sup>. L'écrivain, en pleine maturité, ne cherche plus à exorciser sa fascination pour cette période trouble à travers l'écriture. Le texte répond plus à un devoir de mémoire qu'à une catharsis.

De Dora, née le 25 février 1926 à Paris, fille d'Ernest Bruder, né à Vienne le 21 mai 1889, et de Cécile Burdej, née à Budapest le 17 avril 1907, déportée à Auschwitz le 18 septembre 1942 dans la même convoi que son père (sa mère le sera le 9 janvier 1943), il ne reste que d'infimes traces, une annonce de recherche dans un journal de 1941, quelques *mains courantes*, quelques photos. Dora comme ses parents et ses compagnes d'infortune serait totalement tombée dans l'oubli si personne ne s'était chargé de témoigner de son fugitif passage sur cette terre. Le texte remplit donc tout d'abord un devoir de mémoire, comme l'auteur le remarque à propos d'une autre jeune fille qu'il confond un moment avec Dora :

Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942 sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des « individus non identifiés » (DB, p.65)

Pour cette raison, Denise Cima considère que *Dora Bruder s'apparente à un tombeau, composition en l'honneur de son père et de Dora.*<sup>313</sup>

- **Du roman à l'Histoire : Voyage de Noces / Dora Bruder**

A l'origine du texte, il y a une vieille coupure de journal qui avait attiré l'attention de Modiano.

Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

---

<sup>312</sup> cf. Denise Cima, *Dora Bruder, jeux de miroirs biographiques*, Ellipses, p.26

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 27

## « PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » (DB, p.7)

Une annonce presque semblable se trouvait déjà à la fin du roman *Voyage de Noces*, paru en 1990 :

« On recherche une jeune fille, Ingrid Tyersen, seize ans, 1,60m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M.Tyersen, 39 bis, boulevard Ornano, Paris » (VdN, p153)

Sans être sœurs jumelles, Ingrid et Dora se ressemblent fort : juste un an et cinq centimètres de différence, quasiment la même adresse, les mêmes vêtements dont on a juste interverti les couleurs. *Voyage de nocés* peut être considéré comme le pendant romanesque de *Dora Bruder*. *Voyage de nocés*, qui répond à la formule du « *feuilleton* » temporel nous présente un narrateur qui choisit de « disparaître » et se cache dans un hôtel de la Porte Dorée. Dix-huit ans auparavant, il avait appris par hasard, à Milan, le suicide d'une femme, Ingrid Tyersen, qu'il avait rencontrée, ainsi que son mari, au début des années 60. Il avait alors à peine vingt ans, venait de se faire voler son argent et le couple l'avait hébergé quelques jours dans leur bungalow à Juan-les-Pins. C'est également sur la Côte d'Azur qu'Ingrid et son mari, Rigaud, fuyant Paris, s'étaient réfugiés en 1942. Un soir de novembre 1941, Ingrid qui devait rentrer chez son père, un médecin juif autrichien, boulevard Ornano, avait été prise d'un pressentiment en approchant du boulevard Barbès et avait fait demi-tour. Elle avait marché vers l'Ouest, avait échoué dans un café où elle avait rencontré par hasard Rigaud. Ce pressentiment lui avait sans doute sauvé la vie, puisque peu de temps après son père avait été arrêté et emmené vers une destination inconnue.

Que les deux textes proviennent de la même source, l'avis de recherche du journal, ne saute pas aux yeux à première lecture. Certes, certains détails concordent : le jeune âge de l'héroïne, leur situation de mineur en fugue, l'époque, l'aura maléfique du 18<sup>e</sup> arrondissement, mais le lecteur non averti peut les lire comme deux histoires indépendantes. Cela tient au fait que *Voyage de nocés* répond à un schéma modianien bien connu, celui des strates temporelles qui se superposent et se répondent et que

L'intérêt du lecteur oscille entre l'histoire du narrateur et celle d'Ingrid. Le récit n'est pas uniquement focalisé sur le personnage d'Ingrid. Mais si la parenté des deux textes n'est pas frappante, c'est peut-être parce qu'Ingrid survit à la guerre, contrairement à Dora. Dans *Voyage de noces*, l'écrivain ruse avec le réel, en accordant une vie posthume à son héroïne. Effort dérisoire, puisque Ingrid qui n'a jamais surmonté la culpabilité d'avoir abandonné son père, finira par se suicider.

Dans *Dora Bruder*, Modiano revient sur l'impact de l'avis de recherche et la parenté des deux textes. *Voyage de noces* a été écrit sur le vide et contre l'oubli.

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser pendant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41 boulevard Ornano, 1m55, yeux gris-marron [...] Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de Nocés*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. J'ignorais tout de ses parents et des circonstances de sa fugue. (DB, p. 53)

La fin de cette citation est étonnante et ne manque pas d'interpeller le lecteur. En effet, il n'y est pas question d'*imaginer*, d'*affabuler*, de créer une fiction à partir du réel, mais d'« élucider » ou de « deviner quelque chose » d'elle, comme si la démarche créatrice, soudain, changeait de but. Il ne s'agit plus d'inventer ou de raconter des histoires, mais grâce à ce mentir-vrai qu'est la littérature d'approcher, presque à la façon d'un médium, la vérité. Cela nous renvoie à cette fonction paradoxale de la fiction de « témoigner » de ce dont on ne peut témoigner directement, dont parle Jean Bessière. Tentative difficile et hasardeuse qui, aux dires de Modiano, n'a réussi qu'à un passage du livre.

Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité.

Cela tient en quelques mots : « La rame s'arrêta à Nation. [...] A la sortie du métro, ils débouchèrent sur un grand champ de neige. [...] Le traîneau coupe par de petites rues pour rejoindre le boulevard Sault. »

Ces petites rues sont voisines de la rue de Picpus et du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, d'où Dora Bruder devait faire une fugue, un soir de décembre où la neige était peut-être tombée sur Paris.

Voici le seul moment du livre où sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et dans le temps. (DB, p.56)

Ce curieux doublet littéraire constitué par *Voyage de Noces* et *Dora Bruder* n'a pas échappé à l'attention de Timo Obergöker<sup>314</sup> :

Là où *Dora Bruder* se présente comme l'histoire d'une enquête quasi-criminaliste visant à résoudre l'énigme de cette jeune fille disparue – le texte se transforme de plus en plus en une écriture autour d'une double disparition – celle de Dora et celle de son père, *Voyage de Noces* se présente comme son corollaire purement fictionnel. [...] Il est ainsi tout à fait probable que *Voyage de Noces* représente une première interrogation fictionnelle sur le sort de la fille disparue, remaniée et peaufinée ensuite dans *Dora Bruder*. Il n'en demeure pas moins que les deux textes sont comme entourés d'un mystère : laquelle est la vraie histoire de Dora/Ingrid, par quelles voies Modiano y a-t-il accédé ?<sup>315</sup>

La difficulté de cerner la nature du texte qu'est *Dora Bruder* se reflète dans cette interrogation sur la « vraie histoire » de Dora/ Ingrid. C'est un problème de statut des textes. De deux choses l'une : soit les deux textes sont des romans et alors la question de la « vraie histoire » est sans pertinence, soit *Dora Bruder* est un document et de ce fait présente un plus grand degré de réalité que *Voyage de noces*.

Si les deux textes n'ont pas le même statut, c'est parce que le lecteur ne les aborde pas de la même façon. Pour sacrifier à une expression qui connaît actuellement un certain succès, on pourrait dire qu'il ne s'agit pas du même *pacte de lecture* dans les deux cas. Pour *Voyage de noces*, le lecteur est tout de suite en pays de connaissance, il identifie le texte comme relevant de la catégorie « roman de Modiano » parce qu'il y reconnaît des constantes de l'écriture de l'écrivain : la composition par strates, des personnages un peu énigmatiques, comme ce narrateur-personnage, jeune homme perdu, puis adulte en fuite.

Avec *Dora Bruder*, on sent très vite qu'on a affaire à un texte d'une autre nature. L'avis de recherche dès la première page, l'acte de naissance de Dora (p.18-19), le dossier militaire d'Ernest Bruder (p. 24), l'acte de mariage des époux Bruder (p. 26-27), l'extrait du registre de l'internat (p.36), les mesures d'internement (p.37), les extraits de lettres (p. 84-85), les rapports de police (p. 102-105) tous ces documents offrent l'évidence du réel et témoignent du travail d'historien accompli par Modiano dans ce

<sup>314</sup> Timo Obergöker, *Ecritures du non-lieu, topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Francfort / Main, Peter Lang, 2004

<sup>315</sup> *Ibid*, p. 338-339, c'est nous qui soulignons

texte. Alors faut-il considérer *Dora Bruder* uniquement comme un témoignage historique ?

- **Jeux de miroirs : Dora/ le narrateur**

Pour tenter de définir la nature littéraire de *Dora Bruder*, il faudrait préciser la fonction du narrateur. Il y a un bien un JE dans *Dora Bruder*, qui se confond avec l'auteur, puisque la plupart des détails biographiques (date de naissance, épisodes de l'arrestation du père, fugue du narrateur en 1960) concordent avec la biographie de Modiano. Ce JE est complexe, c'est tout d'abord l'enquêteur, qui cinquante ans après les faits, dépouille inlassablement des documents d'époque ou refait les itinéraires de Dora sur la trace de la jeune fugueuse. Modiano historien, donc. Mais, à seconde vue on s'aperçoit que le JE du texte est loin de se réduire à un rôle d'enquêteur ou de greffier, qu'entre la jeune fugueuse de 1941 et lui-même se tissent toutes sortes de liens.

En effet, cette recherche ne se fait pas de façon méthodique et objective. L'intuition y joue un grand rôle. L'enquêteur apparaît presque comme un *medium* réagissant instinctivement aux traces de Dora et des siens. Avant même de connaître le nom de Dora, le narrateur avait senti sa trace, plus précisément – et aussi bizarre que cela paraisse – la trace de son absence dans Paris. Le Paris de *Dora Bruder* est un Paris hanté comme celui de *Rue des Boutiques Obscures*.

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirais : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (PM, DB, p.29)

Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. (DB, p.34-35)

Le narrateur se sent dépositaire de la mémoire des lieux :

J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul de me souvenir de tous ces détails. (DB, p.50)

Le présent et le passé se répondent dans un bel effet de surimpression :

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. (DB, p.10)

Ce n'est pas seulement la coïncidence spatiale et la superposition temporelle qui tissent des liens entre Dora et le narrateur. Il se reconnaît dans la jeune fugueuse de 1941. Lui aussi a fugué, en janvier 1960, à une époque où il était moins dangereux de traîner dans les rues, mais son expérience lui permet de s'imaginer ce que Dora a dû ressentir.

Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, ce soit un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre. (DB, p.57)

En 1941, Dora avait 15 ans comme Patrick Modiano en 1960. L'âge comme l'expérience de la fugue les rapproche, mais l'époque de l'Occupation évoque aussi le souvenir du père de Modiano. On voit donc se tisser un réseau complexe de parallèles. C'est pourquoi Denise Cima utilise l'expression *miroirs biographiques* au pluriel dans le petit ouvrage qu'elle a consacré à *Dora Bruder*. Elle y discerne toutes sortes de jeux de miroirs : Dora/Patrick Modiano, Dora/Albert Modiano, Albert Sciaky/ Albert Modiano, Albert Sciaky/ Patrick Modiano. Ce dernier personnage Albert Sciaky se trouve lié à la famille Modiano par les lieux, puisqu'il a habité 15 quai de Conti. Il fait partir de ces « *amis disparus* » que Modiano évoque, sans sembler se soucier du paradoxe temporel :

Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. (DB, p.98)

Cette réflexion rappelle bien sûr le paradoxe de *Livret de famille* :

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque, de certains détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. (LdF, p. 116)

Dans sa quête du passé, Modiano apparaît bien souvent comme un *transfuge temporel*, capable de remonter au-delà de sa naissance.



Mais revenons au rapport entre Dora Bruder et Albert Modiano. La scène de l'arrestation du père en 1942 est, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la filiation, une sorte de *scène primitive* pour Modiano. Il n'est bien sûr pas très étonnant de voir apparaître le père Modiano au détour d'un récit qui se situe dans les années 40 puisque ces années-là furent celles de tous les dangers pour lui. Ceci dit, aucune preuve n'existe que Dora et Albert Modiano se soient croisés. Dora a été sans doute arrêtée en février 1942, le père de Modiano aussi, cela suffit pour imaginer une possible rencontre :

Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs-Élysées à la rue Greffuhle, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres une fille d'environ dix-huit ans. [...] Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles. (DB, p. 62-63)

Dans le récit du père il s'agit d'une jeune fille de 18 ans, or Dora n'avait que 15 ans. Une confusion sur l'âge n'est pas exclue et une possible rencontre n'est pas tout à fait de l'ordre de l'impossible, mais constituerait une coïncidence très étonnante. Plus tard, le narrateur reconnaît avoir la preuve qu'il ne peut s'agir de Dora, mais ce qui est intéressant, c'est son *désir* de faire se rencontrer Dora et son père:

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprochés. (DB, p.63)

C'est donc une parenté de destins qui réunit Dora et Albert Modiano, tous les deux sont des « *vaincus de l'histoire* » pour employer l'expression de Monika Maron. Mais des réprochés, il y en eut beaucoup à cette époque. Le désir de faire se rencontrer Dora et le père est, nous semble-t-il, d'un autre ordre. C'est d'intégrer l'inconnue qu'est Dora à la famille Modiano, en faire un personnage du roman familial de Modiano. Dora devient une sœur d'élection.

- **Le recours à l'intuition**

Les données brutes que sont les notices biographiques, les mains courantes, les procès-verbaux ne fournissent que quelques repères temporels. Ils ne peuvent restituer la vie. Nous retrouvons là la distinction établie par Maurice Halbwachs entre « *histoire écrite* » (catalogue de faits et de dates) et « *histoire vivante* »<sup>316</sup>. Pour passer de l'une à l'autre, pour donner « chair » aux données historiques, le narrateur établit des liens personnels avec Dora. En somme, et là encore c'est Halbwachs qui nous souffle cette distinction, il passe de la « *mémoire historique* » à une forme de « *mémoire autobiographique* »<sup>317</sup>. Mais la rencontre entre le narrateur et Dora n'ayant pas pu avoir lieu et pour cause, le narrateur s'approche de Dora par l'empathie. Le biographe est souvent réduit à supputer ou imaginer. Devant les blancs biographiques, il ne lui reste qu'un recours : son intuition.

Je me demande ce qui s'est passé pour Dora, entre le 15 juin, quand elle se trouve au commissariat du quartier Clignancourt et le 17 juin, le jour de la « Note pour Mlle Salomon ». Est-ce qu'on l'a laissée sortir de ce commissariat avec sa mère ? [...] Mais j'ai l'impression que les choses ne se sont pas déroulées aussi simplement. J'ai souvent suivi cette rue Hermel dans les deux sens, vers la Butte Montmartre ou vers le boulevard Ornano, et j'ai beau fermer les yeux, j'ai peine à imaginer Dora et sa mère marchant le long de cette rue jusqu'à leur chambre d'hôtel, par un après-midi ensoleillé de juin, comme si c'était un jour ordinaire. (DB, p.110)

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot « *gare* » évoque la fugue. (DB, p.129)<sup>318</sup>

Grâce à ce lien privilégié, cette sorte d'affinité élective avec Dora, grâce aussi aux rues de Paris, hanté par ceux qui y ont vécu, le narrateur met ses pas dans celui de Dora, retrace son itinéraire, tente de se fondre en elle. C'est-à-dire que dans le texte le plus sobre, le plus documentaire de Modiano, la littérature reprend ses droits.

*Dora Bruder* est un texte fondamentalement hybride qui participe de la mémoire et de l'Histoire. De la mémoire, parce qu'il remplit un devoir de mémoire et aussi parce que l'approche est personnelle et sensible, de l'Histoire par la présence de nombreux documents historiques. Texte mémoriel, témoignage historique, *Dora Bruder* est aussi

<sup>316</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 113

<sup>317</sup> *Ibid*, p. 99

<sup>318</sup> C'est nous qui soulignons

une biographie romancée et une autofiction. Baptiste Roux l'inscrit sans hésiter à la liste des textes autofictionnels de Modiano.<sup>319</sup>

## 5. 2. *Les Lettres de Pavel, un siècle d'Histoire allemande*

*Les Lettres de Pavel* appartiennent-elles à la littérature ? Oui, sans doute puisque c'est un écrivain reconnu, Monika Maron, qui rédige cette chronique familiale, mais les documents d'origine, sur lesquels elle s'appuie ne sont pas de nature littéraire : il s'agit de la correspondance familiale, de photos et aussi de documents d'état-civil. Le texte se place délibérément du côté du réel.

Monika Maron a décidé de relater l'histoire de ses grands-parents parce qu'elle considère qu'il s'agit d'une page importante de l'Histoire allemande et même européenne.<sup>320</sup> Il s'agit donc ici d'une démarche consciente, d'une sorte de «*devoir de mémoire* ».

Monika Maron nourrissait ce projet depuis longtemps. Elle a mis sa famille en scène à plusieurs reprises dans l'œuvre de fiction, notamment les grands-parents qui sont évoqués au début de son premier roman *Poussière de cendres*, mais l'entreprise ici était de s'effacer en tant qu'écrivain, de laisser les lettres et documents parler d'eux-mêmes.

[...] Car l'intention d'écrire cette histoire, je l'avais depuis toujours, parce qu'à un moment il m'est apparu que dans cette petite famille était contenue tant d'histoire allemande et européenne qu'il fallait absolument la raconter. Je me trouvais donc seulement devant la question de décider si je devais la raconter de façon fictionnelle ou documentaire. Je me suis décidée contre la fiction, parce que les documents que je possède, par exemple les lettres de mon grand-père auraient totalement perdu leur pouvoir si on avait pu ou dû soupçonner que je les avais imaginées. Je trouve que leur force incroyable réside justement dans le fait qu'un homme dans la situation où il était puisse écrire et penser de cette façon, je trouve que cela mérite d'être connu.

[...] Denn die Absicht, diese Geschichte zu schreiben, hatte ich eigentlich immer, weil mir irgendwann klar geworden ist, dass in dieser kleinen Familie so viel deutsche und europäische Geschichte aufgehoben war, dass man es eigentlich erzählen musste. Ich stand dann nur vor der Frage, ob ich das fiktiv oder dokumentarisch erzähle. Ich habe mich gegen das Fiktive entschieden, auch weil die Dokumente, die ich besitze, z.B die Briefe meines Großvaters, in einem fiktiven Roman ganz und gar ihrer Wirkung beraubt worden waren, wenn man den Verdacht hätte haben können oder müssen, dass ich mir

<sup>319</sup> Baptiste Roux, *ouvr.cité*, p. 263

<sup>320</sup> Holly Liu, *article cité*

*diese Briefe ausgedacht habe. Ich finde, ihre unglaubliche Wirkung besteht eben darin, dass ein Mensch in der Situation, in der er war, so schreiben, so denken konnte – das alleine finde ich mitteilenswert.*<sup>321</sup>

Comme nous le verrons, c'est un texte hybride, où les éléments objectifs (lettres, photos, état-civil) sont intégrés aux souvenirs et commentaires qui ont forcément, eux, un aspect subjectif. Dans cette quête des racines, Monika Maron dispose de deux sources : les documents (documents officiels, lettres, photos) et les commentaires de sa propre mère, Helene Iglarz, dite Hella. Seulement, autant de témoins, autant d'histoires. Le récit familial, qui remonte bien avant la naissance de l'auteur, fait une très large part aux souvenirs et réactions de Hella, et à plusieurs reprises, Monika Maron montre les différences d'appréciation entre sa mère et elle-même.

*Les Lettres de Pavel* résumant presque un siècle d'Histoire allemande, articulée autour de 1945. C'est tout d'abord l'histoire des victimes avant d'être celle des « vainqueurs » (*die Sieger der Geschichte*, c'est-à-dire les communistes). C'est un document d'une grande valeur historique et humaine qui n'a pas encore été traduit en français. Nous avons déjà retracé, en suivant ce texte, l'histoire de la famille Iglarz dans le chapitre sur la filiation, nous nous contenterons donc ici de tracer la ligne de démarcation entre Histoire et fiction dans ce texte.

Monika Maron avait auparavant évoqué ses grands-parents dans le premier chapitre de son roman *Poussière de cendres* et aussi dans l'essai : *J'étais un enfant antifasciste (Ich war ein antifaschistisches Kind)*. Il y a peu de fluctuations d'un texte à l'autre : les grands-parents conservent leur identité réelle et leurs particularités biographiques, c'est-à-dire l'origine polonaise, la conversion au baptême, l'installation à Berlin et l'expulsion d'Allemagne. Seules les circonstances de la mort de Pavel varient d'un texte à l'autre : selon *Poussière de cendres*, il a été parqué ainsi que d'autres Juifs dans un champ de blé auquel on a mis le feu, selon *J'étais un enfant antifasciste*, il a été abattu par les Allemands dans une forêt avec d'autres compagnons de misère après avoir été obligé de creuser sa propre tombe, enfin dans *Les Lettres de Pavel*, Monika Maron indique prudemment qu'il a probablement été gazé au camp de Kulmhof. De fait,

---

<sup>321</sup> *Ibid*

Monika Maron ignore comment est mort son grand-père. Comme il n'existe aucun document de la mort de Pavel, les circonstances en resteront mystérieuses. Les deux premières variantes de la mort de Pavel (le champ de blé qu'on incendie, les détenus devant creuser leur tombe) sont des « topoi », c'est-à-dire des images à la forte prégnance comme celles dégagées par les auteurs de *Papy n'était pas nazi*. S'agit-il ici de fluctuations de la mémoire familiale ou d'une sorte de « fictionnalisation » de la mort de Pavel ?

- **Les Lettres de Pavel : un document**

L'aspect documentaire du texte saute aux yeux dès qu'on feuillette le livre, émaillé de photographies de la famille. Des documents se trouvent aussi cités intégralement comme l'acte de naissance de son grand-père, établi en septembre 1886 par un fonctionnaire de l'état-civil de la ville d'Ostrow-Mazowiecki en Pologne. Cet acte fait état de la déclaration que Juda Lejb Sendrowitsch Iglarz a fait de la naissance de son fils Schloma survenue en janvier 1879. Il n'y a aucune explication du décalage très important entre la naissance de Schloma (1879) et sa déclaration (1886). Monika Maron ne cache pas le sentiment d'étrangeté que lui procure ce document comme surgi d'un autre monde.

Cet acte [de naissance] donne l'impression d'une nouvelle surgie non seulement d'un autre siècle, mais d'un autre monde, où on pouvait s'appeler Juda Lejb Sendrowitsch, ne savoir ni lire ni écrire et faire part de la naissance d'un enfant avec sept ans de retard. Hella avait demandé cet acte de naissance en 1939 alors que son ami Walter, mon futur père, et elle voulaient se marier. Elle doit donc l'avoir lu. Mais que son père Pawel, également nommé Paul, soit né sous le nom de Schljama ou Schloma est un fait nouveau pour elle, comme si elle ne l'avait jamais su.

*Diese Urkunde, die anmutet wie eine Nachricht, nicht nur aus einem anderen Jahrhundert, sondern aus einer anderen Welt, in der man Juda Lejb Sendrowitsch hieß, nicht lesen und nicht schreiben konnte und die Geburt eines Kindes mit siebenjähriger Verspätung bekanntgab, hatte Hella im Jahr 1939 beantragt, als sie und ihr Freund Walter, der später mein Vater wurde, heiraten wollten. Sie muß sie also gelesen haben. Aber dass ihr Vater Pawel, der sich auch Paul nannte, als Schljama oder Schloma geboren wurde, ist ihr so neu, als hätte sie es nie gewußt. (PB, p.15)*

Les photos de famille, ainsi que les lettres du grand-père Pavel, largement citées, contribuent à ancrer le texte dans le réel. De plus, ce destin familial que nous avons

retracé dans le chapitre sur la filiation, ne peut être dissocié des événements historiques. Qu'il s'agisse du voisin Gustav qui devient nazi et ne dit plus bonjour, de Pavel qui perd son travail parce que son employeur, le magasin *Peek und Cloppenburg*<sup>322</sup>, ne peut plus employer de tailleurs juifs, même à domicile, de Hella qui ne peut épouser Walter, le père de Monika, à cause des lois raciales qui interdisent les unions entre juifs et aryens, de l'expulsion de Pavel vers la Pologne, de la convocation de la grand-mère au commissariat où on lui propose de divorcer de son mari juif pour pouvoir rester à Berlin auprès de ses enfants jusqu'à la mort de Pavel lors de la liquidation du ghetto de Belchatow en Pologne, aucun de ces événements tragiques qui jalonnent l'histoire des grands-parents n'est le fait d'une décision personnelle, mais de décisions administratives qui enlèvent aux êtres humains toute possibilité de choix. L'Histoire n'est donc pas un arrière-plan dans ce texte. La vie de Pavel et de Josefa, c'est de l'Histoire *in vivo*. Ils sont emportés dans le vent de l'Histoire, broyés dans ses roues et malgré tout, les lettres de Pavel restent pleines d'humanité et de dignité. On retrouve là la notion d'« *histoire vivante* » (en opposition à l'*histoire écrite*) chère à Halbwachs, même si en l'occurrence cette Histoire-ci nous parle plutôt de la mort.

Enfin le dernier aspect qui accentue le caractère documentaire du texte, c'est le voyage-pèlerinage sur les lieux où ont vécu Pavel et Josefa. On a l'impression d'un reportage, photos à l'appui, sur l'effacement des traces de la présence juive en Pologne.

- **La valeur des photos**

*Les Lettres de Pavel* sont émaillées de photos : de Pavel et de Josefa bien sûr, mais aussi de l'arrière-grand-père, de Hella, de sa sœur Marta et aussi de Monika enfant. Le statut particulier des grands-parents dans la mémoire de Monika Maron est de n'exister que sous forme de photos en noir et blanc.

Même lorsque je fais un effort pour tenter de me représenter mes grands-parents comme des êtres de chair et de sang et les couleurs de leurs visages, leurs yeux et leurs cheveux, je ne réussis pas à fixer les images en couleurs. En l'espace de quelques secondes, les visages des photos en noir et blanc se glissent sur les fragments en couleurs. Quand Hella évoque les soirées dans la cuisine de ses parents, je vois mes grands-parents en noir et blanc au milieu de leurs enfants en couleurs.

---

<sup>322</sup> Cette chaîne de magasins de vêtements existe encore de nos jours

*Selbst wenn ich mich anstrenge und versuche, mir meine Großmutter und meinen Großvater als durchblutete farbige Menschen mit einer Gesichts-, Augen- und Haarfarbe vorzustellen, gelingt es mir nicht, die farbigen Bilder zu fixieren. Immer schieben sich in Sekunden die schwarzweißen Fotogesichter über die farbigen Fragmente. Wenn Hella von den Abenden in der elterlichen Wohnküche erzählt, sehe ich meine Großeltern schwarzweiß zwischen ihren farbigen Kindern sitzen. (PB, p.18)*

La monochromie des images de Pavel et Josefa s'oppose à la couleur des personnes que M. Maron a connues personnellement. Ce passage est cité et commenté par Joanna K. Stimmel<sup>323</sup>. Pour elle, les photos de Pavel et Josefa sortent du cadre de l'album de famille, leur monochromie en faisant des « icônes » d'une Mémoire de l'Holocauste :

Son échec à échapper à l'emprise de ces images suggère plutôt que la monochromie photographique elle-même est devenue depuis longtemps une icône de la réalité passée. Se transformant en emblèmes du « passé » et de l'« Histoire », même les images les plus intensément personnelles de la collection privée de Maron ont en un sens quitté son domaine individuel et appartiennent désormais à la mémoire cosmopolite de l'Holocauste.

*Her failure to escape the grip of these images suggests rather than the photographic monochrome itself has long become an icon of past reality. Turning into emblems of "pastness" and "history", even the intensely personal images from Maron's private collection have in a way escaped her individual domain and become part of the cosmopolitan memory of the Holocaust.*<sup>324</sup>

Si l'on suit cette analyse, les photos de Pavel et Josefa sortent de l'histoire familiale pour entrer dans l'Histoire. Encore un autre exemple de cette interaction de la mémoire personnelle ou familiale avec des motifs ou « topoï » de la mémoire collective que signalaient les auteurs de *Papy n'est pas nazi*, encore que, à notre avis, ce glissement s'effectue ici dans le regard du lecteur plus que dans celui de l'auteur.

Katharina Boll, quant à elle, voit dans la présence des photos et fac-similés qui émaillent le texte bien plus qu'une illustration. Les documents sont tout d'abord des sortes de certificats « d'authenticité ». Le lecteur peut ainsi se convaincre qu'il s'agit de faits et de personnes réels. Les différentes sources composent une *mosaïque* qui témoigne d'une *mémoire hétérogène*.

---

<sup>323</sup> Joanna K. Stimmel, "Holocaust Memory between Cosmopolitanism and Nation-Specificity : Monika Maron's Pawels Briefe and Jaroslaw Rymkiewicz's Umschlagplatz", *The German Quarterly*, 78.2 (Spring 2005)

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 155

Les lettres, les photos et les notes de Hella, la mère, sont les morceaux de mosaïque de l'histoire familiale et restent dans le livre reconnaissables comme tels par le lecteur. *Les Lettres de Pavel* ne transforment pas les sources en une histoire homogène, mais les laisse prendre la parole elles-mêmes.

*Briefe, Fotografien und die Notizen der Mutter Hella bilden die Mosaiksteinchen der Familiengeschichte und bleiben im Buch für den Leser als solche zu erkennen. „Pawels Briefe“ verarbeitet die Quellen nicht zu einer homogenen Geschichte, sondern lässt sie selbst zu Wort kommen.*<sup>325</sup>

- **Un texte contre l'oubli, un texte sur l'oubli**

Dans l'interview donné à Holly Liu que nous avons citée plus haut, Monika Maron précise qu'elle avait l'intention d'écrire l'histoire de ses grands-parents depuis longtemps, mais ce qui l'a décidé à passer à l'acte, c'était son âge et celui de sa mère. Son âge personnel, parce qu'en vieillissant, dit-elle, on développe un autre rapport au temps mais surtout l'âge de sa propre mère, qui venait de passer 80 ans et qui donc ne serait peut-être plus longtemps disponible comme témoin oculaire. Monika Maron a donc pris conscience de l'urgence de fixer cette mémoire familiale avant que la source principale disparaisse. Il y a un écho à cette inquiétude assez répandue concernant la mémoire du génocide après la mort des derniers survivants.

Ce texte a donc été écrit *contre* l'oubli. Mais il a aussi été écrit *sur* l'oubli. De quoi se souvient-t-on cinquante ans après ? Que l'oubli et le refoulement soient à l'œuvre dans la mémoire familiale, comme l'ont illustré les auteurs de *Papy n'était pas nazi*, apparaît dans les réactions de Hella, la mère de Monika Maron, source et témoin oculaire de premier ordre, qui a oublié ou occulté beaucoup de faits. Elle ne se souvient pas d'avoir eu en mains l'acte de naissance de son père alors que c'est elle-même qui l'a demandé et de même, c'est tout à fait par hasard que les lettres de Pavel, qui sont à l'origine du livre, ont été retrouvées :

Pendant l'été 1994, une équipe de télévision de jeunes Hollandais vint à Berlin pour y chercher la réponse à la question : quand les Allemands seront-ils enfin normaux ? [...] En recherchant de vieilles photos, comme l'équipe de télévision le lui avait demandé, ma mère est tombée sur un carton de lettres, qu'elle avait récupéré onze ans auparavant à la mort de sa sœur et conservé sans le regarder. C'était des lettres que mon grand-père avait écrites du ghetto et que ses enfants lui avaient envoyées, lettres qui non seulement

---

<sup>325</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 97-98



réveillèrent chez ma mère le deuil enfoui mais la plongèrent dans un désarroi persistant. Ces lettres lui étaient inconnues. Elle ne pouvait pas se souvenir de les avoir lues ou même écrites elle-même.

*Im Sommer 1994 kam ein junges holländisches Fernseheteam nach Berlin und suchte Antwort auf die Frage: Wann werden die Deutschen endlich normal? [...] Bei der Suche nach alten Fotos, um die das Fernseheteam gebeten hatte, stieß meine Mutter auf einen Karton mit Briefen, den sie elf Jahre zuvor aus dem Nachlass ihrer Schwester geborgen und ungesichtet verwahrt hatte. Es waren Briefe meines Großvater aus dem Ghetto und Briefe seiner Kinder an ihn, die in meiner Mutter nicht nur die vergrabene Trauer weckten, sondern sie auch in eine anhaltende Verwirrung stürzten. Diese Briefe waren ihr unbekannt. Sie konnte sich nicht erinnern, sie je gelesen oder gar selbst geschrieben zu haben. (PB, p. 10)*

Devant ces lettres oubliées pendant un demi-siècle, le désarroi de la mère s'est vite mué en sentiment de culpabilité. Cet oubli ne manque pas d'interpeller Monika Maron aussi bien que sa mère. Faut-il refouler l'insupportable pour continuer à vivre, comme Monika Maron le suggère ?

Ce ne sont pas seulement les bourreaux, mais aussi les victimes qui doivent refouler leur deuil afin de continuer à vivre.

*Mußten nicht nur die Täter, sondern auch die Opfer ihrer Trauer verdrängen, um weiterzuleben? (PB, p. 113)*

Peut-être aussi en 1945 a-t-on souhaité tourner le dos au passé pour se consacrer aux tâches du présent ?

Nous vivions en regardant devant nous, dit Hella.

*Wir haben immer so nach vorn gelebt, sagt Hella. (PB, p. 114)*

Monika Maron refuse l'idée répandue que l'oubli soit coupable. Elle rejoint la psychanalyse pour souligner la fonction protectrice de l'oubli dans cette réflexion d'*Animal triste*, paru peu de temps avant *Les Lettres de Pavel*.

Tout comme l'oubli, on pourrait interdire aux gens de s'évanouir face à une trop grande douleur physique, bien que l'évanouissement puisse prévenir un choc mortel ou un traumatisme à vie. L'oubli est l'évanouissement de l'âme.

*Ebenso wie das Vergessen könnte man den Menschen verbieten, bei übergroßem körperlichem Schmerz in Ohnmacht zu fallen, obwohl nur die Ohnmacht einen tödlichen Schock oder ein lebenslanges Trauma verhindern kann. Das Vergessen ist die Ohnmacht der Seele. (AT, p. 17)*

Tout au long du livre, Monika Maron s'interroge sur la fiabilité de sa principale source, c'est-à-dire du témoignage de sa mère. Si elle a refoulé les aspects douloureux, n'a-t-elle pas non plus idéalisé les moments de bonheur ? Hella a souvent décrit l'ambiance qui régnait dans la cuisine de ses parents à Neukölln, dans cette pièce qui était le cœur de la vie familiale, où on discutait, où on pouvait amener ses amis et où le matin, Pavel préparait pour chacun de ses enfants sa boisson préférée. Monika Maron se montre assez sceptique envers cette représentation idyllique d'une enfance ouvrière dans les années 30. Elle se demande s'il n'y a pas eu idéalisation du souvenir :

J'ai du mal à ne pas attaquer l'idylle qui ressort des récits de Hella. Est-il possible qu'une enfance ait été d'un tel bonheur sans taches ? Des parents aussi parfaits ? Hella avait vingt-quatre ans quand Josefa et Pawel ont été expulsés et vingt-six lorsqu'ils sont morts. Leur mort violente et les dures années qui ont suivi l'enfance de Hella n'ont-elles donné des couleurs paradisiaques aux souvenirs anciens en les rendant intouchables ? Peut-être, mais peut-être aussi que non.

*Es fällt mir schwer, die Idylle, die mir aus Hellas Erzählungen entsteht, nicht zu attackieren. Kann überhaupt eine Kindheit so ungetrübt gewesen sein? Eltern so makellos? Hella war vierundzwanzig Jahre alt als Josefa und Pawel ausgewiesen wurden, und sechsundzwanzig als sie starben. Haben ihr gewaltsamer Tod und die furchtbaren Jahren, die Hellas Kindheit folgten, die frühen Erinnerungen nicht paradiesisch verklärt und unantastbar gemacht? Vielleicht; vielleicht auch nicht. (PB, p. 50)*

- **Fictionnalisation de Pavel**

Et puis, comme dans le cas de *Dora Bruder* de Modiano, la narratrice se trouve confrontée au vide entre les documents et les témoignages. Qu'a fait Dora lors de sa fugue ? Où a-t-elle trouvé refuge, dans quelles rues a-t-elle marché ? Comment vivait Pavel au ghetto de Belchatow ? Le domaine de l'imagination commence là où s'arrêtent récits et documents. Il n'existe aucun témoignage de la vie de Pavel au ghetto que sa petite-fille tente de reconstituer en esprit :

Je vois mon grand-père, sa silhouette frêle qui glisse sur les pavés des rues du ghetto. Ses chaussures sont usées et il ne peut pas les donner à réparer parce que ce sont les seules qu'il possède. Il a déjà écrit aux enfants de lui envoyer les chaussures marron qu'ils ont, espérons-le, rapportées de Kurow lors qu'ils y sont allés pour l'enterrement. La porte du numéro 13 de la rue de Lodz est ouverte par beau temps. Pour évacuer les odeurs. Quelque part dans la chambre, peut-être sous sa couchette, il y a un petit carton avec du papier à écrire, de l'encre et un porte-plume. Il libère un coin de la table, à l'autre bout la femme de Wygielzow

épluche des pommes de terre pour 50 Pfennig le kilo et Pavel se met à écrire à Hella, Marta et Paul.

*Ich sehe<sup>326</sup> meinen Großvater, ein schmaler Schatten, der über das Pflaster der Ghettostraßen gleitet. Seine Schuhe sind abgetragen, er kann sie nicht zur Reparatur geben, weil er nur diese besitzt. Er hat den Kindern schon geschrieben, sie sollen ihm die braunen Schuhe schicken, die sie hoffentlich mitgenommen haben, als sie zur Beerdigung in Kurow waren. Die Haustür zur Lodscher Straße 13 ist bei dem warmen Wetter geöffnet. Damit die Gerüche abziehen. Irgendwo im Zimmer, vielleicht unter seine Pritsche, steht ein Karton mit Schreibpapier, Tinte und Federhalter. Er räumt sich eine Ecke des Tisches frei, am anderen Ende schält die Frau aus Wygielzow gerade Kartoffeln, für 50 Pfennige das Kilo, und Pawel schreibt an Hella, Marta und Paul.*(PB, p.142)

De qui est-il question dans ce texte? Est-ce encore de Pavel Iglarz, du propre grand-père de Monika Maron ou d'un personnage du même nom, qu'elle invente et à qui elle donne, grâce à tous les petits détails humblement quotidiens (les chaussures éculées, les mauvaises odeurs de la maison, la boîte en carton en guise d'écritoire) une épaisseur humaine et une existence *littéraire*. C'est cette fameuse « *autre vie* » qu'évoque le narrateur des *Boulevards de ceinture*, la vie dans le texte littéraire. On ne peut qu'être frappé de la similitude de la démarche de Monika Maron ici avec celle de Modiano dans *Dora Bruder*.

Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot « *gare* » évoque la fugue. (DB, p.129)<sup>327</sup>

« *Je vois* » écrivent-ils tous les deux avant de faire évoluer le personnage devant les yeux du lecteur. Mais de quoi s'agit-il au juste, d'un truc d'écrivain, d'une sorte de mise en scène romanesque ou un courant d'empathie qui redonne un semblant de vie aux disparus ? Pour Modiano, la littérature confine à la voyance, sans qu'il y ait là rien de surnaturel :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot « don » n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à sa paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la

---

<sup>326</sup> C'est nous qui soulignons

<sup>327</sup> C'est nous qui soulignons

longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs » comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance ». (DB, p. 52-53)

Cette « *fictionnalisation* » va encore plus loin dans la tentative de transposer Pavel dans l'après-guerre. Bien qu'elle se méfie du risque de sentimentalité, Monika Maron se prend à imaginer le grand-père qu'elle aurait pu, qu'elle aurait dû connaître s'il n'avait pas été assassiné. Elle ne pense pas que Pavel se serait installé à Berlin-Est comme l'a fait Hella. Comment Pavel aurait-il réagi s'il avait survécu, qu'aurait-il pensé par exemple lors de la répression brutale des grèves et des manifestations de juin 1953?

Et voici maintenant que je ne réussis pas à lui trouver de place dans la maison de Pankow<sup>328</sup> à côté de l'homme en uniforme de général<sup>329</sup> qui aurait été son beau-fils. Ou alors le 17 juin 1953<sup>330</sup>, quand je suis rentrée de l'école et qu'il y avait dans notre salon deux inconnus en uniforme dont l'un tenait une mitraillette sur ses genoux, pour notre protection a-t-il dit. Je trouvais cela excitant et un peu bizarre. Mais où est mon grand-père ? Il est dans la cuisine avec la gouvernante. Il me fait chauffer du lait. Bois ton lait, me dit-il.

*Und jetzt gelingt es mir nicht, einen Platz für ihn zu finden in dem Haus in Pankow neben dem Mann in der Generalsuniform, der sein Schwiegersohn gewesen wäre. Oder am 17. Juni 1953, als ich aus der Schule kam und in unserem Wohnzimmer zwei fremde Männer fand, einer von ihnen hielt eine Maschinenpistole auf den Knien, zu unserem Schutz, sagte er. Ich fand das aufregend und ein bißchen komisch. Aber wo ist mein Großvater? Er sitzt in der Küche bei der Haushalterin. Er wärmt Milch für mich. Trink die Milch, sagt er. (PB, p. 182-183).*

Il y a plusieurs niveaux de lecture de ce faux souvenir d'enfance. D'une part, comme nous l'avons dégagé dans le chapitre sur la filiation, il oppose le monde du père (l'autorité, l'armée, les armes) à celui du grand-père, présence rassurante et nourricière qui fait chauffer le lait. Là encore, on pourrait s'étonner de la confusion des rôles sexués et de la valeur d'une telle image : ce grand-père « maternel » assume vraiment un rôle maternel, c'est lui qui donne le lait. Mais c'est aussi un reproche voilé envers Hella, la fille de Pavel, passée du camp des *vaincus* à celui des *vainqueurs*. Selon Monika Maron, son grand-père n'aurait pas pu approuver la ligne du Parti.

Mais quelqu'un qui écrit du ghetto, dans l'attente de sa mort : « ne montrez jamais à l'enfant que la haine, l'envie et la vengeance existent » doit être immunisé, je ne peux pas

<sup>328</sup> Pankow est un quartier résidentiel de Berlin-Est où résidaient les dignitaires de la RDA, dont la famille Maron. Beerenbaum, le personnage de *Rue du Silence*, n°6 habite également à Pankow.

<sup>329</sup> Il s'agit bien sûr de Karl Maron

<sup>330</sup> Révolte des ouvriers de Berlin-Est qui fut brutalement réprimée

croire autre chose, contre la prétention d'infailibilité d'un parti, il n'aurait pas pu rester indifférent envers les victimes de la prochaine dictature.

*Aber jemand, der aus dem Ghetto, in Erwartung seines Todes schreibt : „Zeigt niemals dem Kinde, daß es Haß, Neid und Rache gibt“ muß, etwas anderes kann ich nicht glauben, gefeßt gewesen sein gegen den Unfehlbarkeitsanspruch einer Partei, der hätte nicht gleichgültig bleiben können gegenüber den Opfer der nächsten Diktatur. (PB, p. 181)*

Nous sommes ici quand même assez loin du « devoir de mémoire » et de la démarche d'empathie qui consiste à assurer par le texte une forme de survie aux disparus. Il est problématique de faire parler les morts, ils ne peuvent pas se défendre. Monika Maron se montre embarrassée en évoquant le fait que Pavel avait pris sa carte au Parti Communiste, comme il était courant chez les ouvriers berlinois de l'époque. De ce grand-père idéalisé, Monika Maron préfère mettre en évidence les aspects qui correspondent à ses propres convictions. On peut aussi objecter que le Parti Communiste auquel Pavel avait adhéré avant-guerre était le parti de travailleurs et non la redoutable machine d'oppression qu'il est devenu en RDA. Certes, il serait excessif et injuste de parler d'une instrumentalisation de Pavel, mais on est loin de l'objectivité historique.

*Les Lettres de Pavel* se trouvent donc à la croisée de plusieurs démarches : la démarche mémorielle qui entend garder mémoire de la vie des grands-parents, le désir d'écrire l'Histoire à travers l'exemple de sa propre famille, mais aussi la tentative autobiographique de se définir face à cette histoire familiale. Pour Antje Doßmann, *Les Lettres de Pavel* n'est pas qu'un document, mais accède à la fiction par la forte présence de l'auteur dans le texte.

Le matériel concret sur lequel l'auteur peut s'appuyer, est particulièrement pauvre. [...] *Les Lettres de Pavel* comprend effectivement des lettres réelles, des photos, des documents, le degré de fiction semble tout d'abord limité. Mais la fiction est créée par la construction symbolique, c'est-à-dire le rapport que Maron établit avec sa propre vie au travers du récit de l'histoire de son grand-père.

*Das konkrete Material, auf das die Autorin zurückgreifen kann, ist äußerst dürftig. [...] Pawels Briefe enthält tatsächlich existierende Briefe, Fotos, Dokumente; der Grad der Fiktion erscheint zunächst gering. Die Fiktion entsteht aber durch die symbolische*

*Konstruktion, d.h. durch den Zusammenhang, den Maron durch das Erzählen der Geschichte ihres Großvaters zu ihrem eigenen Leben herstellt.*<sup>331</sup>

## 6. Sortir de l'Histoire ?

- **Monika Maron : l'Histoire fossile**

Rosalind Polkowski est la protagoniste des deux romans *La Transfuge* et de *Rue du Silence*, n°6, ce qui implique un lien entre les deux textes, pourtant de style très différents. Monika Maron accepte aussi l'idée que ses trois premiers romans, c'est-à-dire *Poussière de cendres* et les deux déjà cités constituent un cycle. Ajoutons le quatrième, *Animal triste*, et considérons les professions respectives des narratrices. L'évolution n'est pas sans intérêt.

Josefa Nadler, la narratrice de *Poussière de cendres* est *journaliste*, comme Monika Maron elle-même. Rosalind Polkowski est *historienne*. Quant à la narratrice sans nom d'*Animal triste*, elle est *paléontologue*, travaille dans un musée de Berlin (dans la partie Est de la ville) et est plus spécialement affectée à un squelette de *Brachosaurius* avec lequel elle entretient une sorte de rapport affectif. Elle commence toujours sa journée de travail par une pensée pour ce qu'a pu être la vie de ce dinosaure des millions d'années avant notre ère. C'est lors d'une de ses prières « au dinosaure » qu'elle rencontre Franz, l'amant d'Ulm qui semble instinctivement partager son émotion. « *Une belle bête* » dit-il d'emblée et sans ironie (« *Ein schönes Tier* »)

Journaliste, historienne, paléontologue. Que voici une belle trajectoire : du présent vers le passé, du vivant vers le fossile !

*Poussière de cendres* pose le problème de l'éthique du journalisme. Le cas de conscience de Josefa est au cœur du roman : envoyée en reportage dans la ville industrielle de B., Josefa découvre un scandale écologique et l'incurie des autorités. Doit-elle dénoncer la situation au risque de voir son article censuré ou l'édulcorer pour qu'il puisse être publié ? Son ami Christian lui conseille cyniquement d'écrire deux versions : l'une véridique, l'autre publiable et avec cette alternative diabolique nous

---

<sup>331</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 129

sommes déjà au cœur du débat sur la falsification de l'Histoire. Comment établir la vérité historique si le présent est déjà falsifié ? Les collègues de Josefa, qui sont depuis plus longtemps dans le métier, n'ont pas ses scrupules. Ils écrivent des articles publiables, c'est tout. A ce titre, *Poussière de cendres*, est moins un roman sur la censure que sur l'auto-censure. Les journalistes ont intériorisé les contraintes, ils ont, comme le dit une expression allemande « *die Schere im Kopf* » (*les ciseaux dans la tête*). La manipulation du présent et le fait que seules des opinions univoques, favorables au système soient permises contiennent déjà en germe la confiscation et la manipulation de l'Histoire par un Beerenbaum et ses semblables.

Dans *Rue du Silence*, n°6 s'affrontent comme nous l'avons vu deux visions de l'Histoire. Mais toutes ces différences s'abolissent dès qu'on adopte, si nous pouvons nous permettre de le formuler ainsi, la perspective des dinosaures. Dans *Rue du Silence*, Rosalind regrettait d'être animée de sentiments aussi violents vis-à-vis de Beerenbaum. Il lui aurait fallu, pensait-elle, l'objectivité du scientifique (*Naturforscher*). Comme pour répondre à ce souhait, *Animal triste* présente une narratrice paléontologue. Cette référence aux dinosaures, conjuguée au fait que le temps et la chronologie ont disparu de ce roman, offre un contraste saisissant avec le contexte extérieur. Alors que l'histoire semble s'être accélérée tout d'un coup, que la chute du Mur en novembre 1989 a été suivie de la Réunification moins d'un an après, que les frontières se sont ouvertes, Monika Maron publie en 1996 ce roman du désenchantement, dans lequel le temps s'arrête, comme fossilisé. Certes, le temps bizarre (*die seltsame Zeit*) où sévissait la bande de gangsters (*die Gangsterbande*) est terminée, une ère de liberté s'ouvre, mais aussi une période de grand désarroi.

La plupart des gens s'accrochaient anxieusement à ce qu'ils connaissaient, qui n'était pas soumis au changement général et qui ne risquait pas d'être supprimé ou de changer de nom d'un jour à l'autre.

*Die meisten Menschen verkrallten sich ängstlich in Vertrautem, das dem allgemeinen Wandel nicht unterlag und das nicht über Nacht einfach aufgelöst oder umbenannt werden konnte (AT, p.90)*

Le passé est tout à coup périmé. Un passage l'illustre très bien. La narratrice et son amant Franz, un « *Wessi* » originaire d'Ulm, comparent leurs souvenirs d'enfance.

Franz lui chante les cantiques qu'il a appris à l'église et la narratrice l'hymne à Staline. Elle remarque vite que c'est une erreur car elle sent Franz s'éloigner un peu d'elle.

Franz a eu la chance qu'on lui apprenne les bonnes chansons. Sans doute qu'aujourd'hui, trente ou quarante ans plus tard, il n'y a plus un seul enfant, même un enfant russe qui connaisse l'hymne à Staline, mais ils apprennent toujours les chants d'église.

*Franz hatte das Glück, daß man ihm die richtigen Lieder beigebracht hatte. Wahrscheinlich kennt heute, dreißig oder vierzig Jahre später, kein Kind, auch kein russisches Kind mehr die Stalinhymne, aber die Kirchenlieder lernen sie immer wieder. (AT, p.105)*

L'opposition géo-politique est/ ouest prend une dimension temporelle : Franz vient d'un *autre temps* que la narratrice, parce qu'il vient d'Ulm et qu'elle est de Berlin-Est. Les cantiques de son enfance ont encore cours dans le monde présent, alors que plus personne ne connaît l'hymne à Staline. Les souvenirs d'enfance de la narratrice sont bons à jeter dans les poubelles de l'Histoire. Et nous retrouvons dans cette opposition de nouveau la distinction entre les vainqueurs et les vaincus de l'histoire.

Monika Maron, quant à elle, a déclaré que *Animal triste* était avant tout une histoire d'amour et n'avait pas de dimension politique ou historique. Katharina Boll cite à ce propos une interview donnée par Monika Maron où celle-ci déclare que ce roman n'a rien à voir avec l'unité allemande ou la RDA:

« La RDA n'était plus là et j'étais libérée de ce thème. Avec ma biographie, je ne pouvais me soustraire au thème de la RDA, tant qu'elle existait, parce qu'elle était toute-puissante, aussi dans la sphère privée. »

*“Die DDR war weg und ich war befreit von diesem Thema. Ich konnte mich mit meiner Biographie dem Thema DDR, solange es sie gab, nicht entziehen, weil sie so übermächtig war, auch im Privaten.”<sup>332</sup>*

Et cependant, la dimension historique et politique du texte n'a pas échappé aux critiques, notamment à Marcel Reich-Ranicki qui, bien que trouvant « peu convaincante » l'explication historique de l'échec de la relation amoureuse entre une « Ossi » et un « Wessi » signale cependant :

---

<sup>332</sup> Katharina Boll, ouvr. cité, p. 79



La narratrice relie l'échec de sa grande passion avec son époque, elle voudrait l'attribuer au contexte historique au sens large.

*Die Ich-Erzählerin verbindet das Scheitern ihrer großen Passion mit ihrer Epoche, sie möchte es auf den Zeithintergrund im weitesten Sinne zurückführen.*<sup>333</sup>

L'opposition est/ouest est relayée au niveau métaphorique par les domaines d'études des deux protagonistes (fourmis / dinosaures) comme le dégage Antje Doßmann :

Ceci devient clair grâce à l'image du pays des fourmis, une allégorie de la RDA, si bien que le souhait de Franz<sup>334</sup> peut être aussi compris comme une quête pour comprendre sa maîtresse est-allemande. En même temps certains habitants de la RDA comme par exemple la narratrice se sentent comme des sauriens en opposition aux fourmis.

*Dies wird deutlich anhand des Bildes des Ameisenstaates, eine Allegorie auf die DDR, so daß Franz' Wunsch auch als Suche nach Verständnis für das Wesen seiner ostdeutschen Geliebten verstanden werden kann. Zugleich aber empfinden sich einzelne DDR-Bewohner wie z.B die Erzählerin in Abgrenzung zu den Ameisen selbst als saurierhaft.*<sup>335</sup>

Antje Doßmann signale en note la valeur intertextuelle de la comparaison avec les fourmis : le parallèle entre la société de la RDA et celle des fourmis avait déjà utilisé par Christa Wolf<sup>336</sup>. Franz peut bien être fasciné par les fourmis : il n'a jamais dû vivre comme elle. Par contre, la narratrice qui a vécu dans une société normative s'identifie au dinosaure solitaire et vaincu. L'opposition dinosaure / fourmis ainsi l'opposition individu / société.

Monika Maron évite de souligner ces parallèles qui seraient peut-être d'un symbolisme trop grossier, mais il n'est pas interdit au lecteur de les établir lui-même. La narratrice appartient à un monde révolu, comme les dinosaures. Elle ne sait même plus quel âge elle a, prétend être largement centenaire, vit coupée du monde extérieur et s'étonne même d'être encore en vie. En fait, elle n'est qu'une voix qui nous parle d'au-delà du temps, au-delà de l'Histoire.

Certes, il n'y a chez Modiano aucun équivalent d'un semblable déplacement de la perspective narrative dans un futur lointain qui réduit l'Histoire récente à la préhistoire, mais on peut s'interroger sur la valeur de l'Occupation dans son univers romanesque.

<sup>333</sup> Marcel Reich-Ranicki, „Der Liebe Fluch“ in Else Gilson, ouvr. cité, p. 197

<sup>334</sup> Franz rêve d'être à l'intérieur d'une fourmilière

<sup>335</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 97

<sup>336</sup> *Ibid*, p. 97 note 1

Comme Baptiste Roux l'a dégagé, l'Occupation, période dont l'historicité n'est pas contestable, a tendance chez Modiano à devenir plus un « *paysage mental* » qu'un cadre historique. Et si l'on croise cette remarque avec la suggestion de Paul Gellings qui nous encourage à lire les romans de Modiano comme des contes modernes, l'Occupation serait alors une sorte de temps des origines, *a-historique*, le « *il était une fois* » de l'univers modianien.

### 7. Une écriture de l'Histoire entre mémoire et fiction

S'il semble indéniable qu'il y a une forte présence de l'Histoire dans les œuvres de Patrick Modiano et de Monika Maron, on ne peut cependant pas parler d'une écriture de l'Histoire qui serait homogène d'un texte à un autre. Nous avons, au cours des analyses qui précèdent, rencontré différentes modalités de l'écriture de l'Histoire que nous allons tenter de systématiser maintenant. Le premier critère que nous pouvons définir est celui d'*intérieurisation* ou d'*extériorisation* de l'Histoire, dichotomie qui correspond en gros à l'opposition *mémoire* / *Histoire* telle qu'elle est définie par Halbwachs et Ricœur. Un autre critère concerne la façon dont les événements historiques sont évoqués : de *façon explicite* ou *implicite* (par allusions ou métaphores). Le statut des textes est évidemment à prendre en considération : on est en droit d'attendre plus de respect de la vérité historique dans des mémoires ou des textes référentiels que dans un roman. Enfin de quelle histoire s'agit-il : de celle des *vainqueurs* ou des *vaincus*, des *coupables* ou des *victimes* ? Cette distinction établie par Walter Benjamin dans le texte *Über den Begriff der Geschichte* (« *Sur le concept d'histoire* ») et que nous avons rencontrée principalement à propos des textes de Monika Maron peut aussi éclairer l'œuvre de Patrick Modiano.

Il y a une dimension mémorielle évidente chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron, tout d'abord parce que l'accès à l'Histoire se fait par les figures de la filiation. La mémoire précède l'Histoire, dont elle constitue la matrice. Il semble cependant qu'il y ait chez les deux auteurs, un élargissement du champ : les premiers romans de Modiano sont centrés autour de la figure du père et de son rôle ambivalent pendant l'Occupation alors que *Dora Bruder* donne une vision un peu plus large de l'époque ; chez Monika Maron, *Rue du Silence*, n°6 présente un aspect générationnel marqué,

opposant la génération des déçus du socialisme à celle des pères fondateurs qui ont confisqué l'Histoire alors que la chronique familiale *Les Lettres de Pavel* rend compte d'un siècle d'Histoire allemande et européenne. On peut considérer que les deux textes référentiels, *Dora Bruder* de Modiano et *Les Lettres de Pavel* de Monika Maron relèvent du devoir de mémoire. En même temps, ce sont deux textes qui font une large place à l'Histoire « objective » sous forme de dates, faits, décrets, témoignages.

En ce qui concerne Patrick Modiano, il serait tentant de dégager au fil du temps une trajectoire allant de l'intériorisation vers l'extériorisation de l'histoire. Après *la Place de l'Etoile* et *la Ronde de nuit* où la complexité des années troubles, «*drôle d'époque entre chien et loup*»<sup>337</sup>, s'incarne dans des narrateurs ambivalents (juif antisémite, agent double), où il n'y a pour ainsi dire pas de distance entre sujet (le moi du narrateur) et objet (l'Histoire), après *les Boulevards de ceinture*, œuvre charnière, première tentative de se dégager de la gangue historique, de la constituer en objet extérieur pour s'y introduire par le fantasme, *Dora Bruder*, texte référentiel, constituerait l'étape ultime. A l'approche subjective de l'histoire se substituerait ici une démarche objective, celle de l'enquête historique. Cependant, comme nous l'avons vu, tout n'est pas si simple et *Dora Bruder* est loin d'être seulement un document historique. L'enquête historique, qui commence sous le signe de l'objectivité s'aventure de plus en plus dans les territoires de l'intuition et de l'empathie. Entre la figure «*en creux*» de Dora («*en creux*» parce qu'ayant sombré dans le néant) et le narrateur se crée tout un réseau de liens.

Il en est de même pour *Les Lettres de Pavel*, la chronique familiale de Monika Maron, texte entre Histoire et mémoire, entre vérité historique et recreation par l'imagination. Les textes référentiels de nos auteurs ne se contentent pas d'établir des dates et des faits. Ils comportent une part d'imagination et d'empathie : le narrateur de *Dora Bruder* met ses pas dans ceux de la jeune fille disparu, Monika Maron évoque la silhouette de son grand-père dans les rues du ghetto. Dans les deux cas, la littérature reprend ses droits. Chez nos auteurs le traitement romanesque et le traitement référentiel de l'Histoire ne

---

<sup>337</sup> l'expression est de Modiano, dans *Un pedigree*, p. 20

présentent pas de différences fondamentales : les romans intègrent une bonne part d'Histoire et les textes référentiels comportent une part de fiction.

Chez nos deux auteurs, les mêmes événements historiques peuvent être évoqués de façon *explicite* ou *implicite*. Les premiers romans de Modiano procèdent par allusions et visent plus à suggérer une ambiance qu'à établir des faits. Il faut une lecture aussi attentive que celle de Baptiste Roux pour établir l'historicité de ces textes. Chez Monika Maron, les événements historiques sont en général présentés de façon explicite, sauf dans *Animal triste* où l'Histoire récente de la chute du Mur et de la Réunification n'est évoquée que de façon métaphorique. Ce procédé procure un sentiment d'étrangeté qui correspond à la curieuse perspective temporelle adoptée dans le roman. On peut se demander si les romans qui présentent l'Histoire de façon métaphorique seront encore compréhensibles dans cinquante ans.

Au-delà de la recréation d'un climat, y a-t-il chez nos auteurs, une vision, un discours sur l'Histoire, voire même une réécriture de l'Histoire ? Patrick Modiano, la plupart du temps, fait évoluer ses personnages sans porter de jugement sur leur conduite. Il serait vain de chercher dans les textes la « position » de l'auteur. Il y a davantage de jugements sur l'Histoire dans les romans et les essais de Monika Maron. Il y a même chez l'héroïne de *Rue du Silence n° 6* le désir d'« en découdre » avec ceux qui ont confisqué l'Histoire. On pourrait avancer que le rapport à l'Histoire de nos auteurs correspond aux deux grands modèles dégagés par Marthe Robert de *l'Enfant trouvé* et du *Bâtard*. *L'Enfant trouvé*, nous disait-elle, se réfugie dans un monde qu'il se crée alors que le *Bâtard* affronte le monde. En *Enfant trouvé*, Modiano aborde l'Histoire par le fantasme alors que l'héroïne de Monika Maron dans *Rue du Silence, n° 6* est dans une logique d'affrontement qui s'apparente au modèle du *Bâtard*.

Patrick Modiano ne stigmatise pas plus les gestapistes tortionnaires de *La Ronde de nuit* que les trafiquants du marché noir des *Boulevards de ceinture*. Certaines outrances de langage des premiers romans ne sont guère politiquement correctes et pourraient même choquer un lecteur non averti. Ainsi les camps de concentration sont comparés aux luna-parks dans *La Place de l'Etoile* (p. 159) et on joue au « tennis juif » dans *Les*

*Boulevards de ceinture* (p. 162). C'est au lecteur de faire la part de l'outrance, de l'ironie ou du second degré pour bien comprendre le texte. Il n'y a pas de vision claire de l'histoire qui se dégage des premiers romans, le narrateur modianien ayant intériorisé les contradictions de l'époque. La curieuse démarche d'intrusion fantasmatique dans les derniers mois de l'Occupation des *Boulevards de ceinture* pourrait être à l'origine d'une réécriture de l'Histoire, puisque le narrateur pour sauver son père tue un collaborateur antisémite, mais le texte ne développe pas les conséquences de cet acte.

Dans les premiers romans, les personnages de premier plan sont des collabos ou des trafiquants, les victimes restent dans l'ombre. A partir de *Rue des boutiques obscures*, ce sont les victimes qui passent au premier plan. En général, l'auteur s'abstient de tout commentaire, sauf dans *Dora Bruder* où il dresse nettement la ligne de démarcation entre coupables et victimes. Victimes, Dora, ses parents, ses compagnes aux Tourelles. Coupable, cette administration qui livre sans état d'âme des innocents à leurs bourreaux :

Un père essaie de retrouver sa fille, signale sa disparition dans un commissariat et un avis de recherche est publié dans un journal du soir. Mais ce père est lui-même « recherché ». Des parents perdent la trace de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour le 19 mars, comme si l'hiver de cette année-là séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires au point de jeter un doute sur leur existence. Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite –définitivement. (DB, p.82)

On peut dire cependant que Modiano s'intéresse exclusivement aux *vaincus* de l'Histoire, ce qui est évident pour le texte mémoriel que constitue *Dora Bruder*, mais qui est vrai aussi pour les romans du début centrés sur les collabos, gestapistes ou trafiquants de marché noir. Car il s'agit de vainqueurs éphémères, qui savent bien que leur temps est compté. Les personnages des *Boulevards de ceinture* préparent déjà les phrases qu'ils prononceront devant le peloton d'exécution (p. 174-175).

La seule période historique représentée dans l'œuvre de Modiano, c'est l'Occupation et ce d'une façon tellement obsédante qu'elle constitue une sorte de « *paysage mental* » pour reprendre l'expression de Baptiste Roux. Le reste, même les années soixante, s'estompe dans une sorte de brume nostalgique. Cette prédominance correspond d'une

part sur la plan personnel à l'interrogation sur le père, mais aussi à un traumatisme profond de la mémoire nationale française comme le montre Henri Rousso dans *le Syndrome de Vichy*.

Si Patrick Modiano fait peu entendre sa voix dans ses romans, préférant laisser s'exprimer ses personnages, Monika Maron exprime davantage ses opinions personnelles. Les essais, comme « *J'étais une enfant antifasciste* » (*Ich war ein antifaschistisches Kind*) complètent l'œuvre romanesque. La vision de l'Histoire qui se dégage de son œuvre est celle d'une lutte où il y a des vainqueurs et des vaincus de l'Histoire. Les deux termes reviennent de façon récurrente dans ses textes. Elle écrit par exemple dans *Les Lettres de Pavel* :

Hella était un vainqueur de l'histoire, comme moi je me suis sentie vainqueur de l'histoire en 1989.

*Hella war ein Sieger der Geschichte, so wie ich mich 1989 als Sieger der Geschichte gefühlt habe. ( PB, p.156)*

*Les Lettres de Pavel* s'intéressent principalement aux « vaincus » de l'Histoire : les grands-parents expulsés et le grand-père assassiné. En revanche, *Rue du Silence, n°6* est le procès d'un « vainqueur » de l'Histoire, d'un opprimé devenu oppresseur. Les périodes historiques évoquées par Monika Maron correspondent à des lignes de fractures : le nazisme, le communisme, la Réunification. Ces changements d'ères rythment la vision du déroulement historique. D'une fracture à l'autre, il y a redistribution des cartes : les opprimés d'hier devenant à leur tour oppresseurs. Monika Maron renvoie dos à dos les deux grands totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle :

A l'époque où je considérais un avenir communiste pour aussi naturel et souhaitable que le lever du soleil chaque jour, les communistes enfermaient dans leurs propres prisons leurs camarades socio-démocrates avec qui ils avaient été en camp de concentration sous Hitler, interdisaient comme décadentes les œuvres d'art proscrites par les nazis parce que dégénérées, interdisaient l'accès à l'université aux chrétiens ; condamnaient des gens pour une plaisanterie à des années de prison ; organisaient un réseau de mouchards sur tout le pays. De manière incompréhensible, ils imitaient leurs bourreaux jusque dans leurs retraites aux flambeaux et leurs uniformes.

*Als ich eine kommunistische Zukunft für so natürlich und wünschenswert hielt wie der tägliche Sonnenaufgang, sperrten die Kommunisten ihre sozialdemokratischen Genossen, mit denen sie gemeinsamen in Hitlers Konzentrationslagern gesessen hatten, in die*

*eigenen Zuchthäuser, verboten sie Kunstwerke als dekadent, die von den Nazis als entartet verfemt worden waren; verweigerten sie Christen die höheren Schulen, verurteilten sie Menschen für einen Witz zu Jahrelangem Gefängnis; organisierten sie ein landesweites Spitzelnetz. Auf unbegreifliche Weise ahmten sie ihre Peiniger nach, bis in die Fackelzüge und Uniformen.*<sup>338</sup>

Et malgré cette vision pessimiste – ou simplement réaliste – d’une Histoire qui semble condamnée à tourner en rond et répéter les mêmes erreurs – les mêmes horreurs – les textes de Monika Maron ne sont pas désespérants, parce que la dimension individuelle n’y est jamais oubliée et constitue un contrepoids au déterminisme historique.

---

<sup>338</sup> Monika Maron, „Ich war ein antifaschistisches Kind“ [J’étais un enfant antifasciste], in: Elke Gilson, ouvr. cité, p. 23

## VI. Identité

La question de l'identité est centrale dans la plupart des textes de nos auteurs. « Qui suis-je ? » semblent se demander les personnages protéiformes de Modiano : Raphaël Schlemilovitch, le juif antisémite de *La Place de l'Etoile*, Swing Troubadour, l'agent double de *la Ronde de nuit*, Guy Roland l'amnésique de la *Rue des boutiques obscures* tout comme ceux de Monika Maron : Rosalind envahie de personnages inconnus dans *La Transfuge* ou la narratrice sans nom d'*Animal triste* qui ne sait même plus son âge.

L'identité peut se définir par rapport à plusieurs critères : familiaux (qui suis-je pour mon père, ma mère, que m'ont-ils transmis, est-ce que j'accepte ou refuse cet héritage ?), par rapport à la nationalité et un destin historique (qu'est-ce qu'un Français ? comment être allemand après le Troisième Reich ?), une religion (le rapport au judaïsme et à la judéité chez nos auteurs), voire une idéologie (l'héritage communiste pour Monika Maron). Les chapitres précédents ont mis en lumière les nombreuses fractures familiales ou historiques qui traversent les textes de nos auteurs. Comment dès lors définir une identité ?

### 1. Filiation et identité

La filiation, à laquelle nous avons consacré un long chapitre, ouvre bien sûr sur la question de l'identité. C'est pour savoir qui on est qu'on cherche à savoir d'où on vient. A propos de Modiano, Thierry Laurent remarque :

La quête d'une généalogie ou simplement de soi-même, pour incertaine et risquée qu'elle soit, est un remède à l'insupportable déstructuration de l'être.<sup>339</sup>

La quête des origines n'est cependant qu'une étape de la recherche de l'identité, elle ne la constitue pas à elle seule. Ce serait au reste désespérant si on se contentait de reproduire le destin de nos parents. Il y a certes des données génétiques et

---

<sup>339</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 70



comportementales héritées des parents, mais elles ne suffisent pas à définir une personne. Le rapport entre filiation et identité peut présenter plusieurs cas de figure.

Que faire quand le sujet de la quête se dérobe constamment ? C'est le cas de Modiano face à ce père qui « *aurait découragé dix juges d'instruction* » et qu'il n'arrive pas à cerner. La plupart des personnages de Modiano sont des « *orphelins* » seuls au monde et sans défense. Pour Thierry Laurent, Modiano, dans son œuvre, a amplifié les zones d'ombre de son ascendance, c'est-à-dire le côté paternel, et laissé de côté l'ancrage plus solide que constituent les grands-parents maternels belges.

Mais si on comprend que la création chez l'écrivain relève essentiellement de l'investigation, de la mise au point, de l'éclairage sur les zones d'ombre, ainsi que de l'expression des différents types de malaises, de doutes face à la réalité, on conçoit peut-être mieux que les éléments autobiographiques les plus solides, les plus stables, les plus certains soient tenus à l'écart de l'entreprise romanesque et restent conservés dans des jardins secrets.<sup>340</sup>

Thierry Laurent centre sa présentation des problèmes d'identité chez Modiano sur le rapport à l'identité française. C'est effectivement une composante fondamentale, mais qui ne rend pas totalement compte du flou identitaire des personnages modianiens.

Pour Baptiste Roux également, l'interrogation sur la filiation débouche sur le problème de l'identité. Il écrit à propos des *Boulevards de ceinture* :

A la relecture iconoclaste d'un demi-siècle d'histoire française –et au développement d'un de ses pires chapitres avec la *Ronde de nuit*- vient succéder la focalisation sur la question majeure : comment puis-je penser l'idée de ma filiation et me reconnaître dans la figure d'un homme velléitaire et aboulique ?<sup>341</sup>

Nous verrons dans le cours du chapitre les formes que prend l'interrogation identitaire chez Modiano. Nous avons déjà noté dans la partie sur la filiation que les narrateurs de Modiano souffrent d'une absence de pères alors que les héroïnes de Maron étouffent à cause de pères trop dominants et nous retrouvons ce clivage au niveau de l'identité : les pères absents de Modiano produisent des personnages en quête d'eux-mêmes, le trop-plein de pères chez Maron produit des rebelles.

---

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 69

<sup>341</sup> Baptiste Roux, *ouvr. cité*, p. 40

De plus, il y a une part de hasard ou de fatalité dans toute généalogie. On ne choisit pas ce que les parents transmettent, pas plus qu'eux-mêmes souvent n'ont pu choisir totalement leur vie. Pour Monika Maron, les parents constituent le destin génétique ou biographique de leurs enfants (PB, p.83)

La réaction à ce « *destin familial* » peut se faire sous les formes de l'acceptation ou du rejet. On peut vouloir refuser une identité « *transmise* » et non choisie. Comme il est ressorti clairement de l'étude des figures de la filiation chez Monika Maron, ses héroïnes sont en général des rebelles qui ne craignent pas de rompre avec la génération précédente et plus précisément avec leur père. La particularité des personnages de Monika Maron et d'elle-même telle qu'elle se présente dans *Les Lettres de Pavel* est de jouer le grand-père contre le père (ou beau-père). Le grand-père Pavel dans la fiction comme dans l'autobiographie devient figure d'identification pour sa petite-fille surtout dans la mesure où elle l'oppose au père. Elle se reconnaît dans la personnalité de Pavel, rêveur, spontané, humain, un peu « fou » (*Poussière de cendres*, p. 9) et elle se réclame de son ascendance juive et polonaise contre la nationalité allemande.

Mais peut-on se réclamer d'une identité qui a été subie, imposée de l'extérieur aux parents ou ascendants ? Patrick Modiano aussi bien que Monika Maron remarquent que c'est une décision administrative qui a fait du père de l'un et du grand-père de l'autre un juif. Peut-on dès lors hériter d'une identité non revendiquée par les parents eux-mêmes ?

Enfin, la filiation ne saurait constituer à elle seule une identité, car il peut exister des ruptures entre générations. A cet égard, la famille Iglarz, c'est-à-dire la famille maternelle de Monika Maron est tout à fait remarquable, chaque génération a fait en sorte de se démarquer de la précédente.

Mes grands-parents ont dû supporter qu'aucun de leurs enfants ne se laisse baptiser ; Hella a appris à supporter que je sois devenue anticomuniste ; et je dois supporter que Hella reste communiste.

*Meine Großeltern haben ertragen müssen, daß keines ihrer Kinder sich taufen ließ; Hella hat gelernt zu ertragen, dass ich Antikommunistin wurde; und ich muß ertragen, dass Hella Kommunistin bleibt. (PB, p. 205)*

### 1.1. Le problème de l'héritage

Nous avons vu au cours de cette étude et notamment dans la partie consacrée au traitement du temps que les œuvres de Patrick Modiano et de Monika Maron étaient tournées vers le passé et que l'écriture pouvait apparaître comme un moyen de remonter le temps. Quel est, en fin de compte, l'aboutissement de cette « recherche du temps perdu » ? Peut-elle déboucher sur une liberté ou le passé est-il un poids trop lourd qui écrase toute velléité de développement personnel ?

A la fin des *Boulevards de ceinture* de Patrick Modiano, le barman conseille au narrateur de se détacher du passé :

Il en a vu des dizaines, comme ça, qui se sont accoudés au bar, rêveurs, et ont ensuite disparu. Impossible de se rappeler tous les visages. Après tout..... oui, si je veux cette photo, il me la donne. Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir. (BdC, p. 183)

Nettelbeck et Hueston ont analysé le personnage du barman chez Modiano comme une projection de l'écrivain<sup>342</sup>. Il s'agirait donc d'une prise de conscience du côté malsain de ce ressassement continu du passé, mais il est difficile de dire si ce conseil sera suivi d'effet. La composition même du roman, en boucle, la fin se refermant sur la photo qui avait constitué le point de départ, plaide plutôt pour une fin fermée que pour une fin ouverte. Et les romans qui suivent ne font guère de place aux dimensions du présent et de l'avenir.

On peut établir un parallèle la fin des *Boulevards de ceinture* et celle de *Rue du Silence*, n°6 de Monika Maron. L'enterrement du vieux fonctionnaire stalinien, Beerenbaum, qui avait réactivé chez l'héroïne son conflit avec son père, vient de se terminer, ce qui devrait correspondre à une libération. Les pères qui avaient muré l'avenir ne sont plus là et une nouvelle ère devrait s'ouvrir pour la génération suivante. Mais voici qu'arrive le fils de Beerenbaum avec une grande enveloppe dont le contenu ne nous est pas révélé, mais tout porte à croire qu'il pourrait s'agir du manuscrit des

---

<sup>342</sup> Nettelbeck et Hueston, ouvr. cité, p. 42

mémoires de Beerenbaum. Ainsi Beerenbaum et les pères en général continueraient-ils, post mortem, à peser sur le destin des jeunes.

Je ne l'ouvrirai pas. Je vais la jeter dans la poubelle la plus proche. Je vais l'enterrer entre les montagnes de papier sur l'étagère inférieure de ma bibliothèque. Je ne l'ouvrirai sous aucun prétexte.

*Ich werde es nicht öffnen. Ich werde es in die nächste Mülltonne werfen. Ich werde es zwischen den Papierbergen im unteren Fach meines Bücherregals begraben. Ich werde es auf keinen Fall öffnen. (SZ6, p. 219)*

Il s'agit des dernières lignes du roman. Ce désir de rupture avec le passé sera-t-il suivi d'effet ? On peut en douter. On assiste déjà à une sorte d'érosion de la décision. La solution qui consiste à enterrer ce dérangeant cadeau d'outre-tombe sous des tonnes de papier est moins radicale que de le jeter ou de le détruire. Dans les pages précédentes se trouve évoquée la parabole du vigneron et de ses enfants, avec le prétendu trésor caché dans le champ, parabole qui exprime au contraire la valeur de l'héritage et contredit le désir de rupture. C'est en tous cas une coïncidence remarquable que cette prise de conscience, à la fin de ces deux romans, du poids et des dangers de l'héritage.

## 1.2. L'héritage difficile de la judéité

La famille paternelle de Modiano est une famille juive d'origine italienne établie dans l'empire ottoman et qui avait essaimé dans le monde entier. Le grand-père de Monika Maron était un Juif polonais, déclaré à l'état-civil sous le nom de Schloma Iglarz et qui avait ensuite changé son prénom en Pavel lors de sa conversion au baptême. Compte-tenu de l'importance du roman familial chez ces deux auteurs, on peut s'attendre naturellement à ce que l'héritage de la judéité trouve un écho dans l'œuvre.

- **Chez Modiano**

A propos de Modiano, on ne peut qu'être frappé par les différences d'appréciation de l'importance de la judéité selon les critiques. Timo Obergöker<sup>343</sup> en fait un aspect essentiel de son étude sur Modiano qu'il compare à deux auteurs également d'origine juive : Romain Gary et Georges Perec. Pour Baptiste Roux, le rapport au judaïsme est un aspect important de la quête identitaire de Modiano :

---

<sup>343</sup> Timo Obergöker, ouvr. cité

Les romans de Modiano peuvent être considérés comme les jalons d'un parcours houleux avec le judaïsme et l'identité juive. Dès les premières œuvres – qui font état de l'impossibilité d'effectuer un choix entre l'identité française et l'héritage juif- à la longue plainte de *Dora Bruder*, chaque roman pose la question de l'acceptation des origines.<sup>344</sup>

Thierry Laurent, quant à lui, note que le « *métissage culturel* » dont est issu Modiano a pu provoquer « *comme trouble de l'identité chez un adolescent en quête de racines* », mais considère comme mineur le rôle de la judéité :

Mais pour autant, la judaïté restera assez étrangère au quotidien de ce cosmopolite. On ne trouve aucune allusion dans l'œuvre à la religion et aux coutumes juives, simplement des évocations du juif comme personnage bizarre, marginal ou mal dans sa peau, bref « existentiellement » apatride et seul.<sup>345</sup>

L'idée d'une communauté, d'un groupe humain partageant des rites et des valeurs est absente de l'œuvre de Modiano dont les personnages sont des solitaires. Quand Modiano évoque le juif, c'est-à-dire principalement dans son premier roman, *La Place de l'Etoile*, il ne l'évoque jamais comme membre d'une communauté, mais comme le paria rejeté par la France. En fait, *La Place de l'Etoile* parle bien moins du juif que de l'antisémite. On sait que ce livre est né en quelque sorte en marge de la bibliothèque paternelle qui comportait un certain nombre de livres d'auteurs antisémites qu'Albert Modiano s'était procurés « *sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient.* »<sup>346</sup> Les juifs que Modiano présente dans *La Place de l'Etoile*, le pervers Schlemilovitch qui rêve de violer des duchesses, le père, lamentable fabricant de kaléidoscopes, les duettistes Schlemilovitch père et fils, l'un habillé en rabbin, l'autre en SS, sont des caricatures de juifs dans l'œil de l'antisémite. Le narrateur se joue des clichés antisémites, soit en les portant à l'outrance, soit en en prenant le contrepied en affirmant par exemple :

Vous êtes juif, par conséquent, vous n'avez pas le sens du commerce ni des affaires. Il faut laisser ce privilège aux Français. (PdE, p. 55)

Modiano n'est pas le seul écrivain d'origine juive à se distancier de l'identité juive par l'ironie et le sarcasme et certaines pages de *La Place de l'Etoile* appellent en écho

<sup>344</sup> Baptiste Roux, ouvr. cité, p. 284

<sup>345</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 67-68

<sup>346</sup> PM, *Dora Bruder*, p. 70

*Portnoy et son complexe* de Philip Roth.<sup>347</sup> Sans développer un parallèle qui nous éloignerait de notre sujet, notons que le jeune Portnoy s'oppose à l'étroitesse d'esprit de son milieu, qui édifie les traditions (par ex : règles alimentaires) en lois absolues.

Oh, et les *milchiks*, et les *flaishiks* par là-dessus. Toutes ces règles et obligations *meshuggeneh* qui s'ajoutent à toutes leurs inepties personnelles. [...] J'ai été élevé par des Hottentots et des Zoulous.<sup>348</sup>

Très préoccupé par le sexe, il est surtout attiré par les « *shiske* »<sup>349</sup> blondes contre lesquelles ses parents l'ont souvent mis en garde. Ses aventures sexuelles, contées avec drôlerie, occupent une bonne partie du roman. C'est ici qu'on pourrait esquisser un parallèle avec l'ambition de Schlemilovitch de *La Place de l'Etoile* d'enjuiver la France en séduisant des aristocrates. Chez Roth, il s'agit plutôt d'une tentative d'enracinement, d'« américanisation » par le sexe :

... comme si, par la copulation, j'allais découvrir l'Amérique.<sup>350</sup>

La fascination croisée entre Juifs (hommes) et Gentils (femmes) qu'on trouve dans *Portnoy et son complexe* trouve son équivalent chez Modiano dans l'attraction réciproque de l'apatride et de la vraie petite Française, comme par exemple Yvonne et Victor Chmarra dans *Villa Triste*.

Les deux textes évoquent l'Etat d'Israël et la nouvelle image des juifs avec des accents semblables. Dans *la Place de l'Etoile*, Schlemilovitch, interrogé par le général Tobie Cohen et le commandant Elias Bloch, se voit reprocher sa qualité de Juif français :

Et vous comptiez REVENIR en Europe, n'est-ce-pas ? Recommencer vos simagrées, votre guignol ? Inutile de me répondre, je connais la chanson : l'inquiétude juive, la lamento juif, l'angoisse juive, le désespoir juif... On se vautre dans le malheur, on en redemande, on voudrait retrouver la douce atmosphère des ghettos et la volupté des pogroms. (PdE, p.188)

Dans le dernier chapitre de *Portnoy et son complexe*, qui porte le titre *en exil*, le héros se rend en Israël, sur la terre ancestrale. Jusque là, il a toujours vécu dans la Diaspora, a toujours fait partie d'une minorité. Il n'arrive pas à s'habituer à l'incongruité d'un pays

<sup>347</sup> Philip Roth, *Portnoy's Complaint* (1967), Traduction française, *Portnoy et son complexe*, Folio, 1973

<sup>348</sup> *Ibid*, p.53

<sup>349</sup> Jeunes femmes non juives

<sup>350</sup> *Ibid*, p. 320

où tout le monde est juif. (p.345) Il se sent très mal en Israël, ne conçoit pas que des jeunes veuillent l'attaquer, puisqu'ils sont tous juifs. Ses rapports avec les femmes ne sont pas faciles, car les robustes Sabra, sûres d'elles-mêmes, blindées d'idéologie, n'ont qu'incompréhension et mépris pour son humour autodestructeur :

« Comme c'est stupide, cette autodestruction ! Comme c'est déplaisant ! »  
 « Oh je ne sais pas trop » dis-je. « Après tout, l'autodestruction est une forme classique de l'humour juif »  
 Pas de l'humour juif ! Non ! De l'humour du ghetto !  
 Guère d'affection dans cette remarque, je ne vous le cacherai pas. L'aube venue, on m'avait fait comprendre que je représentais la somme de tous ce qu'il y avait de plus honteux dans « la culture de la Diaspora ». <sup>351</sup>

Dans ces deux textes, il faut évidemment faire la part de la provocation, de l'ironie, de l'outrance et de la dérision. Thierry Laurent indique que le tableau outrancier et iconoclaste que Modiano fait d'Israël dans *La Place de l'Etoile* lui a attiré des critiques de certains membres de la communauté juive :

Roger Berg par exemple fustige ce premier roman dans le Journal des Communautés accusant son auteur de « dépravations intellectuelles ». Contraint en somme de se justifier, le romancier explique qu'il n'est évidemment pas ennemi de l'Etat hébreu, mais qu'il regrette qu'en devenant citoyens d'un pays comme un autre, les juifs « se désingularisent ». <sup>352</sup>

Modiano est-il donc un écrivain obsédé par son héritage juif ou au contraire qui s'en est détaché ? La réponse dépend de la partie de son œuvre qu'on considère. Il n'est pas étonnant que Baptiste Roux souligne l'importance du juif dans son œuvre, car il s'appuie avant tout sur *La Place de l'Etoile*, où la « question juive » (au sens de Sartre, *Réflexions sur la question juive*, que Modiano pastiche et récuse) est centrale. Les autres romans ne font plus de la judéité, ni de la figure du juif le thème central. Certes, nous retrouvons dans *Les Boulevards de ceinture*, le pitoyable baron Deyckecaire, père du narrateur, aux prises avec d'odieux antisémites, mais dans la plupart des œuvres, c'est l'image de l'apatride qui relaie et élargit celle du juif, lui donnant une sorte d'universalité :

---

<sup>351</sup> *Ibid*, p.360

<sup>352</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 68

Même si par la suite, Modiano ne fera plus ouvertement d'un juif le protagoniste d'un roman, il réutilisera le motif de l'apatride ou de l'enfant de personne jusqu'à son sixième roman en 1978 ; c'est l'année de la mort du père juif : coïncidence ?<sup>353</sup>

La question de l'héritage juif chez Modiano comme chez Monika Maron est d'autant plus problématique qu'il s'agit d'une identité en « creux ». Pour le père de Modiano, le mot juif ne signifiait pas grand-chose comme le note Patrick Modiano dans *un Pedigree* :

J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité. (*Ped.*, p.9)

- **Chez Monika Maron**

De même, il existe une certaine ambiguïté chez Monika Maron par rapport au grand-père Pavel dont nous avons vu qu'il représentait la figure d'identification par excellence. Lorsque la jeune Josefa Nadler dans *Poussière de cendres* revendique une filiation privilégiée, une sorte d'affinité affective avec le grand-père, c'est avant tout pour se démarquer du modèle paternel « prussien ». C'est pour faire du grand-père un allié dans sa quête identitaire. Dans cette première phase, les souffrances des grands-parents, pas plus que la fin tragique de Pavel ou son ascendance juive ne sont mises au premier plan. Dans *Les Lettres de Pavel*, lorsque Monika Maron évoque sa préférence pour Pavel, elle précise :

Qu'il fût juif, de par son origine, pas par sa foi, ne jouait aucun rôle dans ma décision. Je crois qu'autrefois je ne savais rien de plus sur les juifs que le fait qu'ils avaient été assassinés par les Nazis.

*Daß er seiner Herkunft, nicht seinem Glauben nach, Jude war, spielte für meine Entscheidung keine Rolle. Ich glaube, ich wußte damals nicht mehr über Juden, als dass die Nazis sie ermordet hatten. (PB, p.9)*

Cette remarque est en contradiction avec celle de la protagoniste de *Poussière de cendres*, qui revendique au contraire l'héritage juif de Pavel :

Comme je me sentais comme l'unique héritière des gènes de Pavel, je doublai la part de sang juif en moi et prétendis être demi-juive. Quart de juive ne semblait pas assez convaincant.

---

<sup>353</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 70



*Da ich mich als genetische Alleinerbin des Großvaters fühlte, verdoppelte ich den Anteil jüdischen Blutes in mir und behauptete, eine Halbjüdin zu sein. Vierteljüdin klang nicht überzeugend. (Flug., p. 10)*

La figure de Pavel elle-même n'est pas dénuée d'ambivalence : peut-on dire que Pavel était juif, alors qu'il avait choisi une autre foi ? Cet héritage juif est quelquefois revendiqué et d'autres fois considéré comme secondaire. De Pavel, la jeune fille a surtout voulu retenir les qualités morales et le désir d'authenticité. C'est en effet quelqu'un qui a eu le courage de se choisir. Pour des raisons qu'il n'a jamais expliquées à ses enfants, Pavel avait choisi de rompre avec sa famille et sa religion d'origine. Il est devenu baptiste et ce choix s'est traduit par le changement de prénom, Schloma devenant Pavel. Mais les lois raciales du Reich ont refait de Pavel un juif contre son gré :

Il est né en tant que juif, il est mort en tant que juif, mais il n'a pas vécu comme un juif.

*Er wurde als Jude geboren, er ist als Jude gestorben, aber er hat nicht als Jude gelebt. (PB, p. 53)*

Les régimes totalitaires n'ont que faire des choix identitaires individuels. Ils classent, trient, tiennent des registres et ceci en fonction de critères souvent arbitraires et qui n'ont rien à voir avec le sentiment d'identité. La carte, l'insigne, l'étoile sont des signes discriminatoires imposés de l'extérieur, c'est-à-dire exactement le contraire de l'identité personnelle comme Patrick Modiano le souligne dans *Dora Bruder* :

On vous place dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. (DB, p. 37-38)

Et Monika Maron semble lui répondre en écho:

Les fils et filles des juifs, qu'ils aient été chassés de la maison ou se fussent enfuis, furent poussés vers leurs parents dans les ghettos et les chambres à gaz.

*Den Juden wurden die verstoßenen oder entlaufenen Söhne und Töchter in den Ghettos und Gaskammern wieder zugetrieben. (PB, p. 99)*

On voit donc la difficulté de cerner cet héritage juif qui est une *identité en creux* – imposée par les lois nazies – puisque leurs ascendants eux-mêmes (père ou grand-père) ne se sentaient pas juifs. On ne peut pas revendiquer cet héritage qui n'a fait l'objet d'aucune transmission, qui a même d'une certaine façon été rejeté par les intéressés

eux-mêmes. Monika Maron ignore tout des raisons qui ont poussé son grand-père à changer de religion :

Nous ne savons pas pourquoi Pavel a quitté Ostrow et n'a pas voulu rester ce qu'il était par naissance : juif. Il n'a pas voulu en laisser la mémoire à ses enfants. Et peut-être aurait-elle aussi été oubliée, si on pouvait raconter de nos jours des histoires sur les juifs comme sur les catholiques ou les protestants, dont les conversions sont évoquées comme des anecdotes familiales, dans le pire des cas comme des drames familiaux, sans déboucher sur un drame de l'humanité.

*Wir wissen nicht, warum Pawel Ostrow verlassen hat und nicht bleiben wollte, als was er geboren war: Jude. Er hat die Erinnerung seinen Kindern nicht hinterlassen wollen. Und vielleicht wäre sie auch vergessen worden, könnten Geschichten über Juden heute erzählt werden wie Geschichten über Katholiken oder Protestanten, deren Konversionen sich als Familienanekdoten, schlimmstenfalls als Familiendramen berichten lassen, ohne in ein Menschheitsdrama zu münden. (PB, p. 110)*

Pavel ne voulait pas être juif, mais il est mort parce qu'il était juif. Il est tout aussi impossible d'occulter la judéité de Pavel puisqu'elle est la cause de sa mort que d'en parler de façon anecdotique, parce que cela pourrait apparaître comme une façon de se désolidariser des victimes du nazisme. On peut voir dans cette réflexion de Monika Maron comme un désir de normalité, un souhait que la judéité ne soit plus entourée d'une aura tragique, mais elle est bien consciente de se mouvoir sur un terrain miné. Y a-t-il une façon neutre de parler des Juifs ? Monika Maron ironise sur une « *sacralisation* » des Juifs qui pourrait bien être une autre forme de discrimination :

De plus, les gens qui laissent fondre le mot juif sur leur langue comme l'hostie de la sainte Cène me sont cordialement antipathiques.

*Außerdem sind mir Leute, die sich das Wort Jude wie die Oblate beim Heiligen Abendmahl auf der Zunge zergehen lassen, herzlich unsympathisch. (PB, p. 53)*

Dans le drame sanglant de la Seconde Guerre mondiale, Pavel et Josefa sont sans conteste du côté des « victimes ». Leur fin tragique permet ainsi à leur petite fille d'échapper à la malédiction allemande, la culpabilité collective :

Ils étaient [les grands-parents] la bonne, la sainte partie de cette terrible histoire. [...] Et ils me léguaient par leur mort la sécurité de l'innocence. La peur de descendre d'assassins et de tortionnaires me fut épargnée pendant mon enfance.

*Sie waren [die Großeltern] der gute, der geheiligste Teil der furchtbaren Geschichte. [...] Und sie vererbten mir mit ihrem Tod die Geborgenheit der Unschuld. Die Angst, von*

*Mördern und Folterknechten abzustammen, blieb mir für meine Kinderjahre erspart. (PB, p. 8-9)*

*Les Lettres de Pavel* ont suscité toutes sortes de réactions et de critiques, si bien que Monika Maron, sortant, comme elle le dit, de son devoir de réserve vis-à-vis des critiques entreprit de défendre son texte lors d'une conférence donnée à Zurich en 1999 et publiée sous le titre de *Rollenwechsel*<sup>354</sup> [*Changement de rôle*]. Parmi les diverses critiques de son texte, celle de Corina Caduff (*Weltwoche*, Zurich) a retenu particulièrement son attention. Corina Caduff lui reproche de s'inventer une identité de victime en « instrumentalisant » sa parenté avec Pavel et d'escamoter la souffrance des véritables victimes, c'est-à-dire les Juifs :

L'auteur fait de ces phrases de souffrance quelque chose de beau: un interminable chant de douleur. Elle tire son origine de ces phrases et elle les utilise (abusivement) pour tenter d'obtenir une identité supplémentaire (de victime). Une sorte d'extension personnelle contemporaine, dans laquelle l'histoire des véritables victimes, les juifs persécutés et assassinés, disparaissent une nouvelle fois.

*Die Autorin macht aus diesen Leidenssätzen etwas Schönes: einen endlosen wehen Gesang. Sie bezieht aus diesen Sätzen ihre Herkunft und (miss)braucht sie als Spur, auf der sie eine zusätzliche (Opfer)Identität zu gewinnen trachtet. Eine Art von zeitgemäßer Selbsterweiterung, in der die Geschichte der tatsächlichen Opfer, der verfolgten und ermordeten Juden, ein weiteres Mal verschwindet.*<sup>355</sup>

Il y a là plus qu'un malentendu de lecture. Il y a dans le reproche de la journaliste une pesanteur du « *politiquement correct* » qui aboutit à dénier à Monika Maron le droit de parler tout simplement de son propre grand-père sans inviter dans son récit la tragédie de la Shoah tout entière. Comme si devant l'ampleur et l'horreur du destin collectif, il n'y avait plus place pour le destin individuel.

Et maintenant ce qui complique tout : mis à part le fait que ma mère a été une victime, même si en tant que demi-juive d'éducation chrétienne, elle ne faisait pas partie des déportés et des porteurs d'étoiles, mais qu'elle a dû supporter l'interdiction de se marier, des offres d'emploi de second ordre, une peur sans limite et la perte de ses parents, ce qui aux yeux d'une jeune Suisse d'aujourd'hui peut apparaître comme des bagatelles [...] à part tout cela, je me demande : qu'est-ce qui autorise Corinna Caduff à me disputer mon propre grand-père et à me le confisquer au nom d'une gestion supérieure du malheur juif ?

<sup>354</sup> Monika Maron, „Rollenwechsel“ in *Quer über die Gleise*, Frankfurt / Main: Fischer 2000, p. 95 à 116

<sup>355</sup> Corina Caduff citée par M. Maron, *ibid*, p.97

*Nun das Komplizierte : Abgesehen davon, dass meine Mutter ein Opfer war, wenn sie als Halbjüdin mit christlicher Erziehung auch nicht zu der Sternträgern und Deportierten gehörte, sondern nur Heiratsverbot, zeitweiliges Arbeitsverbot, nicht endende Angst und der Verlust der Eltern ertragen musste, was in den Augen einer jungen Schweizerin von heute eher Lappalien sein mögen [...] abgesehen von all dem frage ich mich: Was treibt Corina Caduff dazu, mir meinen eigenen Großvater streitig zu machen und ihn im Sinne einer höheren Verwaltung des jüdischen Leids zu beschlagnahmen? (Quer über die Gleise, p.101)*

C'est donc un héritage très délicat que celui de la judéité pour nos auteurs, d'une part, parce qu'il s'agit d'un héritage en « creux », imposé de l'extérieur et non choisi, et d'autre part, parce que la tragédie de la Shoah est encore de nos jours indissociable de l'image des juifs et rend toute distanciation suspecte. A propos de sa mère, l'écrivain Irène Némirovski, assassinée à Auschwitz en 1942, Elisabeth Gille a déclaré en 1992 :

L'identité juive a toujours été vécue par elle comme un poids. [...] Elle considérait l'identité juive comme une rémanence de traditions ancestrales qui avaient perdu tout leur sens. [...] elle a dû se faire baptiser pas désir d'intégration... Ceci dit, qu'on soit athée ou non, on ne peut pas avoir la même attitude envers l'identité juive avant et après le nazisme.<sup>356</sup>

## 2. Identité nationale

Une autre composante de l'identité est le rapport à son propre pays. C'est un héritage dans la mesure où généralement on hérite de la nationalité de ses parents, mais c'est aussi une attitude personnelle : on peut choisir de s'identifier ou se distancer, voire de rejeter son pays. On peut aussi s'en sentir rejeté.

En lisant Modiano, on est frappé de la fréquence des noms à consonance étrangère. Etrangers, slaves ou orientaux, apatrides, « *rastaquouères* » peuplent son œuvre et partagent la même obsession de papiers en règle. Le « *passport Nansen* » ce stigmatisme de l'apatride, revient avec régularité (voir plus loin)

L'importance de la figure de l'étranger chez Modiano n'a pas échappé à l'attention des critiques : Jules Bedner intitule un article sur Modiano « *Visages de l'Etranger* »<sup>357</sup> et

<sup>356</sup> Elisabeth Gille, *Le Mirador, mémoires rêvés*, Stock 2000, postface de René de Ceccatty, p.419

<sup>357</sup> Jules Bedner, ouvr. cité

Paul Gellings<sup>358</sup> consacre une partie importante de son étude à la « *non-francité* » et à la fascination pour la francité

On peut ici encore s'interroger sur les rapports entre la biographie et l'œuvre littéraire : pourquoi les figures de l'étranger ou de l'apatride reviennent-elles avec tant de constance sous la plume d'un écrivain français né à Paris d'un père également français ? Dans le couple des parents Modiano, l'étrangère, c'est la mère Luisa Copeyn, née à Anvers et dont la langue est le flamand. Les petits Modiano, souvent confiés à leurs grands-parents maternels parlaient flamand avec eux<sup>359</sup>. On ne peut que s'étonner de la discrétion avec laquelle l'origine flamande est évoquée dans l'œuvre de fiction. Au détour d'une page, il est question d'un café parisien où l'on parle flamand et où une photo d'Anvers s'étale sur le mur (*Rue des boutiques obscures*, p. 126), mais ce genre de notation qui renvoie à l'ascendance maternelle est rarissime. On peut dire que c'est du côté de son père, français et juif, que Modiano a choisi de se sentir étranger. Et bien sûr, c'est le traumatisme des années noires qui s'exprime ici, Albert Modiano, comme d'autres juifs français, ayant soudain été abandonné par son pays, stigmatisé en tant que juif et réduit à une existence traquée. Jacques Derrida, qui se définit lui-même comme franco-maghrébin évoque dans *Le Monolinguisme de l'autre*<sup>360</sup> l'intolérable sentiment d'exclusion de celui qui se voit un jour retirer sa citoyenneté

Et si un jour, tel ou tel individu s'est vu retirer la citoyenneté *elle-même* (ce qui est plus qu'un passeport, une « carte verte », une éligibilité ou un droit d'électeur), cela est-il déjà arrivé à un *groupe* en tant que tel ? [...] Non, je parle d'un ensemble « communautaire » (une « masse » groupant des dizaines ou des centaines de milliers de personnes), d'un groupe supposé « ethnique » ou « religieux » qui en tant que tel, se voit un jour privé de sa citoyenneté par un Etat qui, dans la brutalité d'une décision unilatérale, la lui retire sans lui demander son avis et sans que ledit groupe recouvre aucune autre citoyenneté. Aucune autre.<sup>361</sup>

C'est ce qui est arrivé aux juifs de l'Algérie française, déchus de leur nationalité française de 1940 à 1943. La loi du 7 octobre 1940, promulguée par le régime de Vichy, avait annulé le Décret Crémieux de 1870 accordant la nationalité française aux juifs d'Algérie. Certes, le sort des juifs d'Algérie est différent de celui des juifs en zone

<sup>358</sup> Paul Gellings, ouvr. cité

<sup>359</sup> Pierre Assouline, *Modiano, lieux de mémoire*, cité par Paul Gellings, ouvr. cité, p.25

<sup>360</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée 1996

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 33-34

occupée comme le père de Modiano, mais le sentiment violent d'exclusion est semblable. Il éclaire le paradoxe de Derrida qui n'a « *qu'une langue, or ce n'est pas la [sienne]* »<sup>362</sup> ainsi que la transmission du sentiment d'apatride du père au fils chez les Modiano.

Chez Monika Maron, lorsque le problème de l'identité allemande est évoqué, c'est par rapport à un héritage de sinistre mémoire. Le fait qu'Helene Iglarz et sa fille Monika aient eu la nationalité polonaise jusqu'en 1953<sup>363</sup> et ne soient devenues allemandes qu'après cette date n'éveille aucun écho dans l'œuvre de fiction. La figure de l'étranger proprement dit est absente de son œuvre. Ses héroïnes sont plutôt des marginales ou des rebelles, des membres d'une société qui les rejette ou qu'elles rejettent. D'une façon plus large, on peut étendre la notion d'« *étranger* » à d'autres figures, plus lointaines, qui apparaissent dans son œuvre sous forme de *primitif* ou de *barbare*. Mais le rapport à l'identité allemande n'est cependant pas absent de son œuvre : « *Je ne voulais pas être allemande* » (« *Ich wollte keine Deutsche sein* ») déclare Josefa Nadler dans *Poussière de cendres*.

On pourrait même être tenté d'opposer l'attitude de nos auteurs quant à l'identité nationale : à la fascination pour la francité chez Modiano correspond chez Monika Maron un rejet de la « *malédiction allemande* ». Mais peut-on vraiment comparer ? Être allemand ou être français, pour la génération d'après-guerre à laquelle appartiennent nos deux auteurs, est-ce la même chose ? Ce serait occulter le fait que les Allemands ont à vivre avec l'impossible héritage du nazisme et du génocide, que de nombreuses œuvres littéraires, comme par exemple *Le Liseur* de Bernhard Schlink, tentent d'exorciser. Mais là encore interviennent des spécificités historiques : le problème de la culpabilité collective a été plutôt le fait de l'Allemagne de l'Ouest alors que la RDA, antifasciste et communiste, ne se sentait pas concernée par cet héritage.

---

<sup>362</sup> *Ibid*, p.15

<sup>363</sup> M. Maron, *Pawels Briefe*, p. 108

## 2. 1. Les racines impossibles : le voyage en Pologne de Monika Maron

Deux épisodes, l'un chez Modiano, l'autre chez Monika Maron, illustrent la difficulté de « *se sentir de quelque part* » et méritent d'être présentés avant de tenter de décrire de façon plus synthétique le rapport à l'identité nationale chez nos deux auteurs. L'un est tiré des *Lettres de Pavel* : Monika Maron, accompagnée de sa mère et de son fils, se rend en Pologne pour tenter de retrouver les traces de sa famille. Le savoureux texte de Patrick Modiano est le chapitre 11 de *Livret de famille*. Dans ce texte l'oncle du narrateur souhaite acheter une propriété pour s'enraciner dans un terroir français. Ses péripéties constituent une sorte de pendant comique au sobre récit des difficultés de Monika Maron en Pologne.

Monika Maron évoque dans *Les Lettres de Pavel*, le voyage-pèlerinage qu'elle a fait en Pologne en 1994 en compagnie de sa mère et de son fils. Trois descendants de Pavel: sa fille (Hella), sa petite-fille (Monika), et son arrière-petit-fils (Jonas) tentent donc de remonter le temps, de voir les lieux où sont nés et où ont grandi Pavel et Josefa. Quête originelle touchante, mais semée d'embûches. Que peut-on retrouver, un demi-siècle plus tard ?

A Kurow, sur la trace de Josefa, donc des racines polonaises catholiques de la famille, ils retrouvent de très vieux cousins, portant le nom de jeune fille de Josefa, Przybylski. Grâce à leur interprète Agnes, ils peuvent communiquer avec leurs cousins, mais passées les premières minutes d'étonnement et de joie de se connaître enfin, la conversation tourne court. Les visiteurs allemands aimeraient savoir comment Pavel et Josefa ont vécu pendant leur exil à Kurow, mais les cousins polonais seraient bien en peine de répondre puisqu'à ce moment-là, ils se trouvaient en Allemagne, près de Hanovre, dans le cadre du travail obligatoire. Ironie tragique de l'histoire ! Alors même que Pavel et Josefa étaient expulsés de Berlin et s'installaient à Kurow dans le village natal de Josefa, leurs neveux avaient été forcés de quitter Kurow pour l'Allemagne

Effectivement, si en France pendant l'Occupation, ce sont les jeunes gens qui sont partis travailler en Allemagne dans le cadre du STO, dans l'Est de l'Europe, c'est aussi bien les femmes (quelquefois enceintes ou accompagnées de leurs enfants) que les hommes

qui ont été déportés pour travailler de force dans les usines et les fermes. Cette information n'est pas sans provoquer quelque gêne chez les visiteurs allemands. Certes, tous ces faits sont connus, mais c'est autre chose d'apprendre que des membres de sa propre famille en ont été victimes.

Je découvris ma propre gêne sur le visage de Jonas, comme si c'étaient nous deux qui avions déporté nos propres parents vers l'Allemagne il y a soixante ans.

*In Jonas' Gesicht erkannte ich meine eigene Verlegenheit, als hätten wir beide vor sechzig Jahren unsere eigenen Verwandten nach Deutschland verschleppt. (PB, p. 92)*

Les vieux cousins ne leur reprochent rien, d'autant plus qu'ils auraient aimé pouvoir rester en Allemagne après la guerre, mais les visiteurs se sentent quand même confusément coupables.

Les enfants des cousins Przybylski sont nés en Allemagne pendant cette période de travaux forcés et ont grandi avec des enfants allemands. Lorsque la famille est rentrée en Pologne, ils ont entendu des réflexions désagréables au pays.

Et quand ils sont rentrés à Kurow en 1946, Marianna s'est vu demander : mais qu'est-ce que tu as comme enfants, ils parlent allemand.

*Und als sie 1946 nach Kurow kamen, wurde Marianna gefragt: Was hast du für Kinder, sie sprechen Deutsch. (PB, p. 92)*

Retrouver la trace de Pavel dans sa ville natale d'Ostrow-Mazowiecka s'avère une tâche impossible. Les juifs, qui constituaient plus de la moitié de la population, ont été comme engloutis par l'histoire, il n'en reste presque plus de traces à l'exception des registres d'état-civil. Aucune plaque, aucun monument ne rappelle leur déportation, on a construit une maison sur l'emplacement de l'ancien cimetière juif, les pelleteuses ont déplacé les ossements.

L'histoire écrite d'Ostrow-Mazowiecka appartient à l'histoire polonaise. Les soixante pour cent de juifs de la ville ne sont pas passés sous silence, ils ont existé autrefois, et puis ils n'ont plus existé.



*Die geschriebene Geschichte von Ostrow-Mazowiecka ist polnische Geschichte. Die sechzig Prozent Juden der Stadt werden nicht verschwiegen, es gab sie einmal, und dann gab es sie nicht mehr. (PB, p. 103)*

Les visiteurs se heurtent à un mur de silence. On les renvoie d'une institution à une autre, on s'excuse de ne pas pouvoir les recevoir et ils partiront les mains vides. Seule la bibliothécaire montre un peu de compréhension pour leur recherche.

En route, elle dit à Agnès qu'elle devait absolument me traduire quelque chose : qu'on fusillait les Polonais quand ils cachaient des juifs et qu'il fallait absolument que je le sache. Jusqu'à ce moment-là, je n'avais pas pensé que les gens d'Ostrow puissent nous prendre pour des juifs, des descendants de juifs et juifs nous-mêmes. J'avais plutôt ressenti un peu de gêne à me renseigner en allemand sur le sort des juifs.

*Unterwegs sagte sie zu Agnes, sie sollte mir übersetzen, daß Polen erschossen wurden, wenn sie Juden versteckten, das müsse ich unbedingt wissen. Bis zu diesem Augenblick hatte ich nicht daran gedacht, dass die Ostrower uns für Juden halten mussten, Nachfahren von Juden und selbst Juden. Eher hatte ich ein kleines Unbehagen dabei empfunden, mich in deutscher Sprache nach dem Schicksal von Juden zu erkundigen. (PB, p.104)*

Regards croisés des visiteurs allemands sur les Polonais victimes du travail forcé, des Polonais sur les Allemands qu'ils prennent pour des juifs, ce n'est pas seulement l'identité qui vacille dans ce jeu de miroirs, mais aussi le statut des visiteurs face à l'Histoire : descendants de coupables ou de victimes ? Un demi-siècle après la guerre, la mauvaise conscience des Allemands face aux Polonais, des Polonais face aux Juifs gangrène les rapports humains.

Le soir, les choses rentrent dans l'ordre. Vraiment ?

Le soir, à l'hôtel à Lomza, nous n'étions plus des juifs, à Lomza, nous étions des Allemands. Nulle part on ne nous a pris pour des Polonais, bien que nous ayons tous plus de sang polonais que juif et bien que Hella et moi ayons eu la nationalité polonaise jusqu'en 1953.

*Abends, im Hotel in Lomza, waren wir keine Juden mehr; in Lomza waren wir Deutsche. Polen waren wir nirgends und für niemanden, obwohl wir alle mehr polnische Anteile als jüdische haben, und obwohl Hella und ich bis 1953 sogar polnische Staatsbürger waren. (PB, p.108)*

Ce pèlerinage laisse un goût d'amertume, loin de retrouver le « *berceau de la famille* », de renouer avec ses racines, la famille Maron y est toujours perçue comme étrangère, pas toujours bienvenue. La fracture est aussi linguistique, car bien que Hella ait parlé polonais dans son enfance avec ses parents, elle ne le parle plus et ils ont besoin d'une interprète. D'une certaine façon leurs racines leurs sont déniées.

## 2. 2. Tentative d'enracinement : le moulin de l'oncle Alex

Le chapitre 11 de *Livret de Famille* nous présente l'oncle Alex, qui, comme d'autres personnages de Modiano, souffre d'être un « *homme de nulle part* » :

- Ton père et moi, nous sommes des hommes de nulle part, comprends-tu ?
- Oui.
- Est-ce que tu sais que nous n'avons même pas un acte de naissance...une fiche d'état-civil ... comme tout le monde... hein ? (LdF, p.157)

Le brave oncle a décidé de se « *trouver des racines* » et pour cela d'acheter une propriété dans une campagne bien française. Il a répondu à une petite annonce immobilière vantant les charmes d'un « *moulin tout confort et de caractère* » situé à la « *sortie d'un ravissant petit village* ». Ce cadre champêtre serait pour l'oncle le point culminant d'un long processus de francisation.

La francité s'illustre dans ce texte de différentes façons. C'est d'abord le choix même de la campagne. La ville, on le sait, est plus volontiers cosmopolite. L'éloge de la campagne et des racines auquel se livre l'oncle Alex semble une réminiscence des penseurs nationalistes que Modiano pastichait avec virtuosité dans *La Place de l'Etoile*. L'oncle rêve ainsi pour son neveu du métier d'*exploitant forestier*, proposition qui plonge Patrick, puisque Modiano apparaît sous son propre prénom dans ce texte, dans la perplexité.

C'est ensuite le choix des noms, des sonorités bien françaises. Le village que le narrateur n'a pas réussi à retrouver sur les cartes avait un nom très « *mélodieux : quelque chose comme Vainteuil, Verneuil ou Septueil* ». On est ici bien sûr, et ce n'est pas la première fois chez Modiano, en terrain proustien, *Vainteuil* évoque le musicien de la *Recherche*, *Vinteuil*, qui a composé une sonate, mais aussi un septuor. Le nom *Septueil* peut apparaître comme une contraction de *septuor* et de *Vinteuil*.

C'est enfin la cuisine. Le repas qu'ils prennent à l'auberge où ils s'arrêtent pour la nuit confirme par le choix des plats, une prédilection pour la gastronomie française traditionnelle : *galantine, deux cuissots de chevreuil et un vin de Bourgogne au titre réputé* suivi de *deux tartes Tatin*. Remarquons au passage qu'il s'agit des plats de prédilection de Muraille et Marcheret, personnages peu recommandables des *Boulevards de ceinture*, le francité étant très ambivalente chez Modiano. L'oncle cherche à impressionner le sommelier :

- Bien...bien... mais pas assez soyeux.
  - Pardon ? a dit le sommelier, les sourcils froncés.
  - Pas assez soyeux, a répété l'oncle Alex avec beaucoup moins d'assurance.
- Et d'un ton brusque :
- Mais ça ira, ça ira comme ça. [...]
- Non, il n'y connaissait rien. Il ne buvait jamais.
- Je pourrais en remonter à ces tastevins de merde.
- Il tremblait. (LdF, p.155)

La très grande nervosité de l'oncle provient du fait qu'il ressent ce voyage comme une épreuve d'examen, un examen de « *francité* » en quelque sorte :

- Tu crois que j'ai l'air assez français ? Franchement, hein ?
- Il avait des cheveux noirs ramenés en arrière, une moustache légère, des yeux sombres et des cils très longs.
- Qu'est-ce que c'est l'air français ? ai-je demandé.
  - Je ne sais pas, moi... (LdF, p.158)

Quelques détails du portrait de l'oncle Alex, notamment les cils très longs, le rapproche du sympathique oncle d'Yvonne dans *Villa triste*. Les deux textes offrent au reste une thématique commune : celle de la fascination réciproque du Français et de l'étranger.

Incidents et déceptions s'accumulent lors du voyage. Lorsqu'il se gare sur la place de l'église, les fidèles qui sortent de l'église « *dévisagent* » les étrangers et « *un projectile s'écrase contre le pare-brise* » :

- Un enfant qui s'amuse avec son lance-pierres, ai-je dit à l'oncle Alex.
  - Tu crois vraiment que c'est un enfant ?
- Nous avons attendu qu'il n'y ait plus personne sur la place pour sortir. Oncle Alex a fermé à clé les portes de l'auto. Il me serrait le bras, ce qui n'était pas dans ses habitudes et trahissait chez lui un trouble profond. (LdF, p.161)

Par sa réaction, l'oncle montre qu'il sait d'expérience ce que c'est qu'être étranger et indésirable. Mais le point culminant de ce voyage est atteint lorsqu'ils arrivent au moulin, rebaptisé « *moulin Yang Tsé* ». En effet, le propriétaire actuel, un ancien d'Indochine en proie à la nostalgie des colonies, a fait démolir le vieux moulin et construit une sorte de pagode à la place. Le texte se termine de façon surréaliste : venu pour s'enraciner dans la France profonde, l'oncle se retrouve transporté dans un Extrême-Orient de pacotille. Les marques de l'authenticité française : architecture, langue, climat, alimentation etc... se trouvent remplacés de façon tragi-comique par leur pendant indochinois :

Mon oncle Alex demeurait prostré. Une très forte pluie d'été s'est mise à tomber, une pluie tropicale, une pluie de mousson. [...] Abott est apparu une chemise kaki entrouverte sur sa poitrine. Il caressait son collier de barbe.

- Tenez, je vous ai apporté de la quinine. On ne sait jamais, a-t-il dit à l'oncle Alex.

Le boy a posé un plateau de rafraîchissements par terre et Abott lui a donné un ordre en employant la langue de là-bas. L'autre a allumé une lanterne chinoise qui se balançait au-dessus de nous. Toute la tristesse et la déception que je devinais chez mon oncle Alex me gagnait moi aussi. Pendant le voyage, il avait rêvé d'un vieux moulin de pierre, d'une rivière qui coulait au milieu des herbes et de la campagne française. Nous avons traversé l'Oise, l'Orne, l'Eure et d'autres départements. Enfin nous étions arrivés dans ce village. Mais à quoi, mon oncle, avaient servi tant d'efforts ? (LdF, p.169)

Amère fin du rêve français : l'apatride, à la recherche de racines françaises est renvoyé à l'ailleurs. La francité n'est qu'un mirage, il semble que ce soit le destin de l'oncle Alex, tel le Juif errant, de ne jamais faire souche quelque part. Lorsqu'on commente Modiano, on met en général l'accent sur la poésie de sa prose et la mélancolie de ses ambiances. Que Modiano puisse être drôle est un aspect rarement évoqué et pourtant ce chapitre est un petit chef-d'œuvre d'humour. Il n'en exprime pas moins la quête impossible de l'« homme sans racines » en proie au mirage de la francité.

Ce texte, ainsi que certains passages de *Villa triste*, thématise non seulement l'impossible enracinement de l'apatride, mais aussi la fascination réciproque du Français et de l'étranger. L'oncle Alex, qui ne rêve que d'être un Français moyen sans histoires suscite l'intérêt du sommelier qui croit reconnaître en lui un acteur russe et lui demande un autographe.

- Vous êtes bien l'acteur Gregory Ratoff, monsieur ?....

Mon oncle Alex s'était dressé, le visage pourpre.

- Certainement pas, monsieur. Je suis français et je m'appelle François Aubert.

L'autre avait un sourire timide ;

- Non, monsieur. Vous êtes Gregory Ratoff... L'acteur russe. (LdF, p.159)

Pour le sommelier, pour Abott qui a fait reconstruire le moulin à l'orientale, comme pour la jeune Yvonne de *Villa Triste*, l'exotisme est une valeur alors que pour l'oncle Alex, comme pour tous les apatrides de Modiano, c'est la France qui exerce une fascination.

### 2. 3. Modiano : fascination de la francité

La scène récurrente, obsessionnelle des romans de Patrick Modiano est celle de l'arrestation du père, faute de papiers en règle. Sans papiers donc, pas d'existence légale, c'est-à-dire une existence de bête traquée où la moindre imprudence peut avoir une conséquence fatale. Il est donc tout à fait normal que les « *papiers* » prennent une telle importance dans l'œuvre de Modiano. A plusieurs reprises est évoqué le passeport Nansen, qui assure aux apatrides un semblant de légalité.

Halls d'hôtels où mon père me donnait rendez-vous, avec leurs vitrines, leurs glaces et marbres et qui ne sont que des salles d'attente. De quoi, au juste ? Relents de passeports Nansen. (VT, p. 174).

Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout. (RdN, p.138)

Une scène *des Boulevards de ceinture* évoque un contrôle d'identité après l'*incident du métro George V* :

Le commissaire ? Il nous demande nos papiers. C'est visiblement à contrecœur que mon père lui présente son passeport Nansen.

- Réfugié ? demande le «commissaire »...

- Je vais bientôt obtenir la naturalisation, murmure mon père. – Il a dû préparer cette réponse l'avance. – Mais mon fils est français. – Dans un souffle : - Et bachelier. (BdC, p.101)

On voit bien dans ce passage de quelle valeur est investie la nationalité française aux yeux de l'apatride. La même obsession des papiers apparaît dans *Livret de famille*.

- Vous avez vu ? C'est drôle un registre d'état-civil ? Hein ?

Et lui, avait-il été enregistré à un état-civil quelconque ? Quelle était sa nationalité d'origine ? Belge ? Allemand ? Balte ? Plutôt Russe, je crois. Et mon père [...] Et ma mère ? Et tous les autres ? Et moi ? Il devait se trouver quelque part des registres aux feuilles jaunies, où nos noms et nos prénoms et nos dates de naissance et les noms et les

prénoms de nos parents étaient inscrits à la plume d'une écriture aux jambages compliqués. Mais où se trouvaient ces registres ? (LdF, p. 25)

Les marques d'appartenance les plus banales à la communauté nationale comme la carte d'identité ou la fiche d'état-civil exercent une fascination sur ces gens de nulle part. Et dans ce premier chapitre de *Livret de famille* où la narrateur fait enregistrer sa fille à l'état-civil comme dans l'extrait précédent des *Boulevards de ceinture*, l'enfant est porteur d'espoir : il aura un état-civil et une carte d'identité française. Il est en sorte un garant de francité pour ses parents.

En somme, nous venions de participer au début de quelque chose. Cette petite fille serait un peu notre déléguée dans l'avenir. Et elle avait obtenu du premier coup le bien mystérieux qui s'était toujours dérobé devant nous : un état-civil. (LdF, p. 27)

Entre l'apatride et le Français (la Française bien souvent) s'instaure une relation de fascination réciproque. Paul Gellings<sup>364</sup> se livre à une analyse pertinente des noms des personnages de Modiano. Il remarque que les personnages masculins portent généralement un nom à consonance étrangère :

...le nom modianien accentue toujours que la plupart des personnages *ne sont pas chez eux* là où ils sont. Le nom dit « du père » est généralement étranger.<sup>365</sup>

Par contre, les noms typiquement français sont souvent « *l'apanage des personnages féminins* ». C'est par les femmes que les personnages masculins de Modiano cherchent à s'enraciner. Dans *Villa triste* comme dans *Rue des boutiques obscures*, le narrateur, homme sans racines, forme un couple avec une « vraie » Française qui représente l'accès à la francité.

Les noms authentiquement français sont en tous cas bien souvent l'apanage des personnages féminins : Yvonne Jacquet (*Villa triste*), Denise Coudreuse (*Rue des boutiques obscures*), Sylvia Heuraeux (*Dimanches d'août*) et Colette Laurent (*Chien de printemps*). La femme incarne dirait-on, l'auxiliaire par excellence ; une possibilité de créer un chez-soi et, par extension, de remédier à un manque d'identité. Dans cette optique, la francité de la femme doit être considérée comme une charge supplémentaire de « racines profondes », un *milieu* social permettant de se fixer, de se *re-trouver*.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Paul Gellings, *ouvr. cité*

<sup>365</sup> *Ibid*, p. 33

<sup>366</sup> *Ibid*, p. 26

On ne peut cependant considérer cette constellation –homme apatride liée à une « vraie » Française comme le seul modèle de couple chez Modiano. Dans *Voyage de noces*, c'est exactement l'inverse, la juive autrichienne Ingrid Tyersen est protégée par le patronyme bien français de son mari, Rigault.

Le couple de *Villa triste* illustre bien la fascination réciproque de l'apatride et de la Française. La nationalité du narrateur reste dans le flou. Il se prétend d'origine russe et aristocratique, ce qui fascine Yvonne qui, elle, cache comme une tare le fait d'être née et d'avoir grandi dans une petite ville de Haute-Savoie. Lorsque le faux comte Chmara l'interroge sur son enfance, elle répond évasivement qu'elle « avait été élevée à l'étranger » (VT, p. 67). Elle a honte de la platitude de ses origines qui fascinent au contraire le narrateur.

Me croyait-elle ? A moitié. Elle avait besoin, avant de s'endormir, que je lui raconte des histoires « merveilleuses », pleines de gens titrés et d'artistes de cinéma. [...] Mais quand je voulais qu'à son tour, elle me parlât de sa famille, elle me disait : « Oh...ce n'est pas intéressant... » Et c'était pourtant la seule chose qui manquait à mon bonheur : le récit d'une enfance et d'une adolescence passées dans une ville de province. Comment lui expliquer qu'à mes yeux d'apatride, Hollywood, les princes russes et l'Égypte de Farouk semblaient bien ternes et bien fanés auprès de cet être exotique et presque inaccessible : une petite Française. (VT, p.132)

Pour l'apatride, rien de plus fascinant que la francité. Ce roman, au reste, ne s'embarrasse pas de cohérence. Si le narrateur s'est réfugié près de la frontière suisse, c'est pour pouvoir, le cas échéant, échapper au service militaire en Algérie, ce qui implique qu'il est de nationalité française. Ce détail est donc en totale contradiction avec ce *syndrome d'apatride* que le personnage traîne tout au long du roman. Cette contradiction, qui n'est pas sans rappeler le paradoxe évoqué plus haut d'un auteur « objectivement » français qui se sent étranger, peut se résoudre si on considère l'état d'apatride plutôt comme une impression subjective de non-appartenance.

Le faux comte Chmara et Yvonne sont deux personnages en miroir : chacun rêve de sortir de lui-même, de devenir « autre ». La notion d'exotisme est relative : pour Yvonne, les pseudo-origines russes de Victor Chmarra sont « exotiques » alors que pour lui le comble de l'exotisme réside dans « l'enfance en province d'une petite Française ». Tout ce qui est lointain et différent fascine Yvonne qui fume des cigarettes « *Muratti* »,

à cause de leur nom qu'elle trouvait très chic, exotique et mystérieux alors qu'au contraire pour le narrateur :

Ce nom italo-égyptien me faisait bailler d'ennui parce qu'il ressemblait au mien. (VT, p. 171)

Lui-même ne comprend pas qu'Yvonne fasse si peu de cas de ses racines :

Claude et son oncle exceptés, il semblait qu'Yvonne n'eût rien laissé derrière elle, dans cette ville, et je m'étonnais qu'on peut couper aussi vite ses racines, quand, par chance, on en avait quelque part. (VT, p. 174).

Si les « *papiers* » sont les garants de la francité, son charme, lui, se réfugie dans les noms : patronymes ou noms de lieux.

C'était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault. (VT, p. 29)

Selon Paul Gellings, ces noms bien français ont la même valeur sécurisante que les noms topographiques chez Proust :

Autrement dit, si un nom féminin est français, les images qui s'y associent laissent deviner, tout comme elles le font chez Proust sur le plan toponymique, une France rassurante.<sup>367</sup>

Nous avons vu effectivement que les villages où l'oncle Alex compte s'installer *Vainteuil* ou *Septueil*, sont des allusions proustiennes.

Mais cette francité si précieuse, qui se manifeste surtout par les noms et les papiers d'identité, peut quelquefois devenir une menace.

- **Ambivalence de la francité**

En règle générale, tout ce qui est « *bien français* » jouit d'une image positive dans l'œuvre de Modiano : des papiers français signifient une certaine forme de sécurité pour l'apatride trimballé d'un pays à l'autre, le mode de vie français, même sous la forme aussi terne que celle d'une enfance provinciale (comme dans le cas d'Yvonne dans *Villa triste*) un ensemble de rites rassurants. Pour l'apatride, la francité représente un mirage

---

<sup>367</sup> *Ibid*, p. 26



inaccessible, comme nous l'avons vu avec l'aventure tragi-comique de l'oncle Alex de *Livret de famille*.

Dans quelques textes, cependant, la valeur de la francité s'inverse et, de refuge, elle devient menace. Lorsque Paul Gellings, dans son étude des noms de personnages chez Modiano, évoque ces noms « *bien français comme Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault* »<sup>368</sup>, il convient d'être très prudent. Deux de ces noms en effet, offrent de désagréables réminiscences : *Mouraille* est bien proche de *Murraille*, le journaliste collaborateur des *Boulevards de ceinture* et *Gerbault* n'est pas loin de *Gerbère*, l'antisémite virulent du même roman. Dans le chapitre IX de *Livret de Famille*, le narrateur croit reconnaître un ancien gestapiste dans l'animateur de radio suisse qui officie sous le nom anodin de *Robert Gerbault*.

Mais le moment où la francité se charge de toutes les menaces est sans conteste le chapitre V de *Livret de famille*, où le narrateur, un adolescent, et son père se rendent en Sologne dans la propriété d'une relation d'affaires du père. Le père, engoncé dans sa veste de tweed trop neuve achetée pour l'occasion, espère beaucoup de cette excursion et n'arrête pas de répéter à son fils que son hôte sera bien obligé de tenir ses engagements et qu'il « *l'aura in the baba* » (LdF, p. 60). Ils sont reçus avec une politesse méprisante par ces hobereaux. L'ambiance n'est pas sans rappeler, en plus chic, celle de la maison de campagne des *Boulevards de Ceinture*. Le narrateur devient de plus en plus méfiant face à leurs hôtes et est révolté à l'idée de participer à une chasse à courre où son rôle lui paraît mal défini : chasseur ou proie ? A la fin, il décide de tirer sur les chasseurs :

Alors tous les autres arriveraient avec leurs chiens et leurs piqueurs, et bien qu'on se trouvât au cœur de la France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie. (LdF, p. 85)

Le narrateur se trouve ici confronté à une « *caste hostile* » comme le souligne Paul Gellings<sup>369</sup> et la sonorité bien française des noms sonne comme une menace :

Les noms ici marquent donc non seulement une francité à laquelle le héros n'a aucune appartenance, mais surtout une classe sociale intimidante.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> *Ibid*, p.26

<sup>369</sup> *Ibid*, p. 29

Le narrateur est-il en proie au délire lorsqu'il s' imagine être le gibier de cette chasse à courre ? Paul Gellings note que le texte établit un parallèle entre la chasse à courre et un pogrom et constate un retournement total de la valeur de la francité.

Rage hallucinante lourde de signification, puisque, pour comble de francité, ou plutôt de xénophobie, les noms de personnages finissent maintenant par s'inscrire dans le champ hypersémantique de l'Histoire. Sologne devient Pologne, chasse à courre devient pogrom (ou pire), et, gonflés de toutes ces références, les prénoms et noms de (bonne) famille perdent définitivement leur bonhomie « vieille France ».<sup>371</sup>

#### **2. 4. Monika Maron : « Je ne voulais pas être allemande »**

« *Je ne voulais pas être allemande* » (« *Ich wollte keine Deutsche sein* ») : cette phrase du premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres*, résonne comme un rejet sans appel de l'identité allemande. Mais cette déclaration dramatique est surtout une manifestation de révolte adolescente de la part du personnage.

De fait, le rapport à l'identité nationale ne représente pas un aspect aussi important chez Monika Maron que chez Patrick Modiano, mais mérite cependant d'être examiné de près, d'autant que les différents textes qui l'évoquent, c'est-à-dire principalement le premier chapitre de *Poussière de cendres* (1981), l'essai autobiographique *J'étais un enfant antifasciste* (1989) et *Les Lettres de Pavel* (1999) présentent quelques divergences. Notons à cette occasion que lorsque Monika Maron aborde le problème de l'identité nationale, c'est toujours en relation avec l'évocation de ses grands-parents, Pavel et Josafa Iglarz, émigrés polonais en Allemagne.

De fait, Monika Maron ainsi que sa mère Hella n'ont obtenu la nationalité allemande qu'en 1953. Monika Maron relate dans *J'étais un enfant antifasciste* (1989) que ses grands- parents maternels polonais n'étaient pas assez riches pour « acheter » leur naturalisation :

Pavel, tailleur chez Peek und Cloppenburg, gagnait trop peu d'argent pour acheter pour toute la famille la nationalité allemande, ce qui aurait été possible.

---

<sup>370</sup> *Ibid*, p.30

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 30

*Um für die ganze Familie auch die deutsche Staatsbürgerschaft zu kaufen, was möglich gewesen wäre, verdiente Pawel, Schneider bei Peek und Cloppenburg, zu wenig Geld.*<sup>372</sup>

Le désir de naturalisation et l'obtention tardive de la nationalité allemande ne font cependant l'objet d'aucun prolongement romanesque.

Le rejet de l'identité allemande chez la narratrice de *Poussière de cendres* est avant tout lié au refus des valeurs « prussiennes » d'économie, de sérieux et de discipline défendues par le père. En pleine phase de révolte adolescente, la fille s'oppose à son père en se réclamant de l'héritage juif et polonais du grand-père Pavel.

En toute occasion je me référais à mon ascendance polonaise. Pas parce que je voulais passer pour Polonaise – je ne peux pas me rappeler avoir jamais éprouvé de fierté par rapport à une appartenance nationale – mais je ne voulais pas être allemande. Aujourd'hui, il me semble que mon aversion contre le caractère prussien correspondait à une crainte de devenir adulte, ce qui m'aurait totalement aliénée aux normes en vigueur.

*Bei jeder Gelegenheit verwies ich auf meine polnische Abstammung. Nicht, weil ich als Polin gelten wollte – ich kann mich nicht erinnern, jemals Stolz auf eine nationale Zugehörigkeit empfunden zu haben – aber ich wollte keine Deutsche sein. Heute scheint mir, meine Abneigung gegen das Preußische gehörte zur Furcht vor dem Erwachsenwerden, das mich den geltenden Normen endgültig unterworfen hätte. (Flug, p. 10-11)*<sup>373</sup>

Dans le second roman de Monika Maron, *La Transfuge*, Marta Mantel, l'amie ou peut-être l'alter ego de la narratrice personnage Rosaling Polkowski, obéit à une motivation semblable. Cette jolie femme au physique inexplicablement méditerranéen, que la narratrice surnomme spontanément « *die Fremde* » (« l'étrangère ») dès qu'elle la voit, ne supporte pas d'être cantonnée dans le petit coin de terre que le hasard lui a assigné. Elle rêve de nouveaux visages et d'horizons plus larges et finit par quitter Berlin, sa famille et ses amis afin de retrouver « *son vrai père* » en Espagne. Ses parents sont en réalité de braves et ternes citoyens de la RDA qui ne savent pas comment ils ont pu engendrer une telle beauté exotique. Dans un cas, l'ascendance étrangère (celle du grand-père Pavel dans *Poussière de cendres*) est réelle, dans l'autre elle est fantasmagorique, mais peu importe, la démarche est la même : il s'agit de fuir une identité nationale considérée comme étouffante.

<sup>372</sup> M. Maron, „Ich war ein antifaschistisches Kind“ in Elke Gilson, ouvr. cité, p. 17

<sup>373</sup> C'est nous qui soulignons.

Dans *Poussière de cendres*, on peut ramener le rejet de l'identité allemande à une manifestation pubertaire. Dans l'essai autobiographique « *J'étais une enfant antifasciste* » (« *ich war ein antifaschistisches Kind* »), Monika Maron approfondit son analyse en montrant que la question de la nationalité n'avait pour la fille de communistes qu'elle était, guère de sens.

J'étais une enfant de communistes. J'ai appris que le monde ne se compose pas de nations, mais de classes et que la patrie de tous les prolétaires est l'Union Soviétique. C'est ce que j'ai cru aussi longtemps que j'ai été enfant.

*Ich war ein Kind von Kommunisten. Ich habe gelernt, dass die Welt sich nicht in Nationen teilt, sondern in Klassen, und dass das Vaterland aller Proletarier die Sowjetunion ist. Das glaubte ich, solange ich ein Kind war.*<sup>374</sup>

Dans la famille de Monika Maron, donc, les classes sociales et l'appartenance idéologique prévalaient sur l'appartenance nationale. Et d'ailleurs de quelle nation se réclamer ? Monika Maron a grandi dans une Allemagne coupée en deux, par la frontière et le clivage idéologique. Le fait de grandir à l'Est, parmi les anciens opposants au nazisme, lui a permis d'échapper à la culpabilité collective.

Comme j'ai été élevée par des communistes, cela m'a épargné d'apprendre que le mot « allemand » était une injure. Les injures étaient : nazi, fasciste, capitaliste. Ce n'était pas le peuple allemand qui avait commis des crimes de guerre, c'était l'impérialisme allemand. Et il n'existait plus dans la partie de l'Allemagne où je vivais. Cependant, mon ascendance polonaise m'offrait une distance de sécurité par rapport à la terrible histoire allemande dont je ne me sentais pas l'héritière.

*Da ich von Kommunisten erzogen wurde, blieb es mir erspart, das Wort „deutsch“ als Schimpfwort zu erlernen. Die Schimpfworte hießen: Nazi, Faschist, Kapitalist. Nicht das deutsche Volk hatte die Kriegsverbrechen begangen, sondern der deutsche Imperialismus. Und den gab es nicht mehr in dem Teil Deutschlands, in dem ich lebte. Trotzdem bot mir meine polnische Abstammung eine sichere Distanz zu der unheimlichen deutschen Geschichte, als deren Erbe ich mich nicht fühlte.*<sup>375</sup>

L'idée de l'« *innocence préservée* » grâce à l'ascendance polonaise des grands-parents, déjà évoquée dans la citation précédente est reprise et approfondie dans *Les Lettres de Pavel*. Il s'agit beaucoup plus cette fois-ci que d'une « *distance de sécurité* » vis-à-vis de la terrible histoire allemande. Le sort tragique des grands-parents, leur expulsion d'Allemagne, puis leur mort rejaillit d'une certaine façon sur leur petite-fille. Elle lui

<sup>374</sup> M. Maron, essai cité, p. 16

<sup>375</sup> *Ibid*, p. 24

permet d'échapper à l'obsédante question des enfants d'Allemagne de l'Ouest : « parents, qu'avez-vous fait pendant la guerre ? ». Elle fait de leur petite-fille une descendante de victimes et non de bourreaux, comment nous l'avons déjà relevé plus haut

On voit donc que coexistent, dans cette distance par rapport à l'identité allemande, plusieurs types d'explication : révolte adolescente, prise de position idéologique ou conscience historique de la culpabilité allemande.

Est-ce à dire qu'il n'existe chez elle aucun sentiment d'appartenance nationale ? En ce qui concerne Berlin, la question ne se pose pas, Monika Maron ayant publié en 2003 un recueil de textes *Geburtsort Berlin [Lieu de naissance, Berlin]* qui est une véritable déclaration d'amour à sa ville natale. Mais l'Allemagne, ce pays coupé en deux qu'elle n'a pu connaître dans sa totalité que tardivement ? Pour l'enfant qu'elle était, l'Allemagne était avant tout associée à des images d'un romantisme sombre, sans rapport avec la vie réelle:

Quand j'essaie de me rappeler ce que j'associais au mot Allemagne quand j'étais enfant, me revient à l'esprit l'atmosphère lugubre des contes allemands, la mélancolie des chansons allemandes, un naguère sombre et cruel qui s'appelait le Moyen Âge.

*Wenn ich versuche, mich zu erinnern, was ich als Kind mit dem Wort Deutschland verband, fällt mir die Düsternis deutscher Märchen ein, die Schwermut deutscher Lieder, ein grausames dunkles Früher, das Mittelalter hieß.*<sup>376</sup>

Et pourtant la rencontre avec l'entité « Allemagne » s'est réalisée un jour, à l'occasion d'un voyage en train. Monika Maron le raconte très joliment dans « *J'étais un enfant antifasciste* ». En 1983, alors qu'elle était autorisée pour la première fois à voyager à l'Ouest, elle se rendait de Francfort à Wuppertal. Elle avait fermé les yeux :

Au bout d'une heure environ j'ouvris les yeux et je vis quelque chose qui m'arracha un cri ridicule : Qu'est-ce que c'est que cela ? Et quelqu'un dit : c'est le Rhin. [...]  
Cela doit tenir à mon amour pour Heine que cette seule vision en contenait une foule d'autres pour moi, qu'elle était le dernier chaînon manquant dont j'avais besoin pour pouvoir ne plus considérer l'Allemagne comme un monstre ou un accident historique, mais pour la première fois comme un paysage.

---

<sup>376</sup> *Ibid*, p. 24

*Nach ungefähr einer Stunde öffnete ich die Augen und sah etwas, das mich zu dem törichtesten Ausruf: Was ist denn das? hinriß. Und jemand sagte: Das ist der Rhein. [...] Es mochte an meiner Liebe zu Heine liegen, dass dieses eine Bild mir eine Fülle anderer barg, dass es nur die letzte fehlende Ergänzung war, derer es bedurfte, um mich Deutschland zum erstenmal nicht als ein Ungetüm oder einen historischen Unfall, sondern als eine Landschaft verstehen zu lassen.<sup>377</sup>*

C'est grâce à l'émotion esthétique ressentie devant le Rhin que Monika Maron a enfin « rencontré » l'Allemagne. Mais ce n'est pas sans suspicion qu'elle a accueilli ce sentiment tout nouveau.

Je me méfiais de mon sentiment, me soupçonnais d'un attachement subit au sang et à la terre et d'un patriotisme idiot qui m'avait toujours été étranger.

*Ich mißtraute meinem Gefühl, verdächtigte mich eines plötzlichen Hangs zu Blut und Boden und einer Heimatduselei, die mir immer fremd gewesen war.<sup>378</sup>*

Entre-temps elle a accepté ce nouveau sentiment ainsi que l'existence d'une entité « Allemagne » :

Je commençai donc à m'autoriser la question s'il n'y avait tout de même pas une réalité actuelle qui s'appelait l'Allemagne.

*Ich begann die Frage zuzulassen, ob es nicht doch eine Gegenwart gibt, die Deutschland heißt.<sup>379</sup>*

## 2. 5. Monika Maron: du « Bon Sauvage » au Barbare

La figure de l'étranger, comme celui qui est originaire d'un autre pays est rare chez Monika Maron. Un chapitre de *Poussière de cendres* introduit rapidement un personnage de Français installé en RDA, mais sa présence est anecdotique et sa situation ne fait l'objet d'aucun développement. Plus intéressante est la figure de Marta Mantel, l'étrangère (*die Fremde*) dans *La Transfuge*, jeune Berlinoise qui part en Espagne dans l'espoir chimérique d'y retrouver son père. D'autres figures de l'*Etranger* au sens large présentent une charge affective évidente, positive ou négative. Il s'agit dans *Poussière de cendres* de la paysanne analphabète ainsi que des jeunes filles africaines et dans *Animal Triste* de la Barbare.

---

<sup>377</sup> *Ibid*, p.25-26

<sup>378</sup> *Ibid* p. 26

<sup>379</sup> *Ibid*, p.26

Dans le premier chapitre de *Poussière de cendres* est évoquée l'enfance de la grand-mère Josefa, petite paysanne polonaise analphabète. La mère de l'héroïne utilise toujours ce souvenir pour sermonner sa fille, lui faire comprendre à quel point son sort est enviable par rapport à celui de son aïeule. Or, c'est le contraire qui se produit, pour la petite Josefa, la grand-mère dans son champ représente une liberté qu'elle envie.

Je ne m'avouais même pas à moi-même que j'enviais Josefa. Mais j'ai dû l'envier parce l'image enviable de la jeune paysanne que ma fantaisie me peignait était gaie et colorée. L'enfant Josefa était assise sous le ciel bleu, sur un pré vert semé de boutons d'or. [...] elle jouait avec sa longue natte et parlait à la vache. Elle était pieds nus et ne devait pas aller à l'école.

*Nicht einmal mir selbst gestand ich, die arme Josefa zu beneiden. Aber ich muß sie beneidet haben, denn das Bild von dem beneidenswerten Bauernmädchen, das meine Phantasie mir malte, war bunt und fröhlich. Das Kind Josefa saß unter einem blauen Himmel auf einer grünen Wiese mit vielen Butterblumen. [...] sie spielte an ihrem langen Zopf und sprach mit der Kuh. Sie war barfuß und musste nicht in die Schule. (Flug., p. 8)*

Sans doute s'agit-il moins d'une nostalgie pour les racines paysannes que de l'idéalisation d'une vie sans contraintes, sans école, ni devoirs, Que la réelle Josefa ait sans doute dû travailler à la ferme familiale ne semble pas traverser l'esprit de sa petite-fille. Cette nostalgie d'une vie simple, proche de la nature, s'inscrit dans le mouvement de rejet des valeurs prussiennes que nous avons signalé plus haut. A la fin du roman, cependant, la magie de cette évocation s'évanouit, l'image se transforme en chromo de mauvais goût.

En proie à une impulsion qu'elle ne cherche pas à analyser, Josefa passe à la bibliothèque pour chercher un livre de photos sur l'Afrique. Elle éprouve devant les photos de jeunes femmes africaines un sentiment proche de celui que lui procurait autrefois l'image de la jeune Josefa.

Quelque chose sur ces photos suscitait en elle une envie ou une nostalgie que Josefa considérait en même temps comme sentimentalité facile. Comme si elle ne savait rien des famines, du manque de protéines, des amibes, de la mortalité infantile, des épidémies. Cependant il y avait quelque chose dans la vue de ces jeunes filles [...], qui taxait de mensonge la prétendue supériorité de la civilisation et qui nourrissait le soupçon de Josefa que ces filles aux anneaux et aux cranes rasés étaient plus heureuses qu'elle.

*Etwas auf den Bildern erregte ihr Neid oder ihre Sehnsucht, die Josefa zugleich leichtfertiger Sentimentalität bezichtigte. Als wusste sie nichts von Hungersnöten, Proteinmangel, Amöben, Säuglingssterblichkeit, Seuchen. Trotzdem war etwas im Blick dieser Mädchen [...], das jede zivilisatorische Besserwisserei Lügen strafte und das*

*Josefas Verdacht nährte, diese kahlköpfigen beringten Mädchen seien glücklicher als sie. (Flug., p. 235)*

Ces photos d'Afrique offrent un contraste avec la propre situation de Josefa, prisonnière du système rigide de la RDA, qui ne permet pas à l'individu le moindre écart. Il se peut qu'en fait, dans une organisation tribale, les femmes africaines ne soient pas plus libres que ne l'est Josefa, mais il n'est pas question d'ethnologie ici. Les arguments rationnels qu'elle oppose à sa fascination pour ces photos ne pèsent pas lourd face à ce qu'elle ressent. Pour elle, ces jeunes Africaines représentent une fuite hors de la civilisation et de ses contraintes, un retour à l'essentiel : la satisfaction des besoins vitaux et la maternité. Elle avait déjà éprouvé le même désir, régressif si l'on veut pour une femme du XX<sup>e</sup> siècle, auprès de son ami Christian : ne plus être quelqu'un qui cherche à agir sur le monde et s'y brise, mais se contenter d'un humble rôle traditionnel.

La figure de Josefa enfant, jeune paysanne polonaise analphabète gardant les vaches au milieu d'un champ comme celle de la jeune Africaine portant son enfant dans ses bras s'inscrivent dans la même vision naïve et idyllique du « *retour à la nature* ». On peut les voir comme deux modalités du « *Bon Sauvage* ». C'est la nostalgie d'un univers régi par les lois de la nature et de la tradition, pré-historique si l'on veut. Le « *Bon Sauvage* » version Monika Maron exprime comme *l'étrangère (die Fremde)* Marta dans *La Transfuge* un désir de fuite hors d'une société codifiée et étouffante où l'individu est impitoyablement formaté.

- **Barbare**

Bien différente est la figure du *Barbare* ou plutôt de *la Barbare* qui apparaît dans *Animal triste*. Rappelons pour mémoire que *Poussière de cendres* (1981) appartient à la période de la RDA alors qu'*Animal triste* est postérieur à la Réunification et peut même, quoique l'auteur s'en défende, être considéré comme le *roman de la Réunification*. Les circonstances historiques permettent en effet d'éclairer ces deux figures. La notion de *Barbare* apparaît au détour d'une page. Franz, l'amant de l'Ouest, est parti en vacances en Angleterre avec sa femme, qui désire longer le mur d'Hadrien, fortification édifiée par les Romains pour protéger la colonie bretonne des invasions écossaises. La narratrice éprouve une très forte jalousie envers la femme de son amant et se torture à



les imaginer dans des situations d'intimité. Lorsque Franz lui téléphone de Newcastle, elle laisse libre cours à son obsession en termes très crus, dont elle s'excuse aussitôt, mais Franz ne lui répond pas et continue imperturbablement à lui décrire le mur d'Hadrien.

Pendant un moment, Franz ne manifesta sa présence que par le bruit de succion de ses lèvres contre le tuyau de sa pipe, puis il dit que le biographe d'Hadrien avait désigné ce mur, cette muraille, comme la frontière entre les Romains et les Barbares.

*Von Franz war eine Weile nichts zu hören als das schnappende Geräusch seiner Lippen am Pfeifenmundstück, dann sagte er, der Biograph des Hadrian hätte den Wall, diese Mauer, sagte Franz, als die Grenze zwischen den Römern und den Barbaren bezeichnet. (AT, p.156)*

L'incident pourrait s'arrêter là, mais pour la narratrice une chose est claire : aux yeux de Franz, l'amant de l'Ouest, elle est, elle, la Berlinoise de l'Est, une Barbare.

Je savais seulement que j'étais une Barbare à ses yeux. Pour une phrase, il m'avait cataloguée comme barbare, dont les Romains civilisés comme sa femme et lui devaient se protéger.

*Ich wußte nur, dass ich in seinen Augen eine Barbarin war. Für einen Satz hatte er mich zur Barbarin ernannt, vor der sich zivilisierte Römer wie Franz und seine Frau schützen mussten. (AT, p. 156)*

L'incident réactive le malaise qu'elle avait ressenti lorsque, comparant leurs souvenirs d'enfance, elle avait récité l'hymne à Staline en contrepoint des cantiques appris par Franz. Elle avait senti tout à coup provenant de Franz des ondes de froideur qui la maintenaient à distance. En récitant l'hymne à Staline, elle avait mis en évidence pour Franz sa propre étrangeté, sa « *barbarie* ».

Le malaise ne se dissipe malheureusement pas au retour de Franz, comme en témoigne le dialogue suivant :

Est-ce que je suis une Barbare ?  
 Je ne sais pas, peut-être, dit Franz.  
 Tous ceux qui ne sont pas romains sont des barbares ?  
 Pour tous les romains, les non-romains sont des barbares.  
 Et toi, tu es romain ?  
 Oui, bien sûr.  
 Et pas moi ?  
 Je ne sais pas, demi-romaine peut-être.

*Bin ich eine Barbarin ?*  
*Ich weiß nicht, vielleicht, sagt Franz.*  
*Sind alle Nicht Römer Barbaren?*  
*Für alle Römer sind alle nicht Nicht Römer Barbaren.*  
*Und du bist Römer?*  
*Ja freilich.*  
*Und ich nicht?*  
*Ich weiß nicht, Halbrömerin vielleicht. (AT, p. 183)*

Tout comme le « *bon Sauvage* », le *Barbare* se situe en marge de la civilisation, mais les deux images fonctionnent de façon opposée. Pour Josefa, prisonnière d'un système étouffant, « *le bon Sauvage* » exprime un désir de fuite alors que le qualificatif méprisant de *Barbare* se lit dans le regard de l'Autre qui vous rejette hors de la communauté des êtres civilisés. Certes, Franz n'a pas directement traité la narratrice de *Barbare*, c'est ce qu'elle a déduit elle-même de ses réticences et de ses associations d'idées, mais c'est presque pire : cela veut dire qu'elle a intériorisé le mépris de l'Autre.

On a là un phénomène de dégradation de sa propre image dans le regard de l'autre fort semblable à ce qui se passe dans l'épisode de la « *chasse à courre* » de *Livret de famille* de Modiano où les protagonistes, le narrateur et son père, sont dégradés au rang de gibier.

Le dernier avatar de la narratrice d'*Animal triste* propose une métamorphose plus radicale encore. Dans les dernières lignes du roman, la narratrice se fond dans le décor, c'est-à-dire le drap de lit aux fleurs exotiques qui a abrité ses amours avec Franz et rejoint l'animalité. Contrairement à la *Barbare*, stigmaté du rejet de l'Autre, la métamorphose animale permet d'accéder à une sorte de sérénité.

J'arriverai encore à faire les quelques pas pour atteindre ma place entre les fleurs carnivores. Un vent étranger glisse sur mon visage et joue avec les feuilles des plantes entre lesquelles des yeux brillent, des yeux partout et qui me regardent. Ce sont les yeux des bêtes. [...] Je me couche sans crainte au milieu d'elles. Je suis l'une d'elles, une guenon brune avec un nez écrasé et de longs bras dont j'entoure mon corps d'animal. C'est ainsi que je reste couchée.

*Die paar Schritte auf meinen Platz zwischen den fleischfressenden Pflanzen schaffe ich noch. Ein fremder Wind streift mein Gesicht und spielt mit den Blättern der Pflanzen, zwischen denen Augen aufblinken, überall Augen, die auf mich sehen. Das sind die Augen der Tiere. [...] Ich liege in ihrer Mitte und fürchte sie nicht. Ich bin eins von ihnen, eine*

*braunhaarige Äffin mit einer stumpfen Nase und langen Armen, die ich um meinen Tierleib schlinge. So bleibe ich liegen. (AT, p. 238-239)*

La fin de ce roman qui adopte, comme nous l'avons vu, la perspective des dinosaures, exprime non seulement le désir de sortir de l'Histoire, mais peut-être aussi de l'Humanité.

## 2. 6. Figures d'altérité

Au premier abord, il semble que le rapport des personnages modianiens à l'identité nationale soit en totale opposition à celui des personnages de Monika Maron : l'apatride modianien est fasciné par la francité et souhaiterait se l'approprier alors que les héroïnes de Monika Maron ne se revendiquent nullement comme allemandes. On pourrait parler d'un *tropisme centrifuge* chez Modiano, de l'étranger vers l'identité nationale et d'un *tropisme centripète* chez les personnages de Maron qui souhaitent échapper à une identité allemande étouffante ou chargée de trop de culpabilité.

Dans cette quête de l'identité chez nos auteurs, nous avons surtout rencontré ce que nous pourrions appeler des *figures d'altérité* : l'apatride modianien comme le *Bon Sauvage* ou le *Barbare* chez M. Maron sont d'ailleurs, ils se situent en dehors du groupe de référence. Ces figures d'altérité sont porteuses d'une charge négative ou positive selon le désir ou pas de faire partie du groupe de référence (en général la nation)

Mais ce qui ressort également de cette tentative de description des rapports à l'identité nationale dans les deux œuvres, c'est l'interaction entre le sentiment personnel et le regard de l'Autre. L'apatride de Modiano ne souhaite rien tant que de se sentir français, en s'alliant à une « *vraie Française* » et plus tard peut-être, consécration suprême, obtenir les fameux *papiers* qui feront de lui un Français à part entière. Mais l'apatride, toujours, reste l'étranger dans le regard de l'Autre, avec ou sans malveillance. Avec malveillance lorsqu'il souffre de comportements xénophobes ou antisémites (comme dans les *Boulevards de ceinture*), sans malveillance lorsqu'on lui confère un charme exotique comme dans *Villa triste* ou dans l'épisode de l'oncle Alex de *Livret de famille*.

C'est le regard de l'Autre qui le fige dans son altérité, lui ne souhaite rien tant que de s'intégrer.

Chez Monika Maron, le rapport à la nationalité est ambigu, oscillant entre le refus de se sentir allemande, « *Je ne voulais pas être allemande* », le rêve de retour à la nature et la souffrance d'être étiquetée « *Barbare* » par l'Autre. Encore une fois, il faut souligner la complexité de l'identité allemande, la difficulté d'assumer, aux yeux du monde, la culpabilité collective (d'où la référence aux grands-parents persécutés pour échapper à la malédiction allemande), mais rappeler aussi que le cadre de références entre le premier roman de Monika Maron, *Poussière de cendres* et le quatrième, *Animal triste*, a totalement changé. Les personnages des romans de la période RDA étouffent dans un pays totalitaire et il n'est pas étonnant qu'ils souhaitent, à défaut de prendre la fuite, au moins prendre leurs distances. L'héroïne d'*Animal triste* peut aller partout dans le monde, plus rien ne s'oppose à ce qu'elle voyage, mais elle découvre le mépris dans les yeux de l'Autre qui la traite de *Barbare*. Bien que Monika Maron se soit défendue d'intentions politiques dans *Animal triste* et ait prétendu avoir juste voulu raconter une histoire d'amour, le choix des protagonistes n'est pas anodin. Ce roman est aussi celui du désenchantement de la Réunification.

### 3. Malaises identitaires

L'interrogation identitaire peut prendre plusieurs aspects. Jusqu'ici nous avons tenté de réfléchir à la question du « *Qui suis-je ?* » en termes d'appartenance à un groupe (une nation ou une religion). On peut aussi l'aborder par la psychologie ou le caractère (être volontaire, faible, rebelle, mélancolique, etc...). Nous allons donc nous intéresser dans ce développement davantage aux problèmes internes des personnages de Modiano ou de Monika Maron et non à leur rapport avec un groupe qui les exclut. Evidemment, il existe des interférences entre ces deux axes. Comment être volontaire et optimiste quand comme nombre de personnages de Modiano, on se sent « étranger », à côté de la vraie vie, un peu en fraude comme un passager clandestin ?

### 3. 1. Modiano : du vide identitaire à l'identité fracturée

On constate une évolution du personnage modianien au cours de l'œuvre. Les premiers romans en effet ne sacrifient pas aux conventions du genre romanesque, comme le remarque Thierry Laurent :

Pourtant, la ténuité de l'intrigue et les identités flottantes ne permettent pas de tenir les deux premiers écrits pour des romans véritables.<sup>380</sup>

Au fil des œuvres cependant, les narrateurs-personnages de Modiano s'étoffent, acquièrent le statut de personnages tout en gardant des séquelles d'une fracture identitaire.

- **Raphaël Schlemilovitch, ombre protéiforme**

Raphaël Schlemilovitch est-il un personnage au sens habituel du terme? On serait bien en peine de dresser de lui un portrait psychologique. Certes, il a un nom et quel nom ! On sait aussi qu'il est grand (comme Modiano lui-même) et présente bien, mais c'est tout. Sa biographie est lacunaire et contradictoire : féroce pamphlétaire au début du roman, on le retrouve ensuite, après sa mort à la Libération (!), élève à Bordeaux pendant l'après-guerre, puis se livrant à la traite des Blanches en Haute-Savoie, ensuite prisonnier des services secrets israéliens avant d'échouer sur le divan de Freud à Vienne.

Comme nous l'avons déjà dégagé dans le chapitre sur la filiation, le nom Schlemilovitch est polysémique. Il fait référence au *Schlemihl*, terme ambivalent indiquant soit un pauvre type soit un malin, mais il évoque bien sûr aussi le *Peter Schlemihl* de Chamisso, l'homme qui avait vendu son ombre, c'est-à-dire métaphoriquement peut-être son âme. Le suffixe *-vitch*, qui sert à former les patronymes en russe, l'inscrit dans sa filiation : fils de son père, rejeton d'une lignée de pauvres types qui ont perdu leur ombre ou leur âme. Le nom Schlemilovitch ne saurait constituer une identité, il connote au contraire le vide identitaire. Schlemilovitch n'est pas un personnage, tout au plus une voix narrative. Et cette voix est habile à se glisser dans le langage et la rhétorique d'un autre. La dimension du pastiche est très importante

---

<sup>380</sup> Thierry Laurent, ouvr. cité, p. 265

dans *La Place de l'Etoile* : Céline, Maurras, Sartre pour ne citer que ces références évidentes. *La Place de l'Etoile* est un livre au second degré où chaque page éveille une référence intertextuelle :

J'étais incorrigible. Je tentais de m'approprier la mort d'un autre comme j'avais voulu m'approprier les stylos de Proust et de Céline, les pinceaux de Modigliani et de Soutine, les grimaces de Groucho Marx et de Chaplin. Ma tuberculose ? Ne l'avais-je pas volée à Franz Kafka ? (PdE, p. 168-169)

Prodige de mimétisme, Schlemilovitch arrive à se glisser dans toutes les peaux, à investir tous les discours. *Je suis partout*, pourrait être sa devise, pour pasticher cette publication de sinistre mémoire. Il peut endosser les identités les plus contradictoires et improbables, Juif antisémite par exemple.

- **Swing Troubadour alias la princesse de Lamballe**

Le narrateur de *La Ronde de nuit* est un agent double travaillant à la fois pour un réseau de résistance et pour des sous-traitants de la Gestapo. L'ambivalence du personnage se traduit là aussi par ses deux surnoms : pour les gestapistes du square Cimarosa dans le 16<sup>ème</sup> arrondissement, il est *Swing Troubadour*, le personnage d'une chanson de Charles Trenet, pour les résistants du Réseau des Chevaliers de l'Ombre, rue de Boisrobert dans le 15<sup>ème</sup>, il est la *princesse de Lamballe*.

Tout ceci appelle plusieurs remarques. Le personnage n'est évoqué que par ses deux surnoms. Nous ignorons totalement son nom. Ces surnoms sont des masques, des rôles. L'identité et à plus forte raison la personnalité du narrateur demeurent inconnues du lecteur comme de lui-même. Comme Schlemilovitch, il s' imagine capable de tout, des pires vilenies comme d'un héroïsme désespéré. Le personnage semble écartelé entre deux avatars contradictoires de lui-même, mais qui y a-t-il un visage derrière les masques ? Il semble que le surnom tente de masquer justement le vide identitaire.

D'autre part, *la Princesse de Lamballe*, un pseudonyme féminin, introduit une indétermination sexuelle que l'on retrouve à d'autres moments : ainsi, le lieutenant apparaît comme une vieille maman. La référence récurrente au chevalier d'Eon s'inscrit dans la même veine.

On retrouve la même indétermination au niveau de la nationalité

Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout.  
(RdN, p.138)

et de la personnalité. Il protège les deux vieux infirmes, l'aveugle Coco Lacour et Esméralda, mais il pourrait tout aussi bien les abandonner ou les précipiter sous le métro. Vis-à-vis du lieutenant, chef du réseau de résistance, il fait preuve de la même ambivalence. Il jubile presque de sa propension à la trahison.

La dualité du protagoniste *Swing Troubadour / princesse de Lamballe* s'inscrit dans un jeu de contrastes plus large : les gestapistes et les résistants, le Bien et le Mal, la rive droite et la rive gauche. Paris est effectivement très présent dans *la Ronde de Nuit* et les deux personnalités du narrateur correspondent à deux quartiers différents : le square Cimarosa dans le 16<sup>ème</sup> pour *Swing Troubadour*, la rue de Boisrobert dans le 15<sup>ème</sup> pour *la princesse de Lamballe*.

Il y a évolution par rapport au Schlemilovitch de la *Place de l'Etoile*. Ce dernier est un personnage vide d'identité, réduit à une voix narrative qui prend souvent la forme du pastiche. Schlemilovitch n'est rien, mais peut s'incarner dans nombre d'avatars variés. Swing Troubadour, lui, est écartelé entre deux identités simultanées et antithétiques, le gestapiste Swing Troubadour et le résistant Princesse de Lamballe.<sup>381</sup> On voit donc apparaître ici une fracture identitaire, comme chez une personnalité dissociée. Cette dualité est simultanée, contrairement aux romans postérieurs de Modiano. Plus tard, les narrateurs modaniens porteront un faux nom qui les protège ou auront dû changer de nom, souvent en changeant de pays. Ce sera une situation différente de celles de Schlemilovitch ou de Swing Troubadour. Il ne s'agit plus là d'une identité vide ou confuse, mais d'une identité fracturée entre un avant et un après. Autrement dit, il y aurait au fil des romans, constitution d'un sujet, aussi fragile soit-il.

---

<sup>381</sup> D'après Baptiste Roux (ouvr.cité p. 103), il pourrait s'agir d'une référence intertextuelle à *Drôle de jeu* de Roger Vaillant dont le personnage principal s'appelle François Lamballe.

- **Faux noms et identité cachée**

La fausse identité semble monnaie courante chez les personnages de Modiano. Dans *Les Boulevards de ceinture* (1972), le nom du narrateur n'est pas mentionné, pas plus que celui de son père. Le père se fait appeler baron Deyckecaire, le fils s'introduit sous le nom de Serge Alexandre, ce qui est une allusion à Stavisky, comme l'ont souligné Nettelbeck et Hueston. Dans la mythologie de Modiano, Stavisky occupe une place de choix, celle de père fantasmatique :

Le choix du nom « Serge Alexandre » -le pseudonyme de Stavisky- est d'une importance capitale car, pour Modiano, Stavisky, l'héros de son enfance, est une figure clé, l'emblème de tous les spectres qu'il veut exorciser, mais aussi un objet d'admiration. [...] Stavisky, c'est le père -père juif, s'entend -, c'est l'escroc-acrobate, c'est le créateur d'illusions, ou l'illusionniste-créateur.<sup>382</sup>

Déjà dans *la Ronde de nuit*, le narrateur prétendait être le fils de Stavisky (p. 135)

Dans *Villa triste* (1975), le narrateur-personnage, un jeune homme de 18 ans qui a peur d'être envoyé au service militaire en Algérie (ce qui laisserait supposer qu'il est de nationalité française) prétend s'appeler le comte Victor Chmara et être un authentique aristocrate russe. Son véritable nom n'est pas mentionné, mais évoqué de façon indirecte, par la mention des cigarettes « *Muratti* » que fume Yvonne, la jeune amie du narrateur, nom *italo-égyptien* qu'elle trouve exotique, mais qui fait « mourir d'ennui », le narrateur parce qu'il lui rappelle le sien. Il est évidemment tentant et sans doute pertinent de lire le nom *Modiano*, d'ascendance italo-égyptienne sous *Muratti*. Quant au nom d'emprunt du narrateur, Victor Chmara, ce n'est pas une invention de Modiano. D'après Nettelbeck et Hueston, ce nom serait inspiré par celui de Gregory Chmara, artiste de variété sous l'occupation.

Chmarra, d'origine russe, chantait en s'accompagnant à la guitare. Il sert de point de départ pour l'auto-portrait de Modiano en jeune artiste romantique. Peut-être y a-t-il aussi une allusion parodique à la figure du poète Victor Marie *comte* Hugo.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Colin W. Nettelbeck et Penelope Hueston, ouvr.cité, p. 49

<sup>45</sup> *Ibid*, note 70, p. 129



Si l'on suit Nettelbeck et Hueston dans leur analyse, ces noms d'emprunt seraient un masque de l'auteur lui-même. L'absence de vrai nom, en tous cas, peut apparaître comme l'expression d'une fragilité identitaire.

Lorsqu'on considère le nombre de personnages modianiens qui portent un nom d'emprunt, la situation du père de Modiano se cachant sous un faux nom pendant l'Occupation, vient tout naturellement à l'esprit.

- **Changement de nom et fracture biographique**

Beaucoup de narrateurs-personnages de Modiano ont deux noms : celui d'avant et celui d'après. Le narrateur de *Rue des boutiques obscures* (1978) s'appelle tout d'abord *Guy Roland* avant de découvrir que son vrai (?) nom est *Pedro McEwoy*. *Quartier perdu* (1984) présente un écrivain anglais, *Ambrose Guise*, venu à Paris pour signer un contrat et qui se retrouve confronté à son passé, lorsqu'il s'appelait *Jean Decker*, qu'il était français et vivait à Paris. Un crime auquel il avait été mêlé l'avait conduit à s'exiler, à changer de pays, de nom et de langue. Dans *Vestiaire de l'enfance*, *Jimmy Sarano*, qui travaille à Radio Mundial et vit dans un pays méditerranéen, se souvient de sa jeunesse à Paris lorsqu'il s'appelait encore *Jean Moreno*. Là encore c'est un fait divers, accident ou crime, qui a amené le personnage à changer de nom et de pays. On voit donc par ces quelques exemples rapides que l'identité fracturée, symbolisée par le double nom, est loin d'être un cas d'exception chez Modiano.

Le cas du narrateur de *Rue des boutiques obscures* mérite peut-être d'être examiné plus en détail. Ce roman est véritablement celui de la quête identitaire, une sorte de « polar » ontologique pourrait-on dire. Le roman emprunte ses codes narratifs au roman policier, mais la question qu'il cherche à résoudre est celle du « *qui suis-je ?* ». Le narrateur amnésique, *Guy Roland*, est détective privé et l'objet de son enquête n'est autre que sa propre identité. En se basant sur une vague ressemblance sur une photo, il s' imagine d'abord être un Français répondant au nom très improbable de *Freddie Howard de Luz*. La conversation avec le vieux jardinier de la famille le détrompe, il n'est pas *Freddie*, mais son ami *Pedro*, et l'idée de cette nouvelle identité a si bien fait son chemin chez le narrateur qu'il est prêt à l'assumer :

Je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes. Pedro. (RdBO, p.96)

Après *Guy Roland*, qu'on savait être un nom d'emprunt, puis *Freddie Howard de Luz*, qui était une fausse piste, la troisième et dernière identité du narrateur sera donc *Pedro McEwoy*, titulaire d'un passeport dominicain. Curieuse combinaison d'un prénom espagnol et d'un patronyme écossais, comme le narrateur le remarque lui-même :

- Pedro McEwoy....Je porte un drôle de nom, quand même, vous ne trouvez pas ? Il y a des moments où je n'y suis pas encore habitué... (RdBO, p.119)

Dans *Un pedigree*, Modiano livre l'origine du nom McEwoy : « *Freddie McEwoy, un Australien champion de bobsleigh et coureur automobile* », ami du père Modiano (p. 18). Dans *Rue des boutiques obscures*, Pedro McEwoy d'ailleurs pourrait bien n'être que le pseudonyme de *Jimmy Pedro Stern*, né en 1912 à Salonique, marié en 1939 à Denise Coudreuse et qui a disparu en 1940. L'adresse de Jimmy Stern qui figurait sur une fiche d'hôtel était : *Rue des boutiques obscures, 2, Rome*. Quant à la fiche de renseignements au nom de Pedro McEwoy, on signale qu' « *il peut s'agir d'un individu ayant usé d'un nom d'emprunt et de faux papiers comme il était d'usage à l'époque.* » Ces noms, pour improbables qu'ils soient, sont parlants : la « *salade* » des références dans les noms (anglais, espagnol) nous renvoient bien sûr au cosmopolitisme, au type du « *rastaquouère* » et Stern est très vraisemblablement un nom juif.

Il existe d'intéressantes interprétations de l'amnésie du narrateur de la *Rue des boutiques obscures* : pour Baptiste Roux, elle représente l'occultation de la période de l'Occupation dans la mémoire nationale, pour Paul Gellings qui fait du Juif errant un des mythes sous-tendant l'œuvre de Modiano, le narrateur est un revenant qui a trouvé la mort, comme sa femme, en tentant de franchir la frontière suisse.

[...] Pedro, le protagoniste de *Rue des boutiques obscures* mérite une attention toute particulière. On pourrait bien soutenir qu'au lieu d'être frappé d'amnésie, il a probablement trouvé la mort dans la montagne enneigée. La neige, en tous cas, enveloppe le « *marcheur* » comme un linceul. Dès lors, l'idée de son immortalité pourrait également être soutenue à l'aide des deux confrontations suivantes :

- C'est curieux, a déclaré Heurteur, on ne pourrait pas dire l'âge que vous avez.[...]

- Oh ....je ne suis pas si jeune que cela....  
Le narrateur dit vrai. Il se sent vieux et pour cause.<sup>384</sup>

Toutes ces biographies sont traversées d'une fracture : un accident, un crime ou la guerre dans le cas du héros de *Rue des boutiques obscures*. Le changement d'identité découpe le temps entre un avant et un après. Face à l'identité antérieure, les attitudes divergent : les héros de *Quartier perdu* et de *Villa triste* n'ont pas très envie d'être confrontés à leur passé alors que le narrateur de *la Rue des boutiques obscures* est tellement obsédé par sa quête qu'il est prêt à assumer une fausse identité.

Jusque là tout m'a semblé si chaotique, si morcelé.....Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches.... Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie....  
Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ? (RdBO, p.238)

Et c'est bien ce qu'il y a de plus troublant dans la quête identitaire de ce roman. Lorsqu'il croyait être Freddie Howard de Luz, Guy Roland avait commencé à se reconstituer une mémoire, s'imaginant enfant dans le manoir familial. Lorsqu'on le détrompe, il adopte sans trop de problèmes une autre identité. Plutôt endosser une fausse identité que n'être personne.

### 3. 2. Malaises identitaires chez Monika Maron

Vues de l'extérieur, les narratrices des premiers romans de Monika Maron semblent présenter une identité bien définie. Comme pour les personnages balzaciens, on pourrait établir leur carte d'identité : l'héroïne de *Poussière de cendres*, Josefa Nadler a un nom, un métier (journaliste), une situation de famille (divorcée avec un jeune enfant), une double ascendance polonaise et allemande. Ce dernier détail cependant est l'amorce d'une fracture : Josefa enfant a toujours revendiqué son origine polonaise pour s'opposer aux ennuyeuses valeurs prussiennes incarnées par son père. Cette double ascendance crée une première scission chez le personnage et le prédestine, en quelque sorte, à la rébellion, puis à l'exclusion. Rosalind Polkowski, héroïne de *La Transfuge et de Rue du Silence*, n°6 est une jeune historienne divorcée et qui a souffert dans son enfance de l'autoritarisme de son père.

---

<sup>384</sup> Paul Gellings, ouvr.cité, p. 150

Mais ces individualités bien définies ouvrent sur un *vacillement identitaire* : à un moment ou à un autre du récit, ces personnages se distancient d'elles-mêmes, ne se reconnaissent plus dans leurs actes qui deviennent ceux d'une étrangère, d'une folle ou plus grave encore, perdent le contrôle de leur propre corps.

- **Josefa Nadler dans *Poussière de cendres*.**

La distanciation vis-à-vis de soi-même se traduit dans *Poussière de cendres* par le changement de personne grammaticale entre la première et la seconde partie du roman. La première partie, linéaire, est écrite à la première personne. Il y a adéquation entre la narratrice Josefa et le personnage Josefa. La première partie est le temps de l'expérience et de l'action. La seconde partie est un récit rétrospectif à la troisième personne : de son lit, Josefa se remémore les événements qui l'ont plongée dans cette crise professionnelle et personnelle : son article sur le scandale écologique de la ville de B. (c'est-à-dire Bitterfeld), son entêtement à le publier malgré l'avis défavorable de la rédaction, puis sa lettre au gouvernement. Josefa a accompli cet acte donquichotesque qui équivaut à un suicide social dans un élan de spontanéité, sans se poser de questions alors qu'elle est souvent assaillie de doutes sur l'utilité de ses actes.

Il y eut des semaines pendant lesquelles elle se soupçonnait constamment de faire ce qu'il ne fallait pas. Elle couchait avec un homme et se demandait si ce n'aurait pas dû être avec un autre, elle écrivait un reportage et était sûre qu'elle aurait dû choisir un autre thème, elle rendait visite à des gens pour constater au bout d'une demi-heure qu'elle aurait mieux fait de rester à la maison ; elle ne terminait aucun livre de crainte qu'un autre ne fût plus important. [...] Le sentiment de sécurité de faire ce qu'il fallait faire et rien d'autre se déroba à elle. La peur de manquer l'essentiel tournait en panique quand seule dans son lit, la nuit, elle enterrait un jour de sa vie.

*Es gab Wochen, in denen sie sich ständig verdächtigte, das Falsche zu tun. Sie schlief mit einem Mann und überlegte, ob es nicht ein anderer sein müsste, schrieb eine Reportage und war sicher, sie hätte ein anderes Thema wählen müssen, besuchte Leute, um nach eine halben Stunde festzustellen, sie wäre besser zu Hause geblieben; las kein Buch zu Ende aus Furcht, ein anderes könnte wichtiger sein. [...] Die Sicherheit, das und nichts anderes tun zu müssen, blieb aus. Die Angst, das Eigentliche zu verfehlen, steigerte sich zur Panik, wenn sie nachts allein im Bett lag und einen Tag aus ihrem Leben abhakte. (Flug, p. 98-99)*

Josefa, comme d'autres personnages de Monika Maron, est à la recherche de ce qu'elle appelle « *das Eigentliche* », c'est-à-dire, ce qui lui est essentiel, à elle-même et à personne d'autre.

L'essentiel qu'elle cherchait c'était sa biographie sur mesure, faite pour elle et qui ne convenait à personne d'autre.

*Das Eigentliche, nach dem sie suchte, war die ihr gemäße Biographie, einmalig und für keinen anderen passend als für sie. (Flug, p. 99)*

On pourrait imaginer que pour elle, cet « *essentiel* » consiste justement dans la rébellion et le courage de parler et d'écrire dans un monde où tout le monde pratique l'autocensure, où tout le monde a comme le dit si bien l'expression allemande « *des ciseaux dans la tête* » (*die Schere im Kopf haben*). Mais Josefa n'est pas à la hauteur de sa rébellion, seule contre tous, elle n'est pas en mesure de faire face, elle adopte des comportements de fuite. Ce peut être la régression dans une attitude infantile comme lorsqu'elle est convoquée chez un responsable du parti ou sommée de se justifier face à ses camarades du comité de rédaction. Son supérieur hiérarchique et ennemi personnel, lit à voix haute la lettre qu'elle a adressée aux autorités et cette lettre devient soudain celle d'un étrangère :

Il doit y avoir deux lettres, pensait Josefa. Elle avait écrit une lettre, avait tapé la longue adresse sur l'enveloppe, l'avait mise dans la boîte jaune, mais c'était une autre lettre qui avait atteint les destinataires. [...] Une métamorphose mystérieuse de la langue [s'était produite] sur le chemin de son appartement au bureau, à travers le bureau, dans les doigts blancs de Strutzer, dans la bouche de Strutzer, dans les oreilles de Josefa, elle ne reconnaissait plus ses mots, cyniques, vaniteux, ce n'était pas cela qu'elle avait écrit, pas comme cela.

*Es müssen zwei Briefe sein, dachte Josefa. Sie hatte einen Brief geschrieben, hatte die lange Adresse auf den Umschlag gehämmert, hatte ihn in den gelben Kasten gesteckt, aber ein anderer Brief hatte den Adressanten erreicht. [...] Rätselhafte Metamorphose der Sprache auf dem Weg aus ihrer Wohnung in ein Amt, durch das Amt, in Strutzers weiße Finger, in Strutzers Mund, in Josefes Ohren, nicht mehr erkennbar als ihre Worte, zynisch, eitel, das hatte sie nicht geschrieben, nicht so. (Flug, p. 196)*

Dans la bouche de Strutzer, la lettre de Josefa se métamorphose. Josefa se distancie alors d'elle-même et dans un *processus d'aliénation* adopte le point de vue de ses ennemis. Elle devient opaque à elle-même. Cette intériorisation du regard d'autrui comme facteur d'aliénation se produit dans d'autres romans de Monika Maron, ainsi dans *Animal triste*, comme nous l'avons vu plus haut, la narratrice se découvre *Barbare* dans le regard de son amant de l'ouest.

Un autre comportement de fuite consiste dans le repliement sur soi-même. Josefa ne va plus travailler, reste au lit, inaugurant ainsi cette situation de claustration qui est la situation narrative par excellence de Monika Maron. En même temps, sa relation avec son ami Christian prend une importance croissante dans sa vie, mais le désastre privé suit de peu le naufrage professionnel. Christian ne supporte pas sa vulnérabilité, sa fuite dans le sommeil ou les médicaments et ne tarde pas à la quitter.

Il y a plusieurs niveaux de lecture de *Poussière de cendres* : on peut le lire comme un roman sur l'éthique du journalisme, mais aussi comme un roman sur les rapports entre l'individu et la société en RDA. Antje Doßmann souligne que Josefa s'enfonce dans la solitude en refusant les normes de comportement habituelles.

Plus Josefa se détache des schémas de comportement valables, plus la distance se creuse entre elle et ceux qui l'entourent.

*Je mehr Josefa sich aus gültigen Handlungsmustern löst, desto größer wird der Abstand zwischen ihr und ihren Mitmenschen.*<sup>385</sup>

Josefa a tout perdu et s'est perdue elle-même dans ce combat inégal. Malgré tout, c'est une victoire amère qu'elle peut savourer à la fin du roman. Le jour même où ses camarades doivent décider de son exclusion du Parti, les autorités décident, par « *égard à la santé de la population de B.* » de fermer la vieille centrale polluante.

La dissociation entre Josefa et ses actes est soulignée sur le plan structurel par le passage de la première à la troisième personne ainsi que par le choix du récit rétrospectif dans la seconde partie.

Son attitude intransigeante envers la vérité et son refus de regretter son acte la distingue de son environnement dans une telle mesure qu'il subsiste à peine des points de contact. Ce dualisme formel correspond à la double perspective narrative du roman [...] Le Je comme voix narrative disparaît avec le Je de Josefa, c'est-à-dire son identité antérieure.

*Ihre unbedingte Haltung zur Wahrheit und ihre Weigerung, ihr Handeln zu bereuen, unterscheiden sie von ihrer Umwelt in so starkem Maße, daß es kaum noch Berührungspunkte gibt. Diesem formalen Dualismus entspricht die biperspektivische Erzählhaltung des Romans. [...] das Ich als Erzählform schwindet mit Josefás Ich, d.h. mit ihrer früheren Identität.*<sup>386</sup>

<sup>385</sup> Antje Doßmann, ouvr. cité, p. 13

<sup>386</sup> *Ibid*, p.14

- **Dualité du corps et de l'esprit**

Josefa Nadler est la seule héroïne de Monika Maron qui tente d'agir, de faire bouger les choses. Dans les romans suivants et principalement dans *La Transfuge* et *Animal triste*, la narratrice est dans une position de repli. Rosalind Polkowski, la narratrice de *La Transfuge* ainsi que la narratrice sans nom d'*Animal triste* se trouvent dans la même situation de claustration que Josefa Nadler dans la seconde partie de *Poussière de cendres*. La narratrice d'*Animal triste* est à peine un personnage, elle n'a pas de nom, ignore son propre âge et sa biographie est lacunaire. Sa profession, paléontologue, ainsi que son amour pour Franz constituent les deux seuls faits marquants de sa biographie. Plus qu'un personnage, elle est une instance narrative.

La claustration a pour conséquence que l'imagination ou le souvenir prennent le pas sur l'action. Le cadre des romans de Monika Maron n'est pas le monde, mais la conscience du narrateur. *La Transfuge* place la narratrice dans une situation extrême et totalement irréaliste : Rosalind se retrouve en effet brusquement paralysée et délivrée de toutes les contraintes physiologiques : elle ne ressent ni la faim ni la soif pendant les quelques jours –objectifs– que dure son expérience. Au cours du récit apparaissent deux personnages féminins, Martha et Clairchen qui pourraient bien n'être que des parties d'elle-même. D'après Antje Doßmann, la dépersonnalisation liée à son rôle professionnel a été facteur de déséquilibre :

Depuis qu'à l'institut, elle « pense pour de l'argent » et fournit au SED<sup>387</sup> la légitimation théorique du régime, est apparu un déséquilibre entre le corps, l'esprit et l'âme de Rosalind.

*Seit sie im Institut „für Geld denkt“ und der SED die theoretische Legitimation für ihren Herrschaftsanspruch liefert, ist ein Ungleichgewicht zwischen Rosalinds Körper, Geist und Seele entstanden.*<sup>388</sup>

Katharina Boll<sup>389</sup> propose une analyse semblable : il y aurait chez Rosalind déséquilibre entre le corps et l'esprit, qui est la conséquence de son travail à l'Institut historique :

L'unité originelle du corps et de la tête et leur rapport étroit a cédé la place à une dictature de la tête sur le corps. [...] Avec sa tête, Rosalind sert l'Etat et l'idéologie socialiste.

<sup>387</sup> SED: Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, c'est-à-dire le parti au pouvoir en RDA

<sup>388</sup> *Ibid*, p.50

<sup>389</sup> Katharina Boll, ouvr. cité

Tout ce qui ne s'inscrit pas dans « cette logique utilitaire sans pitié », Rosalind le refoule hors de sa vie.

*Die ursprüngliche Einheit und enge Bezogenheit zwischen Kopf und Körper ist einer Diktatur des Kopfes über den Körper gewichen. [...] Mit ihrem Kopf dient Rosalind dem Staat und der sozialistischen Ideologie. Alles was sich nicht in dieses „erbarmungslose[s] Zweckmäßigkeitendenken“ fügt, verdrängt Rosalind aus ihrem Leben.<sup>390</sup>*

Il est curieux de constater que les deux analyses se rejoignent pour souligner l'aliénation –due au système politique– dont est victime Rosalind, alors que Monika Maron au départ, voulait faire un roman sur la « *liberté intérieure* ».

Dans le premier [de ces romans, c'est-à-dire *La Transfuge*] je voulais affirmer que la liberté d'esprit ne dépend pas des conditions extérieures, ce que je n'ai pas réussi à faire. Après avoir suivi la révélation de mon livre que la liberté d'un infirme est aussi une liberté, mais justement celle d'un infirme, donc une liberté réduite, la question prit forme en moi : pourquoi suis-je encore ici ? Ici c'était la RDA.

*Im ersten [die Überläuferin] wollte ich behaupten, dass geistige Freiheit nicht abhängt von ihren äußeren Bedingungen, was mir nicht gelungen ist. Nachdem ich meinem Buch in der Erkenntnis gefolgt war, dass die Freiheit eines Krüppels zwar auch Freiheit, aber eben die eines Krüppels, also eingeschränkte Freiheit ist, formulierte sich in mir allmählich die Frage: Warum bin ich dann noch hier? Hier war die DDR.<sup>391</sup>*

La dernière partie de la citation confirme l'intuition de Katharina Boll et de Antje Doßmann : la dissociation dont souffre Rosalind est bien liée au système politique.

Dans ce divorce de l'esprit, de l'âme et du corps, les personnages de Martha et de Clairchen peuvent être considérés comme des instances refoulées de la personnalité de Rosalind : Martha, « *die Fremde* » (l'étrangère), libre et nonconformiste représente l'« *âme* » étouffée de Rosalind, Clairchen, le corps et le besoin d'amour. Katharina Boll va cependant plus loin qu'Antje Doßman dans son analyse de la dissociation psychologique dans *La Transfuge* puisqu'elle utilise les termes médicaux de « *schizophrenie* » et de « *personnalité multiple* » à propos de Rosalind. Même si elle signale que ce dernier diagnostic est à manier avec la plus grande précaution, il lui semble indéniable que Rosalind souffre de dissociation :

<sup>390</sup> Ibid, p. 47

<sup>391</sup> Monika Maron, [*Comment je n'arrive pas à écrire un livre et j'essaie pourtant*], p.13



Il est hors de doute que le moi de Rosalind est d'une certaine façon « dissocié » : elle s'est éloignée de composantes antérieures de son moi et ce de façon si dramatique, que ses propres caractéristiques antérieures lui apparaissent comme des souvenirs « étrangers ».

*Es steht außer Zweifel, dass Rosalinds Selbst in gewisser Weise „dissoziiert“ ist: sie hat sich von ehemals präsenten Aspekten ihres Selbst entfremdet und zwar auf so dramatische Weise, dass ihr die eigenen –früheren – Eigenschaften wie „fremde“ Erinnerungen vorkommen.<sup>392</sup>*

Cependant, le roman lui-même, c'est-à-dire ce théâtre intérieur où s'expriment les instances de la personnalité, n'est pas un symptôme de la dissociation, mais une étape de la cure :

Pour reprendre ici la terminologie de Freud, qui convient particulièrement bien ici, cela signifie : Rosalind a enrichi son « Moi » d'aspects refoulés de son « Ça », en se distançant d'un « Sur-moi » puissant. Ce « Sur-moi », c'étaient les conventions sociales, c'est-à-dire l'idéologie d'Etat.

*Um noch einmal in der Terminologie Freuds zu sprechen, die sich besonders an dieser Stelle anbietet, bedeutet das: Rosalind bereicherte ihr „Ich“ um verdrängte Aspekte ihres „Es“, indem sie sich vom mächtigen „Über-Ich“ distanzierte. Das „Über-Ich“ waren die gesellschaftlichen Konventionen, d.h. die Staatsideologie.<sup>393</sup>*

Chez les personnages de Monika Maron, la dissociation peut prendre des formes extrêmes et effrayantes dans les situations de crise. Une première réponse à une situation ressentie comme stressante est la régression infantile. Dans *Poussière de cendres*, Josefa sommée de se justifier face à un cadre du Parti ou face à ses collègues du journal se réfugie dans une attitude puérile qui décrédibilise sa position. Rosalind dans *Rue du Silence*, n°6 régresse dans une attitude pubertaire vis-à-vis du vieil apparatchik, Beerenbaum. Nous avons vu plus haut que cet aspect, d'une certaine façon contreproductif puisqu'il dévalorise le personnage porte-parole, peut s'expliquer à deux niveaux : au niveau de la biographie du personnage par la réactivation de conflits infantiles et surtout au niveau de la signification du texte par l'illustration de l'infantilisme de la société de la RDA, qui selon Monika Maron, maintenait ses citoyens en enfance.

Les choses vont plus loin. La relation d'amour et de haine entre Beerenbaum et Rosalind connaît une rapide escalade, si bien que Rosalind, aveuglée par la colère, s'en

<sup>392</sup> Katharina Boll, ouvr. cite, p. 49

<sup>393</sup> *Ibid*, p. 55

vient à souhaiter la mort de Beerenbaum comme autrefois celle de son père. Dans une discussion particulièrement violente, elle lui reproche d'avoir privé toute une génération de sa liberté et de son avenir. La violence verbale qu'elle utilise dans la discussion reflète la violence physique à laquelle un dernier reste de civilisation l'empêche de recourir. Rappelons pour mémoire le passage de l'agression fantasmatique que nous avons déjà cité dans la partie sur la filiation :

J'entendis Rosalind hurler, je vis jaillir de sa bouche un grand jet de salive qu'elle enfonça avec les poings sur la machine à écrire. Je vis le pire dans ses yeux où se reflétaient ce qu'elle ne fit pas : Rosalind debout devant Beerenbaum, le poing levé pour le frapper, l'autre main sur le cou de Beerenbaum, entre le menton et la pomme d'Adam. Le poing frappa son visage.

*Ich hörte Rosalind kreischen, sah, wie sie dabei den Speichel in einem breiten Kegel versprühte und mit den Fäusten auf die Schreibmaschine einschlug. Das Schlimmste sah ich in ihren Augen, wo sich spiegelte, was sie nicht tat: Rosalind stehend vor Beerenbaum, die Faust erhoben zum Schlag, die andere Hand an Beerenbaums Hals zwischen Kinn und Kehlkopf. Die Faust traf sein Gesicht.... (SZ6, p. 208)*

Le phénomène de dissociation est ici évident. Katharina Boll<sup>394</sup>, dans son étude sur Monika Maron étudie l'éclatement de la narratrice en trois instances : Rosalind qui se souvient (« *das sich erinnerten Selbst Rosalind* »), Rosalind qui agresse verbalement Beerenbaum (« *erinnertes Selbst Rosalind* »), une Rosalind potentielle qui agresse physiquement Beerenbaum (« *ein weiteres erinnertes Selbst Rosalind* »)<sup>395</sup>.

A l'endroit décisif de *Rue du Silence*, n°6, la narratrice interrompt le cours des souvenirs de ses rencontres avec Beerenbaum pour se diviser en « spectatrice » et en deux « actrices » : celle qui agit et celle qui aurait voulu agir.

*An entscheidender Stelle in „Stille Zeile 6“ unterbricht die Ich-Erzählerin ihren Erinnerungstrom an ihre Treffen mit Beerenbaum und teilt sich in « Zuschauerin » und in eine zweifache „Akteurin“, in eine, die etwas tat, und in eine andere, die etwas zu tun wünschte.*<sup>396</sup>

Certes, on peut objecter que cette dissociation de la narratrice est programmée d'une certaine façon par l'utilisation quasi-systématique du récit rétrospectif, le moi qui se souvient n'étant pas forcément identique au moi qui a vécu les faits. Que le « passage à

<sup>394</sup> Katharina Boll, ouvr.cité

<sup>395</sup> *Ibid*, p. 71

<sup>396</sup> *Ibid*, p. 71

l'acte », c'est-à-dire à la violence physique soit d'ordre fantasmatique peut apparaître comme un moyen d'« innocenter la narratrice », de lui garder son potentiel de sympathie vis-à-vis du lecteur. Mais cet éclatement en trois instances peut être aussi un symptôme de dissociation pathologique chez les personnages de Monika Maron, d'autant plus qu'elle recoupe d'autres désordres psychiques. Dans *Poussière de cendres*, Josefa fuit ses problèmes dans la consommation de somnifères. La narratrice d'*Animal triste* a un sens de la réalité altéré, elle a perdu la notion du temps, ignore son propre âge et est incapable de faire la distinction entre souvenir et imagination. Quant à l'héroïne de *La Transfuge*, elle a perdu le contrôle de son corps. La technique narrative, qui distingue les deux plans de l'action et de la rétrospection, reflète la fragilité psychique des narratrices. La réponse au « qui suis-je ? » est impossible lorsque le Moi éclate.

### **3. 3. Malaises identitaires chez les deux auteurs : formes et origines**

On constate donc des problèmes identitaires chez les personnages de Patrick Modiano comme chez ceux de Monika Maron, du vide identitaire du personnage protéiforme Raphaël Schlemilovitch (*La Place de l'Etoile*) jusqu'aux symptômes psychiques de type schizophréniques chez les personnages de Monika Maron, mais il existe à nos yeux une différence fondamentale : chez les personnages de Modiano, orphelins sans racines, le vide identitaire est premier et leur quête est celle de l'identité. Le cas de Guy Roland dans *Rue des Boutiques Obscures* est à ce titre exemplaire : peu importe que l'identité qu'il s'est trouvée à la fin ne soit pas sûre à cent pour cent, il s'en contentera. Chez Monika Maron, la dépersonnalisation, voire la dissociation psychiques ne sont pas premières, elles sont le résultat soit d'une perte de mémoire ou d'un refoulement comme dans *Animal triste*, soit d'une aliénation dans les romans de la période de la RDA : Josefa Nadler comme Rosalind Polkowski ont été modelées par le système, elles l'ont intériorisé si bien que s'y opposer, c'est en même temps se dissocier d'une partie de soi-même.

La souffrance personnelle provoquée par le socialisme est le motif central des protagonistes de Monika Maron. Ce que Michael Rohrwasser, se référant à la psychanalyste Augusta Bonard, écrit à propos du dilemme psychique des communistes avouant [« leurs crimes »] lors des procès de Moscou, est également juste à propos des protagonistes de Maron, Josefa Nadler et Rosalind Polkowski :

« La séparation d'envers les parents est inaccessible, parce que les enfants ont intériorisé les parents (ou les communistes leurs accusateurs) et de ce fait chaque tentative de rupture signifie une agression envers soi-même ».

*Das persönliche Leiden am Sozialismus ist das zentrale Motiv der Maronschen Protagonistinnen. Was Michael Rohrwasser, die Psychoanalytikerin Augusta Bonard referierend, über die psychische Zwangslage der geständigen Kommunisten in den Moskauer Schauprozessen schreibt, trifft strukturell auch auf Marons Protagonisten Josefa Nadler und Rosalind Polkowski zu:*

*„Die Loslösung der Eltern ist darum unerreichbar, weil die Kinder die Eltern introjiziert haben (bzw. die Kommunisten ihre Ankläger) und damit jeder Trennungsversuch einen Angriff gegen sich selbst bedeuten würde.“<sup>397</sup>*

Par cet aspect, l'œuvre de Monika Maron s'inscrit dans une thématique fréquente des romans de la RDA : celle de l'exil intérieur qui conduit à des comportements au mieux marginaux, au pire désespérés. Dans son étude sur Monika Maron, [*La Dictature des parents*], Antje Doßmann signale des parallèles possibles avec *L'Heure du réveil* (*Schlaflose Tage*) de Jurek Becker, *Le Joueur de tango* (*Der Tangospieler*) de Christoph Hein ou *Avant les pères meurent les fils* (*Vor den Vätern sterben die Söhne*) de Thomas Brasch<sup>398</sup>. Dans tous ces textes, les personnages se mettent dans des situations existentielles périlleuses, parce qu'ils n'adhèrent plus au système. Il est évident qu'on touche là à une spécificité du roman de la RDA qui s'explique par le type de régime.

#### 4. Une identité « défectueuse »?

Toutes les analyses précédentes ont mis en évidence les problèmes identitaires chez les deux auteurs : impossibilité de s'identifier à une nation ou d'affirmer l'intégrité du moi. Est-ce à dire que la notion d'identité ne peut, chez ces deux auteurs, être abordée que sur le mode du manque ? Récapitulant les ruptures et les deuils qui jalonnent la biographie de Patrick Modiano, Paul Gellings conclut ainsi son étude :

Vide alourdi encore par l'absence d'un frère décédé trop jeune (*Livret de famille, Remise de peine*) ce double qui, après le père, après la mère, emporta avec lui une perspective précieuse. Car à défaut de cette dernière possibilité d'identification, l'identité du héros modianien sera toujours défectueuse.<sup>399</sup>

Modiano lui-même, dans son autobiographie *Un pedigree*, considère sa propre biographie avec un grand détachement :

<sup>397</sup> Antje Doßman, ouvr. cité, p. 88

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 6

<sup>399</sup> Paul Gellings, ouvr. cité, p. 201

A part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. (Ped, p.44-45)<sup>400</sup>

Ses personnages également semblent vivre une vie de hasard, ballottés au gré des rencontres ou des événements. Ils ne choisissent pas leur vie. Certains, comme le héros de *Rue des boutiques obscures*, se contenteraient éventuellement d'une identité d'emprunt.

Le sentiment d'exclusion de la communauté nationale peut générer, comme le dit Jacques Derrida, « *un trouble de l'identité* »<sup>401</sup>, dont il peine à saisir les conséquences :

Ce « trouble de l'identité », est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère ?<sup>402</sup>

En ce qui concerne nos auteurs, on pourrait avancer qu'il aiguise le désir de mémoire, puisque l'interrogation sur la filiation est la première étape de la quête identitaire.

Sur ce point, l'œuvre de Monika Maron n'est pas aussi fataliste que celle de Modiano. Certes, ses personnages sont souvent des produits de l'Histoire, comme ses terribles figures paternelles par exemple, mais il existe quelques personnages qui font des choix existentiels différents, ainsi le père de Franz, dans *Animal triste*. L'expérience de la guerre, au lieu de l'amener à la soumission et à l'amertume, a été l'occasion d'une remise en cause et d'une nouvelle vie.

Lors du divorce, il a expliqué qu'il avait dû, face aux corps si faciles à déchieter de ses camarades, en plein milieu de la mort animale et dans l'attente constante de sa propre fin, s'accrocher à une image de vie et que celle qui avait surgi en lui était celle de sa jeune collègue, Lucie Winkler, et non, à son grand effarement, celle de sa femme ou de ses enfants, mais bien celle de Lucie Winkler. A partir de ce moment, il lui avait écrit et elle lui avait répondu et il s'était juré que, s'il survivait à cette guerre, il suivrait sa vision de la vie.

---

<sup>400</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>401</sup> Jacques Derrida, ouvr. cité, p. 32

<sup>402</sup> *Ibid*, p. 37

*Bei der Scheidung soll er erklärt haben, er hätte sich angesichts der so leicht zu zeretzenden Leiber seiner Kameraden, inmitten des viehischen Sterbens und in ständiger Erwartung des eigenen Todes an ein Bild des Lebens klammern müssen, und als dieses sei in ihm aufgestiegen das Bild seiner jungen Kollegin Lucie Winkler, nicht das seiner eigenen Frau und zu seinem Entsetzen nicht das Bild seiner Kinder, sondern das von Lucie Winkler. Seitdem hätte er ihr geschrieben, und sie hätte ihm geantwortet, und er hätte sich geschworen, dass er, sollte er diesen Krieg überleben, seiner Vision vom Leben folgen würde. (AT, p. 189)*

A son retour de la guerre, il a quitté femme et enfants pour vivre avec Lucie Winkler et plus tard l'épouser. Il était bien conscient du préjudice causé à sa famille par son choix, mais avait appris le prix de la vie et décidé d'être honnête vis-à-vis de lui-même. En somme, le père de Franz a mis en pratique cette quête de l'essentiel (« *das Eigentliche* ») qui revient si souvent sous la plume de Monika Maron. Josefa Nadler, l'héroïne de *Flugasche*, est en proie au même désir :

L'essentiel qu'elle recherchait, c'était sa biographie sur mesure, unique et taillée uniquement pour elle. Elle ne connaissait pas beaucoup de gens dont elle était sûre qu'ils étaient identiques avec ce qui était essentiel pour eux. Le grand-père Pawel en faisait partie et la grand-mère Josefa et aussi Werner Grellmann. Chacune de ces biographies reposait sur une profession de foi. Le grand-père revendiquait sa judéité (peut-être parce qu'il n'avait pas d'autre choix), la grand-mère revendiquait son mari et Werner Grellmann se réclamait de la science.

*Das Eigentliche, nach dem sie suchte, war die ihr gemäße Biografie, einmalig und für keinen anderen passend als für sie. Sie kannte nicht viele Menschen, von denen sie sicher annahm, dass sie mit ihrem Eigentlichen identisch waren. Der Großvater Pawel gehörte dazu, und die Großmutter Josefa, auch Werner Grellmann. Jede dieser Biographien beruhte auf einem Bekenntnis. Der Großvater bekannte sich zu seinem Judentum (vielleicht nur, weil ihm keine Wahl blieb), die Großmutter bekannte sich zu ihrem Mann, Werner Grellmann bekannte sich zur Wissenschaft. (Flug, p. 99)<sup>403</sup>*

Qu'est-ce donc que cette « *biographie personnelle, taillée sur mesure pour une personne et elle seule* » ? La plupart des textes de Monika Maron évoquent cette recherche de l'essentiel qui repose sur une « *profession de foi* » (*Bekenntnis*), c'est-à-dire un choix existentiel. Il peut être en contradiction avec la morale communément admise comme dans l'exemple du père de Franz. Le cas de conscience de sa mère que Monika Maron relate dans *Les Lettres de Pavel* est sans doute encore plus déchirant à cause des circonstances historiques. Monika Maron cite le journal de sa mère évoquant

---

<sup>403</sup> C'est nous qui soulignons

son déchirement entre son amour pour Karl Maron et sa gratitude pour Walter, le père de Monika,

Je lui ai dit [à Monika] que tous les êtres humains ont le droit de se séparer, quand ils croient avoir trouvé leur véritable amour, il n'y a que moi qui n'aie pas ce droit, parce qu'en tant que demi-juive, je dois rester auprès d'un homme qui m'a soutenue dans une situation difficile.

*Ich habe ihr [Monika] gesagt, alle Menschen dürfen sich trennen, wenn sie glauben, ihre wirkliche Liebe gefunden zu haben, nur ich darf es nicht, weil ich als Halbjüdin aus Dankbarkeit bei dem Mann bleiben muß, der zu mir gehalten hat in einer schweren Situation. (PB, p. 173)*

Il y a dans l'œuvre de Monika Maron (chez ses personnages comme dans ses textes autobiographiques) une quête d'identité et de liberté. Evidemment, l'exercice de la liberté peut être empêché par les circonstances historiques. L'exemple de Pavel « *qui revendiquait sa judéité (peut-être parce qu'il n'avait pas d'autre choix)* » ne peut que laisser perplexe, puisque son destin est à la fois sous le signe de la liberté (de changer de religion, de nom, de pays) et de la négation de liberté (son expulsion d'Allemagne et sa mort au ghetto). Ce sens de la liberté individuelle, il l'a transmise à ses enfants. Chez les Iglarz, chaque génération a fait des choix de vie différents des parents. Il semble qu'il y ait une tradition de rupture et de liberté.

Cette quête d'une identité personnelle, d'une « *biographie unique et sur mesure* » comme l'écrit Monika Maron, ne semble pas avoir de pendant dans l'œuvre de Patrick Modiano. Ces attitudes différentes recourent les deux modèles de l'*Enfant trouvé* et du *Bâtard*. L'enfant trouvé, qui ignore le secret de ses origines, semble se contenter d'une identité défectueuse ou d'emprunt, alors que le Bâtard a besoin de savoir qui il est pour affronter le monde.

Cependant, il arrive que les personnages modianiens sortent de leur indécision, arrêtent de se laisser porter par les événements et que, mus par une volonté soudaine, ils changent le cours de leur vie. Ainsi, Louis, dans *Une jeunesse*, qui décide brusquement de faire ce dont a envie, au prix d'une trahison. Au lieu d'apporter la valise pleine de billets de banque à son propriétaire qui l'attend à Genève, il décide de la garder pour lui

et de commencer une nouvelle vie avec Odile. Les dernières lignes du roman évoquent un sentiment de rupture dans sa vie :

Quelque chose, dont il se demanda plus tard si ce n'était pas tout simplement sa jeunesse, quelque chose qui lui avait pesé jusque-là se détachait de lui, comme un morceau de rocher tombe lentement vers la mer et disparaît dans une gerbe d'écume. (Jeun, p.183)

Curieusement, plus de vingt ans plus tard, c'est par une image semblable que Patrick Modiano évoque la fin de son adolescence dans *Un pedigree* :

Ce soir-là, je m'étais senti léger pour la première fois de ma vie. La menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années, me contraignant à être sans-cesse sur le qui-vive, s'était dissipée dans l'air de Paris. J'avais pris le large avant que le ponton ne s'écroule. Il était temps. (Ped., p. 122, dernières phrases)

Il y a de même quelques personnages qui son en proie à une idée fixe qui pourrait bien être une affirmation identitaire, ainsi l'oncle Alex de *Livret de Famille* qui rêve de s'enraciner dans la province française ou bien Rollner, dans le chapitre VII du même livre, prêt à tout pour monter un film qui lui permettrait de dire une seule phrase :

- On peut être juif et être un as de l'aviation, monsieur... (LdF, p. 109)

Mais la seule façon véritable d'affirmer son identité passe chez Modiano par l'écriture.

J'avais dix-sept ans et il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français. (LdF, p190)

C'est également sur cette idée que Paul Gellings clôt son étude sur Modiano, seul compte le texte :

Résumons : le frère disparu, la mère insaisissable, et, au centre de tout, le père absent ou agressif – ne s'agit-il pas en dernier lieu de l'auteur même ? Ce qui persiste pourtant au-delà de toute autobiographie, c'est toujours sa présence essentiellement composée de mots, sur le papier, cette voix qui chante encore et encore les paradoxes d'une évanescence pesante.<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup> Paul Gellings, ouvr. cité, p. 201





## Conclusion

Arrivés à la fin de ce voyage à travers les textes de Patrick Modiano et de Monika Maron, nous sommes loin d'avoir épuisé les trésors que ces œuvres ont à nous offrir. Mais la lecture attentive des textes a confirmé certaines de nos intuitions de départ.

A première vue, la comparaison entre Patrick Modiano et Monika Maron pouvait apparaître comme arbitraire. Le fait que les deux écrivains appartiennent à la même génération, celle de l'après-guerre et que leurs œuvres présentent un aspect autobiographique ou autofictionnel suffisait-il pour la justifier? Chacun de ces deux écrivains, célèbre dans son pays est peu connu ou même inconnu dans le pays de l'autre. Une influence directe était donc à exclure. En outre, comment comparer la situation d'un écrivain occidental comme Modiano à celle d'une Allemande de l'Est comme Monika Maron, évoluant dans une société où la littérature était une affaire d'Etat et la censure toute puissante? L'ancrage générationnel, qui était notre fil d'Ariane, était même quelque peu faussé, car si les dates de naissance des deux auteurs correspondent à quelques années près, leur entrée en littérature est loin d'être synchrone : 1968 pour Patrick Modiano et 1981 pour Monika Maron.

Mais si l'on considère les paysages culturels respectifs dans lesquels ont eu lieu leurs débuts littéraires, un parallèle s'impose : dans les deux pays, on assiste à une remise en cause de la génération précédente et des sociétés qui se sont constituées sur les ruines de la Seconde Guerre Mondiale. Modiano commence à écrire dans une France où les mythes résistancialistes ont fait long feu et où la jeunesse demande des comptes à la génération précédente. Cet écrivain si peu politique inaugure, aux dires d'Henri Rousso, la phase du *retour du refoulé* par rapport à la mémoire de la Collaboration. Quant à Monika Maron, elle appartient à cette génération de jeunes écrivains grandis en RDA, qui a vu le régime en place trahir les idéaux qu'il entendait servir et qui ne supporte plus le manque de liberté. Frustration et révolte se cristallisent autour de l'image du père : en France, la génération d'après-guerre s'interroge sur le rôle des pères pendant la guerre et

la jeunesse qui défile dans les rues défie un pouvoir paternaliste. En RDA, Thomas Brach écrit en 1977 *Avant les pères meurent les fils* (*Vor den Vätern sterben die Söhne*) dont le titre est bien révélateur du malaise des enfants du socialisme réel. Chez Monika Maron comme chez Patrick Modiano, cet aspect générationnel recoupe la biographie personnelle. Tous deux, en effet, ont « des comptes à régler avec leur père ».

Ce qui frappe en premier lieu, lorsqu'on compare les univers respectifs de Patrick Modiano et de Monika Maron, c'est l'ambivalence : ambiguïté de textes qui se situent à mi-chemin entre autobiographie et fiction et ambivalence du roman familial face à l'Histoire. On a souvent évoqué à propos de Modiano, ses atmosphères crépusculaires entre « chien et loup ». C'est aussi vrai, dans une certaine mesure, de Monika Maron.

### **Ambiguïté du statut des textes : entre autobiographie et fiction**

Avec Patrick Modiano et Monika Maron, nous sommes en présence de deux imaginaires d'écrivains organisés de façon similaire. Il existe en effet chez ces auteurs une riche matière à mi-chemin entre l'autobiographie et le roman. Leurs œuvres s'inscrivent dans ce que Philippe Lejeune définit comme l'« *espace autobiographique* ». Cette matière s'exprime par des épisodes récurrents, réapparaissant avec une fréquence obsessionnelle : l'arrestation du père chez Modiano et le retour du père après la guerre chez Monika Maron. Elle met en scène les mêmes acteurs de constellations familiales qui varient peu d'un texte à l'autre. Cette récurrence est un signe, elle montre, selon l'analyse de Max Milner, que l'inconscient est à l'œuvre. La fréquence et la cohérence de ces éléments permettent de penser qu'on se trouve face à un « *roman familial* » chez les deux auteurs. Mais il ne faut pas confondre le « *roman familial* » avec les données biographiques. Le roman familial est bien plutôt, selon la définition de Marthe Robert, une « *fiction non-écrite* », un « *patron de roman* », qui s'élabore dans le secret du psychisme et sert de matrice à la création romanesque.

Le principal acteur du « *roman familial* » de Patrick Modiano et de Monika Maron est le père. Père absent, fuyant, insaisissable chez Modiano, père autoritaire et étouffant chez Monika Maron. Les figures paternelles sont dans un rapport de complémentarité avec les narrateurs-personnages dans les deux œuvres : chez Modiano, l'absence

paternelle aboutit au héros orphelin (cf. *Une jeunesse*) alors que les pères autoritaires de Maron génèrent des rebelles figées dans une révolte adolescente. Ceci recoupe les deux phases du « roman familial » selon Freud et Marthe Robert : les héros modianiens, comme le relève Paul Gellings, présentent beaucoup de traits de *l'Enfant trouvé*, alors que les rebelles de Monika Maron s'apparentent plutôt au *Bâtard*. Le père y est désavoué par sa fille qui met en doute le lien de filiation et se cherche un meilleur père. Chez Monika Maron, ce meilleur père n'est autre que le propre grand-père de l'auteur, Pavel Iglarz, qui occupe une place spéciale dans son œuvre, puisqu'il apparaît toujours sous son vrai nom et jamais sous un nom de fiction. En revanche, les figures paternelles dans les romans de Modiano ou de Maron ne sont pas simplement décalquées de la biographie, ce sont des créations romanesques. Cette *fictionnalisation* de la figure paternelle consiste à forcer le trait : les pères de Modiano sont plus fuyants et abouliques que leur modèle dans la réalité, ceux de Monika Maron, égoïstes, autoritaires, imbus d'eux-même, visent à certaine universalité : ils sont typiques d'une génération brisée par la guerre.

Au fil du temps se produit une évolution. Chez Modiano, la quête du père concerne surtout les premiers romans (*La Place de l'Etoile*, *Les Boulevards de ceinture* notamment) et n'occupe plus un rôle central dans les textes postérieurs. Le père ne disparaît pas complètement cependant, il peut apparaître au détour d'une phrase, se fondre avec la figure du narrateur (il nous semble que cela peut constituer une lecture possible de *Rue des boutiques obscures*) ou figurer en « creux » comme dans *Une jeunesse*. Quant à Monika Maron, si l'on observe une grande cohérence des figures paternelles dans les quatre romans<sup>405</sup> principalement pris en compte dans cette étude, on peut considérer que le troisième, *Rue du Silence*, n°6 est véritablement le livre du père ou plutôt des pères. Dans ce roman, la figure paternelle se trouve dédoublée entre le père réel – décédé – de la narratrice et le vieil apparatchik pour qui elle travaille. La confrontation – historique et politique – avec ce dernier réactive le conflit avec le père.

---

<sup>405</sup> C'est-à-dire [*Poussière de cendres*], *La Transfuge*, *Rue du Silence*, n°6 et [*Animal Triste*].

### **Ambivalence du roman familial face à l'Histoire**

Le roman familial n'a pas seulement une portée biographique et psychologique. Il est chez ces auteurs un moyen d'accès privilégié à l'Histoire. L'évocation du père de Modiano ressuscite les années noires de l'Occupation, alors que l'histoire de la famille de Monika Maron est un condensé d'Histoire allemande : celle des victimes du nazisme avec le grand-père Pavel, assassiné en Pologne et celle des nouveaux oppresseurs communistes. Il faut souligner l'ambivalence de ces romans familiaux face à l'Histoire. Ils ne se situent ni du côté des *vaincus*, ni de celui des *vainqueurs*, pour reprendre la distinction de Walter Benjamin à laquelle Monika Maron a souvent recours. La figure paternelle chez Modiano (comme sans doute dans la vraie vie son modèle Albert Modiano) est l'ambivalence même : juif fréquentant les milieux du marché noir et de la Collaboration pour survivre. Comment s'étonner alors qu'il n'y ait pas chez lui de « discours » sur l'Histoire, mais seulement des contextes historiques dans lesquels les personnages s'engluent ? C'est un peu différent chez Monika Maron : l'ambivalence historique et – osons-le dire « morale », car il n'est pas indifférent d'appartenir au clan des victimes ou à celui des oppresseurs – ne s'incarne pas dans un personnage, mais s'inscrit dans l'histoire familiale et le passage des générations. Les grands-parents sont sans conteste des *vaincus* de l'Histoire, alors que les figures paternelles sont du côté des *vainqueurs*. C'est une vision pessimiste du devenir historique qui se dégage de son œuvre, les victimes d'hier devenant les oppresseurs d'aujourd'hui. Chez elle, le conflit avec le père se double d'un réquisitoire sans concession envers les « *bandits* » qui ont confisqué la liberté et muré l'avenir. Curieusement, la Réunification de l'Allemagne, sur laquelle Monika Maron s'est exprimée de façon positive dans ses textes journalistiques, n'a pas amené plus d'optimisme dans sa création romanesque. Pour être moins violents que ceux de la période RDA (nous pensons principalement ici à *Rue du Silence*, n°6), les romans postérieurs à la Réunification n'en sont pas moins teintés de désenchantement.

L'écriture de l'Histoire présente une dimension mémorielle évidente chez Patrick Modiano comme chez Monika Maron : certains textes comme *Dora Bruder* ou *Les Lettres de Pavel* peuvent être lus comme des « *devoirs de mémoire* ». Cette écriture de l'Histoire n'est jamais une, elle oscille entre mémoire et Histoire, entre document et fiction, entre évocation explicite ou implicite. Les textes référentiels comme *Dora*

*Bruder* ou *Les Lettres de Pavel*, tout en étant nourris de faits et de documents, n'en font pas moins appel à l'imagination que les romans. Il existe cependant des différences dans l'évocation de l'Histoire chez les deux écrivains qui ne sont pas seulement à mettre au compte de la différence de perspectives – française et allemande – mais aussi de tempéraments littéraires. Comme l'a si bien montré Baptiste Roux dans son étude sur les *Figures de l'Occupation chez Patrick Modiano*, l'Occupation a chez Modiano le statut de *paysage mental*. Il laisse ses personnages se débattre dans des situations troubles et dans leurs propres contradictions. Il n'y a pas chez lui de « discours » sur l'Histoire, alors que les textes de Monika Maron se recourent et s'accordent sur une vision d'une Histoire faite de fractures, de volte-faces et de trahisons. Fractures qu'elle retrouve au sein de sa propre famille où chaque génération a renié les choix de la précédente. Dans ces attitudes face à l'Histoire, on retrouve également les deux modèles de *l'Enfant trouvé* et du *Bâtard*. *L'Enfant trouvé* qu'est Modiano intériorise l'Histoire qu'il aborde par le fantasme. Elle apparaît chez lui comme une fatalité subie, alors que Monika Maron, en bonne *Bâtarde* tente de comprendre les rouages de l'Histoire, y revendique sa place et se pose même en accusatrice comme dans *Rue du Silence*, n° 6.

Comment dès lors, après tant de fractures familiales ou historiques que nous avons tenté de retracer, affirmer une identité ? Comment se définir quand le lien de filiation est aussi ténu que chez Modiano, fils d'une mère absente et d'un père qui « *aurait découragé dix juges d'instruction* » ? Comment, comme Monika Maron, prendre sa place dans une lignée familiale où la fracture est la règle ? La question de l'identité découle tout naturellement de la réflexion sur la filiation. Il s'agit de savoir si on accepte, assume ou au contraire rejette l'héritage. Pour Patrick Modiano comme pour Monika Maron, leur ascendance juive constitue un héritage délicat qu'ils ne peuvent ni assumer ni rejeter, dans la mesure où ni le père de Modiano, qui n'a jamais porté l'étoile, ni le grand-père de Monika Maron, converti au baptême, ne revendiquaient leur judéité. Dans cette quête de l'identité, nous avons paradoxalement rencontré surtout des *figures d'altérité* : l'*apatride* de Modiano, fasciné par une francité qui se refuse à lui, la *rebelle*, le « *Bon Sauvage* » et la « *Barbare* » chez Monika Maron. Chez Monika Maron, le désir d'identité est très fort, ses personnages rêvent d'une *biographie sur mesure* et cherchent à définir ce qui serait « *essentiel* » pour eux. Face au fatalisme de

nombre de personnages modianiens, l'œuvre de Monika Maron semble plus tonique, car la liberté et l'identité y apparaissent comme des buts à atteindre.

L'histoire personnelle (autobiographie, filiation) et l'Histoire sont donc les grands thèmes de ces deux œuvres tournées vers le passé. Mais la structure narrative elle-même est au service de cette recherche du temps perdu par ce qu'on pourrait appeler une esthétique du souvenir. Patrick Modiano comme Monika Maron manifestent une prédilection pour le récit rétrospectif. Chez eux, le souvenir prime sur l'événement. Les textes jouent avec la temporalité et la chronologie. Ce qui compte, ce n'est pas ce qui s'est passé, mais la trace dans la conscience du narrateur. Subjectif, discontinu, lacunaire, le récit de Modiano ou de M. Maron intègre les grandes métamorphoses romanesques du XX<sup>e</sup> siècle. Il détruit les illusions de linéarité, d'omniscience et de réalisme.

Tous ces points de convergences n'ont pas le même degré de pertinence. Ainsi, la structure rétrospective n'est pas l'apanage de nos auteurs. Elle constitue une constante de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi cette métamorphose ? Pourquoi cette disparition de l'illusion réaliste ? Pourquoi l'instance narrative, la conscience filtrante sont-elles mises en valeur dans le récit moderne, les limites de ce travail ne permettent pas d'y répondre. En revanche, le lien étroit entre filiation et Histoire par le biais du roman familial nous paraît bien être une caractéristique de nos auteurs.

### **Une littérature générationnelle**

La question qui demeure, une fois établi ce faisceau de convergences, est celle de du « pourquoi ». Pourquoi les imaginaires de ces deux écrivains présentent-ils tant de concordances, étant donné qu'il n'existe pas d'influence directe ? Constaté les similitudes est en soi une découverte passionnante, mais n'apaise pas cependant notre soif de comprendre. On ne peut se résigner à l'idée qu'il s'agirait d'une simple coïncidence, ou alors d'une sorte « d'affinité élective » entre deux univers romanesques. Comment donc oser un mouvement de généralisation ? En l'absence d'influence directe, le seul critère objectif qui relie les textes de Patrick Modiano et de Monika Maron est la concomitance dans le temps. Ces deux œuvres sont nées du traumatisme des années

noires. Elles en montrent les séquelles dans l'imaginaire, non d'une façon historique, objective et distancée, mais incarnées dans des images de la filiation, ce qui implique un rapport direct, intime, émotionnel. Ce qui retient aussi notre attention dans cette comparaison, c'est l'existence d'un roman familial qui prend sa source dans la biographie, même s'il ne confond pas avec les simples données biographiques. Selon le principe d'«*abduction*» dégagé par Daniel-Henri Pageaux comme inhérent à la démarche comparatiste<sup>406</sup>, ce lien privilégié entre la filiation et l'Histoire devrait se retrouver chez d'autres écrivains ayant écrit dans des conditions comparables. Nous avons signalé rapidement au long de cette étude des rapprochements possibles avec d'autres textes du XX<sup>e</sup> siècle. De fait, le fil d'Ariane qui a été le nôtre pour aborder les œuvres de Modiano et de Monika Maron, c'est-à-dire l'accès à l'Histoire par la filiation, pourrait s'appliquer à bon nombre de ces textes.

### **La fracture biographique : filiations brisées**

L'Histoire sanglante du XX<sup>e</sup> siècle a fourni, hélas, assez de cas de familles séparées, décimées, brisées. Dans beaucoup de cas de filiation brisée, le traumatisme de l'enfance s'exprime bien plus tard par l'écriture, de façon directe ou déguisée. Il peut se présenter de façon particulièrement «*chiffrée*», «*cryptée*» comme dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec<sup>407</sup>, texte fascinant parce qu'il écrit sur le vide : «*Je n'ai pas de souvenirs d'enfance*», annonce Perec avant de nous livrer ce qui en tient lieu. *W* est un texte composite qui alterne deux trames narratives matérialisées par le changement de caractères : l'une est une tentative de reconstitution autobiographique à partir de données biographiques recueillies auprès de membres de la famille survivants, de descriptions de photos et de souvenirs personnels et l'autre, l'évocation de *W*, un monde voué au sport. La présentation typographique même (alternances des deux fils narratifs matérialisée par le changement de caractères) illustre la fracture. *W* est un texte fracturé, à l'image d'une vie dans laquelle l'Histoire («*l'Histoire avec sa grande Hache*»<sup>408</sup>) a tranché.

---

<sup>406</sup> «*Dans l'abduction, nous passons de l'observation de certains faits à la supposition d'un principe général, qui s'il était vrai, expliquerait que les faits soient tels qu'ils sont.*» D-H Pageaux, ouvr. cité, p. 17

<sup>407</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975

<sup>408</sup> *Ibid*, p. 17



W est une société dédiée au sport, dans une île au large de la Terre de Feu, une sorte d'utopie olympique qui ne tarde pas à tourner au cauchemar concentrationnaire et que George Perec avait inventée à l'âge de 13 ans. Il n'a pas su à l'époque d'où lui venait cette idée. Ce n'est que bien plus tard, en lisant *l'Univers concentrationnaire* de David Rousset qu'il a appris l'existence de camps de répression, où le « sport » était détourné à des fins de torture. Ce qu'il avait cru être le fruit de son imagination rejoignait une réalité historique sinistre.

Comment une telle rencontre a-t-elle été possible ? L'enfant Perec a imaginé un univers concentrationnaire semblable à celui où sa mère était morte. Le recours à l'imaginaire, loin d'être une échappatoire, ramène au contraire au point douloureux. La constatation rassurante : « *je n'ai pas de souvenirs d'enfance* » est un leurre, un moyen de refouler ce que l'enfant pressentait à travers les chuchotements apitoyés des tantes.

Un autre exemple de filiation brisée par la violence de l'Histoire est fourni par l'œuvre de l'écrivain israélien Aharon Appelfeld que nous avons déjà évoqué dans le chapitre sur l'écriture de l'Histoire. Déporté à huit ans, Appelfeld s'est enfui du camp et a mené l'existence d'un enfant sauvage pendant plusieurs années. Dans son texte autobiographique *Histoire d'une vie*, il décrit le long cheminement pour retrouver une langue et une mémoire.

Il y a des cas où la filiation peut être à la fois brisée et lourde à porter. L'écrivain Irène Némirovski, déportée et morte à Auschwitz en 1942, avait deux filles : Denise et Elisabeth. C'est Denise Epstein-Dauplé qui s'est chargée de la publication du livre (sacré, comme on l'imagine) de *Suite française*, le livre que leur mère écrivait lorsqu'elle fut arrêtée. L'autre fille, Elisabeth Gille a publié, une biographie de sa mère sous le titre *Le Mirador, mémoires rêvés*.<sup>409</sup> On devine ce qu'il faut de courage face à une telle tâche : raconter la vie de la mère assassinée à la fleur de l'âge, se mesurer à elle sur le terrain de l'écriture. Qui plus est, cette biographie est écrite à la première

---

<sup>409</sup> Elisabeth Gille, *Le Mirador, mémoires rêvés*, Stock, 2000

personne comme une autobiographie. Elisabeth Gille dit Je à la place de sa mère. Défi qu'analyse René de Ceccatty dans la préface :

En écrivant à la première personne, Elisabeth Gille décidait de relever pleinement, franchement le défi qu'elle se lançait à elle-même. Cette mère dont elle n'avait aucun souvenir personnel l'avait rendue muette à la littérature, par un phénomène d'intimidation involontaire au-delà de la mort. Or grâce à Irène, Elisabeth pourrait retrouver la parole volée, en la lui restituant : on peut dire qu'elle se redonnèrent mutuellement la parole.<sup>410</sup>

Elisabeth Gille a également évoqué sa propre enfance brisée par la disparition des parents dans son roman autobiographique *Un paysage de cendres*.<sup>411</sup>

Une démarche similaire d'un fils rejoignant son père par l'écriture a été menée par l'écrivain allemand Jurek Becker. Jurek Becker, dont la date de naissance exacte est inconnue, son père l'ayant modifiée dans l'espoir de lui éviter la déportation, est né à Lodz, en Pologne, dans les années 30. En 1939, la famille a été envoyée au ghetto de Lodz pour être ensuite séparée. L'enfant, encore très jeune, a été déporté à Ravensbrück, puis à Sachsenhausen. Son père, rescapé d'Auschwitz a pu le retrouver après la guerre et s'installer avec lui à Berlin-Est. En 1976, Jurek Becker, déjà célèbre en RDA depuis *Jacob le menteur* en 1969, publia [*Le Boxeur*] (*Der Boxer*<sup>412</sup>) dans lequel un rescapé des camps, se met à la recherche de son fils qui lui avait été arraché alors qu'il était un bébé, le retrouve et essaie de reconstruire une vie avec cet enfant qui n'a connu que les camps et qui ignore jusqu'au sens des mots *père* et *mère*. Là encore, l'écriture permet d'approcher ce que le père a pu vivre et ressentir. Un autre roman de Jurek Becker, *Les Enfants Bronstein*<sup>413</sup>, présente un héros adolescent aux prises avec le désir de vengeance de son père, ancien déporté.

On mesure donc l'importance actuelle de cette littérature « générationnelle ». Il y a comme une délégation de la parole d'une génération à une autre. L'enfant de déporté

<sup>410</sup> Elisabeth Gille, ouvr. cité, préface de René de Ceccatty, p. 17

<sup>411</sup> Elisabeth Gille, *Un paysage de cendres*, Seuil, 1996

<sup>412</sup> Jurek Becker, *Der Boxer*, Suhrkamp, 1998

<sup>413</sup> Jurek Becker, *Bronsteins Kinder*, Suhrkamp, 1986. Traduction française: *Les Enfants Bronstein*, Grasset, 1989

témoigne de ce que ses parents n'ont pu dire. Quelquefois, la situation de transmission est intégrée au cadre narratif, comme par exemple dans la bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelmann, ainsi que le souligne Myriam Soussan dans son article *Témoigner de père en fils*.<sup>414</sup>

La plupart des écrivains que nous venons d'évoquer, nés dans les années 30, appartiennent à une génération antérieure à celle de Patrick Modiano et de Monika Maron. Ils ont été brutalement séparés de leurs parents et ont subi un grave traumatisme pendant la guerre. Par rapport aux destins que nous venons d'esquisser, les circonstances biographiques de Patrick Modiano et de Monika Maron paraissent nettement moins dramatiques. Cependant, nous ne tomberons pas dans le piège biographique : ce n'est pas le traumatisme qui fait l'écrivain ! Actuellement, une certaine mode éditoriale de l'authenticité vise à mettre en avant le « vécu ». Tous ceux qui ont subi un traumatisme dans l'enfance ne deviennent pas écrivains et bon nombre d'écrivains ont eu une enfance heureuse et une vie confortable, Marcel Proust par exemple. Nous avons bien pris soin dans le chapitre sur *le roman familial* d'insister sur le fait qu'il ne saurait se réduire à la biographie, mais qu'il est déjà une mise en forme, une recreation à partir d'éléments biographiques. Chez les écrivains que nous venons de citer, ce n'est pas seulement la tragédie de l'enfance, aussi émouvante soit-elle, qui nous intéresse, mais le dialogue qui s'instaure, peut-être dans un esprit de résilience, entre données biographiques et recreation littéraire.

### **La filiation comme métaphore générationnelle**

En l'absence de base autobiographique, la filiation peut aussi jouer le rôle d'une métaphore permettant de revisiter l'histoire. C'est un angle qui permet de relire certains classiques comme par exemple *La Leçon d'allemand* de Siegfried Lenz (1968). Dans ce roman, un jeune garçon, Siggi est envoyé dans une maison de redressement pour avoir dérobé des tableaux. Or, il est le fils du policier qui avait été chargé pendant la période nazie de surveiller un peintre des environs, considéré comme « dégénéré » par le

---

<sup>414</sup> Myriam Soussan, « Témoigner de père en fils : *Maus* d'Art Spiegelman. Hymne à la survie, hommage aux disparus », in Jean Bessière et Judit Máár, ouvr. cité, p. 57

régime, pour l'empêcher de peindre.<sup>415</sup> Le fils « paye » donc les erreurs du père, c'est-à-dire l'obéissance aveugle de celui-ci aux consignes. Le devoir que Siggi rédige dans sa cellule est une rédaction sur le thème des « joies du devoir ». Pour lui, il est clair qu'il est en maison de redressement à la place de son père.

On ne saurait exprimer plus clairement le phénomène de délégation de la culpabilité sur la génération suivante. C'est une thématique semblable qu'aborde le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur*. Le rapport entre la génération des acteurs du nazisme et celle des descendants s'y exprime au travers d'une histoire d'amour entre un jeune homme et son amante plus âgée, sorte de substitut maternel, dont on apprend qu'elle a été gardienne de camp de concentration. Ce roman offre des points de convergence intéressants avec le texte de Denis Lachaud, *J'apprends l'allemand*<sup>416</sup>. Dans ce roman construit autour d'un secret de famille, l'histoire – ou plutôt *l'histoire de la mémoire* comme dirait Henri Rousso – est revisitée à travers trois générations. Et là encore c'est la génération des descendants directs (les fils ou filles) qui porte le poids le plus lourd. C'est donc par le biais de la fiction générationnelle que ces textes témoignent de la prégnance du traumatisme, rejoignant par là le paradoxe dégagé par Jean Bessière « *d'une littérature qui témoigne d'autant plus qu'elle est fictive* ».<sup>417</sup>

Certes, un examen attentif révélerait sans doute bien des modalités différentes du rapport filiation-Histoire. Dans les exemples que nous venons d'évoquer, la filiation peut être brisée (Perec, Némirovski, Becker), occultée (Lachaud) ou oppressante (Lenz), il n'en reste pas moins que tous ces textes revisitent la même période historique, la Seconde Guerre Mondiale grâce à des « histoires de famille ». Il pourrait être intéressant de constituer en corpus cohérent ces textes qui mettent en intrigue la filiation brisée et de voir en quoi, par exemple, ils se démarquent d'un genre plus ancien et plus « codifié » comme la saga.

<sup>415</sup> Ce personnage est inspiré par le peintre Emil Nolde, qui avait fait l'objet d'une interdiction de peindre.

<sup>416</sup> Denis Lachaud, *J'apprends l'allemand*, Actes Sud, 1998

<sup>417</sup> Jean Bessière et Judit Maár, ouvr. cité, p. 7

Replacer les œuvres de Patrick Modiano et de Monika Maron dans une perspective plus large, ce n'est pas nier leur spécificité, mais souligner leur ancrage générationnel. Est-ce l'effet du hasard si tant de textes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle abordent l'Histoire par le biais de la filiation ? Certainement pas. La filiation brisée est un prisme dans lequel se réfractent les grandes fractures de l'Histoire. Tous ces textes portent trace d'un traumatisme historique, ils sont l'expression du malaise de la génération des descendants. Aborder l'Histoire par le biais de la filiation, ce n'est pas l'aborder en historien, en la constituant en objet d'étude, mais d'une façon personnelle, intime et chargée d'émotion. Il y a là à la fois une richesse et une limitation, cette approche mémorielle de l'Histoire gagne en intensité émotionnelle ce qu'elle perd en distance et en objectivité. La démarche mémorielle de l'écrivain est complémentaire de celle de l'historien. Elle ne saurait s'y substituer. Paul Ricœur met en garde contre le risque de laisser la mémoire « *court-circuiter le travail de l'Histoire* »<sup>418</sup>.

L'approche par la filiation est le signe que, comme le dit Henri Rousso, « *la période obsessionnelle n'est pas close* »<sup>419</sup>. Combien de temps encore la mémoire collective européenne sera-t-elle hantée par le nazisme, l'Occupation et la Solution Finale ? Il ne semble pas que l'éloignement temporel par rapport aux événements, la disparition progressive des témoins fasse taire la mémoire, bien au contraire. Parmi les textes que nous avons cités, certains ont moins de dix ans et l'abondance récente de livres ou de films sur la Seconde Guerre Mondiale montre la persistance du traumatisme dans la conscience collective. Nous n'en avons pas fini avec la mémoire et c'est pourquoi ce point final n'est sans doute pas définitif.

---

<sup>418</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.106

<sup>419</sup> H.Rousso, ouvr. cité, p. 344

## Bibliographie

(Bibliographie sélective centrée sur le sujet. Elle ne prend pas en compte les ouvrages généraux sur la littérature ni les grands classiques)

Par convention, Paris, ville d'édition, n'est pas indiqué

<b>Œuvres de Patrick Modiano</b>	Edition de référence	(abrégé)
<i>La Place de l'Etoile</i> , Gallimard, 1968	« Folio »	(PdE)
<i>La Ronde de nuit</i> , Gallimard, 1969	« Folio »	(RdN)
<i>Les Boulevards de ceinture</i> , Gallimard, 1972	« Folio »	(BdC)
<i>Villa triste</i> , Gallimard, 1975	« Folio »	(VT)
<i>Livret de famille</i> , Gallimard, 1977	« Folio »	(LdF)
<i>Rue des boutiques obscures</i> , Gallimard, 1978	« Folio »	(RdBO)
<i>Une jeunesse</i> , Gallimard, 1981	« Folio »	(Jeun)
<i>De si braves garçons</i> , Gallimard, 1982	« Folio »	(BG)
<i>Quartier perdu</i> , Gallimard, 1984	« Folio »	(QP)
<i>Dimanches d'août</i> , Gallimard, 1986	« Folio »	(DA)
<i>Remise de peine</i> , Seuil, 1988	« Points Roman »	(RdP)
<i>Vestiaire de l'enfance</i> , Gallimard, 1989	« Folio »	(VdE)
<i>Fleurs de ruine</i> , Seuil, 1991	Seuil	(FdR)
<i>Un cirque passe</i> , Gallimard, 1992	« Folio »	(Cp)
<i>Chien de printemps</i> , Seuil, 1993	« Points Roman »	(CdP)
<i>Voyage de noces</i> , Gallimard, 1990	« Folio »	(VdN)
<i>Du plus loin que l'oubli</i> , Gallimard, 1996	« Folio »	(Dplo)
<i>Dora Bruder</i> , Gallimard, 1997	« Folio »	(DB)
<i>Des inconnues</i> , Gallimard, 1999	« Folio »	(Inc)
<i>La Petite Bijou</i> , Gallimard, 2001	« Folio »	(PB)
<i>Accident nocturne</i> , Gallimard, 2003	Gallimard	(AN)
<i>Un pedigree</i> , Gallimard, 2007	Gallimard	(Ped)
<i>Dans le café de la jeunesse perdue</i> , Gallimard, 2007	Gallimard	(CdJP)

**Œuvres de Monika Maron****Romans, nouvelles, autobiographie en langue originale :**

<i>Flugasche</i> , Francfort / Main, Fischer, 1981	Fischer Taschenbuch (Flug)
<i>Das Missverständnis</i> , Francfort/ Main, Fischer, 1982	Fischer Taschenbuch (Mis)
<i>Die Überläuferin</i> , Francfort/ Main, Fischer, 1986	Fischer Taschenbuch (Über)
<i>Stille Zeile sechs</i> , Francfort / Main, Fischer, 1991	Fischer Taschenbuch (SZ6)
<i>Animal Triste</i> , Francfort / Main, Fischer, 1996	Fischer (AT)
<i>Pawels Briefe</i> , Francfort / Main, Fischer, 1999	Fischer Taschenbuch (PB)
<i>Endmoränen</i> , Francfort / Main, Fischer, 2002	Fischer Taschenbuch
<i>Ach Glück</i> , Francfort / Main, Fischer, 2007	Fischer

**Essais en langue originale :**

<i>Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft</i> , Francfort / Main, Fischer, 1993
<i>Quer über die Gleise</i> , Francfort / Main, Fischer, 2000
<i>Geburtsort Berlin</i> , Francfort / Main, Fischer, 2003
<i>Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche</i> , Francfort / Main, Fischer, 2005

**Traductions françaises disponibles :**

<i>La Transfuge</i> , Fayard, 1989
<i>Rue du Silence</i> , n° 6, Fayard, 1993
<i>Le Malentendu</i> , Le Serpent à plumes, 2001

**Autres romans français en rapport avec le sujet d'étude (mémoire, Histoire, filiation)**

Aaron Soazig, <i>Le Non de Klara</i> , Maurice Nadeau, 2002
Assouline Pierre, <i>Lutetia</i> , Gallimard, 2005
Bertina Arno, <i>Le Dehors ou la migration des truites</i> , Actes Sud 2001
Gille Elisabeth, <i>Un paysage de cendres</i> , Seuil 1996
<i>Le Mirador, mémoires rêvées</i> , Stock 2000
Grimbert, Philippe, <i>La Petite Robe de Paul</i> , Grasset, 2001
<i>Un secret</i> , Grasset, 2004
Lachaud Denis, <i>J'apprends l'allemand</i> , Actes Sud, 1998

- Littell Jonathan, *Les Bienveillantes*, Gallimard, 2006  
 Merle Robert, *La Mort est mon métier*, Gallimard, 1952  
 Némirovsky Irène, *Suite française*, Denoël, 2004  
 Perec Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël 1975  
 Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, coll. « Folio », 1954  
 Robbe-Grillet Alain, *La Reprise*, Minuit, 2002  
 Sarraute Nathalie, *Enfance*, Gallimard, 1983  
 Tournier Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970

### **Romans en rapport avec le sujet d'étude en traduction française**

- Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, traduit de l'hébreu,  
 Seuil, coll. «Points Roman », 2004
- Roth Philip, *Portnoy et son complexe*, traduit de l'américain,  
 Gallimard, coll. « Folio », 1970

### **Romans en langue allemande et traductions françaises disponibles**

- Anonyma, *Eine Frau in Berlin*, Francfort / Main, Eichborn, 2003  
 Anonyme, *Une femme à Berlin*, Gallimard, coll. « Témoins », 2006
- Becker Jurek. *Der Boxer*, Rostock, VEB Hirnstorff Verlag,  
 Francfort / Main, Suhrkamp, 1998  
*Schlaflose Tage*, Francfort / Main, Suhrkamp, 1978  
*L'heure du réveil*, Grasset, 1980  
*Bronsteins Kinder*, Francfort / Main, Suhrkamp, 1986  
*Les enfants Bronstein*, Grasset, 1989
- Brasch Thomas, *Vor den Vätern sterben die Söhne*, Berlin, Rotbusch Verlag, 1977
- Hein Christoph, *Der Tangospieler*, Francfort / Main, Luchterhand, 1989
- Grass Günter, *Die Blechtrommel*, Neuwied, Luchterhand, 1959, Munich, dtv, 1994  
*Le Tambour*, Seuil, coll. « Points Roman », 1997



Lenz Siegfried, *Deutschstunde*, Hambourg, Hoffman und Campe, 1968  
*La Leçon d'allemand*, Ed. 10/18, 2001

Riemann Brigitte, *Ankunft im Alltag*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1961,  
 Berlin, Aufbau Verlag, 1999

Roth Joseph, *Radetzky marsch*, Berlin, Kiepenhauer, 1932, Munich, dtv, 2007  
*La Marche de Radetzky*, Seuil, 1982

Schlink Bernhard, *Der Vorleser*, Zurich, Diogenes, 1995  
*Le Liseur*, Gallimard, coll. « Folio », 1999  
*Die Heimkehr*, Zurich, Diogenes, 2006  
*Le Retour*, Gallimard, coll. « Folio », 2008

Wolf Christa, *Der geteilte Himmel*, Halle / Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1963  
*Kindheitsmuster*, Berlin, Aufbau Verlag, 1976,  
 Francfort / Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2007  
*Trame d'enfance*, Gallimard, coll. « Folio », 1991

### **Ouvrages généraux (en français)**

Problématique comparatiste

Pageaux Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994

Histoire littéraire

Tadié Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Pocket 2002  
 (1<sup>ère</sup> édition, Belfond 1987)

Poétique

Genette Gérard, « Le Discours du récit » in : *Figures III*, Seuil, 1972

*Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Points Essais », 1996  
 (1<sup>ère</sup> édition, Seuil, 1975)

*Moi aussi*, Seuil 1986

Approche freudienne de la littérature

Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963

Milner Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, SEDES, 1997

Robert Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1  
(1<sup>ère</sup> édition Grasset 1972)

Littérature comparée

Bessière Jean et Maár Judit, sous la direction de ...,  
*Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*,  
L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005

Ksiazenicer-Matheron Carole, *Les Temps de la fin : Roth, Singer, Boulgakov*,  
Champion 2006

Philosophie, sociologie, histoire

Derrida Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée 1996

Fabre-Renault Catherine, Goudin Elisa et Hähnel-Mesnard Carola,  
sous la direction de..., *La RDA au passé présent*,  
Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006

Halbwachs Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 199  
*La Mémoire collective*, Albin Michel, 1997

Kaufmann Michel et Samson Gunhild, sous la direction de...,  
*Effets et jeux de pouvoir dans le discours politique et médiatique*,  
Publications de l'Institut d'Allemand, 2002

Ricœur Paul, *Temps et Récit, tome 2 (le récit de fiction)*,  
Seuil, coll. « Points Essais », 1984

*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. « Points Essais », 2000

Rousso Henri, *Le Syndrome de Vichy*, Seuil, coll. « Points Essais », 1990  
(1<sup>ère</sup> édition, Seuil 1987)

**Ouvrages généraux (en allemand)**

Benjamin Walter, „Über den Begriff der Geschichte“,  
in *Gesammelte Schriften II*, p. 693-704  
Francfort / Main, Suhrkamp, 1989  
Traduction française: « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, p. 427-443,  
Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000

Freud Sigmund, „Der Familienroman der Neurotiker“  
in *Gesammelte Werke VII*, p.227-231  
Francfort / Main, Fischer, 1966

Sur la transmission de la mémoire

Welser Harald, Moller Sabine, Tschuggnall Karoline,  
„Opa war kein Nazi“, *Nationalsozialismus und Holocaust im  
Familiengedächtnis*, Francfort / Main, Fischer Taschenbuch, 2002

Sur la littérature de la RDA

Dietrich Kerstin, „DDR-Literatur“ *im Spiegel der deutsch-deutschen Literaturdebatte*,  
„DDR-Autorinnen“ *neu bewertet*, Francfort / Main, Peter Lang, 1998

Frech Birgit, *Die Berliner Mauer in der Literatur*,  
Pfungstadt bei Darmstadt, Ergon, 1992

Emmerich Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*,  
Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000

Hanke Irma, *Alltag und Politik. Zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft.  
Untersuchung zur erzählenden Gegenwartsliteratur der DDR in den 70er Jahren*  
Opladen, Westdeutscher Verlag, 1987

Hauser Kornelia, *Patriarchat als Sozialismus, Soziologische Studien zur  
Literatur aus der DDR*, Hambourg, Argument Verlag 1994

Reich-Ranicki Marcel, *Zur Literatur der DDR*, Munich, Piper & Co., 1974

### **Critique sur l'œuvre de Patrick Modiano**

Bedner Jules, *Patrick Modiano, études réunies par Jules Bedner*,  
Amsterdam, Rodopi 1996

Cima Denise, *Les Images paternelles dans l'œuvre de Patrick Modiano*  
Thèse de doctorat, Université de Nantes, 1998

*Etude sur Patrick Modiano, « Dora Bruder » : jeux de miroirs biographiques*  
Ellipses, coll. « Résonances », 2002

Gellings Paul, *Poésie et Mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano.*  
*Le fardeau du nomade*, Minard, coll. « Lettres Modernes », 2000

Hueston Penelope et Nettelbeck Colin, *Patrick Modiano, pièces d'identité.*  
*Ecrire l'entretemps*, Lettres modernes, 1986

Laurent Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*,  
Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997

Obergöker Timo, *Topographie d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Francfort / Main, Peter Lang, 2004

Roux Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*,  
L'Harmattan, 1999

### **Critique sur l'œuvre de Monika Maron**

Boll Katharina, *Erinnerung und Reflexion : Retrospektive Lebenskonstruktionen im Prosawerk Monika Marons*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002

Doßmann Antje, *Die Diktatur der Eltern, Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk*, Berlin, Weißensee Verlag, 2003

Gilson Elke, „Doch das Paradies ist verriegelt....“ *Zum Werk von Monika Maron*  
Francfort / Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2006

Lewis Alison, “Remembering the Barbarian: Memory and Repression in Monika Maron's *Animal Triste*”, *The German Quarterly* 71.1 (Winter 1998), p. 30-46

Liu Holly, „Erinnern und vergessen, Im Gespräch mit Monika Maron“,  
*Berliner LeseZeichen*, Ausgabe 05/00,  
disponible sur : [www.luise-berlin.de/Lesezei/Blz00\\_05/text34](http://www.luise-berlin.de/Lesezei/Blz00_05/text34)

Rausch Christian, *Repression und Widerstand, Monika Maron im Literatursystem der DDR*, Marburg, Tectum Verlag, 2005

Stimmel Joanna, “Holocaust Memory between Cosmopolitanism and Nation-Specificity: Monika Maron's *Pawels Briefe* and Jaroslaw Rymkiewicz's *Umschlagplatz*”,  
*The German Quarterly* 78.2 (Spring 2005), p. 151-171



### Index des noms

Aaron, Soazig	202, 203
<i>Ankunftsliteratur</i>	30, 34, 231
Appelfeld, Aharon	189, 190, 328
Assouline, Pierre	202, 203, 276
<i>Aufbauliteratur</i>	33
Balzac, Honoré de	59, 139, 149, 150, 163, 201, 205, 208, 223, 306
Barthes, Roland	18
Becker, Jurek	38, 39, 315, 329, 331
Bedner, Jules	78, 145, 164, 275
Benjamin, Walter	125, 214, 257, 324
Berthier, Philippe	205
Bertina, Arno	207
Bessière, Jean	17, 204, 205, 236, 330, 331
Biermann, Wolf	32, 44, 124, 153
Bitterfeld (+ <i>programme</i> )	13, 29, 30, 43, 44, 152, 307
Boll, Katharina	145, 152, 153, 155, 170, 172, 179, 180, 184, 227, 228, 246, 247, 255, 310, 311, 312, 313
Brasch, Thomas	38, 40, 315
Camus, Albert	22
Ceccatty, Daniel	275, 329
Céline, Louis Ferdinand	9, 20, 23, 24, 77, 215, 301
Cima, Denise	76, 89, 90, 91, 92, 135, 234, 239
Derrida, Jacques	276, 277, 316
Dhénain, Françoise	78
Dietrich, Kerstin	30, 31, 32, 34, 39
Doßmann, Antje	57, 103, 104, 118, 121, 126, 127, 220, 221, 252, 253, 256, 309, 310, 311, 315
Dobrovsky, Serge	52, 140
Duras, Marguerite	22, 56
Emmerich, Wolfgang	26, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 42, 44
Flaubert, Gustave	9, 139, 174, 225
Frech, Birgit	39
Freud, Sigmund	18, 19, 61, 62, 64, 66, 137, 138, 139, 156, 188, 195, 300, 312, 323
Fuchs, Jürgen	32

Gellings, Paul	12, 65, 76, 137, 138, 145, 158, 164, 167, 168, 174, 175, 185, 186, 257, 276, 285, 287, 288, 289, 305, 306, 315, 319, 323
Gide, André	50
Gille, Elisabeth	275, 328, 329
Grass, Günter	148
Halbwachs, Maurice	188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 200, 214, 241, 245, 257
Hanke, Irma	28, 29, 38
Hauser, Kornelia	15
Hein, Christoph	33, 40, 41, 315
Hillers, Marta	204
Hueston, Penelope	22, 24, 25, 80, 85, 87, 88, 158, 175, 176, 177, 210, 215, 216, 217, 266, 303, 304
Jardin, Pascal	25
Joffo, Joseph	25
Kant, Hermann	33
Ksiazenicer-Matheron, Carole	133,134
Lachaud, Denis	331
Laurent, Thierry	12, 49, 52, 53, 58, 71, 76, 81, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 136, 263, 264, 268, 270, 271, 300
Lejeune, Philippe	49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 99, 322
Lenz, Siegfried	148, 330, 331
Lewis, Alison	15, 146
Littell, Jonathan	202, 203
Liu, Holly	56, 101, 102, 118, 242, 247
Maár, Judit	204, 330, 331
Maron, Karl	13, 56, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 118, 119, 123, 135, 141, 207, 223, 251, 318
Mauriac, François	50, 148
Mauron, Charles	17, 66, 140, 141
Merle, Robert	205
Michaud, Stéphane	138
Milner, Max	139, 322
Moller, Sabine	196, 197
Montfrans, Manet van	164, 165
Müller, Heiner	32, 41
Némirovski, Irène	206, 275, 328, 331

Nettelbeck, Colin	22, 24, 25, 80, 85, 87, 88, 158, 175, 176, 177, 210, 215, 216, 217, 266, 303, 304
Nora, Pierre	188
<i>Nouveau Roman</i>	22, 23, 24, 159, 202
Obergöker, Timo	237, 267
Pageaux, Daniel-Henri	17, 327
Perec, Georges	22, 188, 237, 267, 327, 328, 331
Perten, Hanns-Anselm	33
Plenzdorf, Ulrich	36, 37, 38, 40
Proust, Marcel	15, 20, 23, 59, 147, 148, 157, 158, 185, 281, 287, 301, 330
Rausch, Christian	15, 27, 28, 29, 31, 43, 44, 45, 103, 207, 220
Reich-Ranicki, Marcel	25, 26, 31, 255, 256
Ricœur, Paul	147, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 200, 201, 214, 226, 227, 257, 332
Robbe-Grillet, Alain	24, 177, 202
Robert, Marthe	18, 19, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 130, 132, 137, 138, 139, 259, 322, 323
Rosbacher, Brigitte	146, 223
Roth, Joseph	132, 133
Roth, Philip	269
Rouso, Henri	24, 25, 193, 194, 195, 196, 200, 206, 213, 261, 321, 331, 332
Roux, Baptiste	11, 12, 22, 23, 24, 52, 53, 65, 73, 76, 79, 145, 158, 159, 160, 164, 174, 175, 177, 208, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 242, 257, 259, 260, 264, 267, 268, 270, 302, 305, 325
Sachs, Maurice	92
Salaün, Franck	145
Samson, Gunhild	26, 27, 34, 40, 41
Sarraute, Nathalie	149
Sartre, Jean Paul	9, 22, 78, 195, 270, 301
Schlink, Bernhard	10, 60, 108, 142, 149, 202, 221, 277, 331
<i>SED</i>	13, 28, 101, 225, 310
Semprun, Jorge	202, 204, 205
Simon, Claude	9, 201, 202
<i>Stasi</i>	26, 28, 46, 207
Stavisky, Serge Alexandre	79, 80, 82, 92, 176, 303
Stendhal	9, 149, 174
Stimmel, Joanna	246
Tadié, Jean-Yves	139, 140, 141



Tournier, Michel	201, 203
Tschuggnal, Karoline	196, 197
Ulbricht, Walter	13, 30, 101, 203, 223
<i>Union des Ecrivains</i>	28, 29, 33
Vallès, Jules	9
Wehdeking, Volker	230
Welser, Harald	196, 197
Wolf, Christa	15, 20, 26, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 108, 142, 153, 256
Yourcenar, Marguerite	201

**Résumé:**

Ce travail se propose d'étudier le rapport entre la filiation et l'écriture de l'Histoire chez deux écrivains contemporains : le Français Patrick Modiano et la romancière allemande Monika Maron. Chez ces auteurs, le « roman familial » constitue un accès privilégié à l'Histoire.

Après avoir replacé les deux écrivains dans leurs paysages littéraires respectifs et précisé des notions utiles comme l'autobiographie, l'autofiction et le roman familial, le travail s'attache à dégager les figures de la filiation dans les deux œuvres en confrontant les données biographiques à leurs transpositions romanesques.

Une étude des structures narratives montre ensuite que le passé et l'Histoire n'interviennent pas seulement au niveau thématique mais influencent jusqu'à la forme du récit.

Un intérêt tout particulier est porté aux modalités d'une écriture de l'Histoire qui se révèle complexe, entre objectivité historique, fantasme et fiction. L'approche par la filiation confère à l'écriture de l'Histoire une forte dimension mémorielle.

La question de l'identité se pose alors en termes d'héritage familial et historique. En cela, Patrick Modiano et Monika Maron s'inscrivent dans l'ensemble plus large d'une littérature « générationnelle » de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

**Mots clés:**

Filiation, roman familial, Histoire, nazisme, RDA, identité

**Filiation and the writing of history in the works of P. Modiano and M. Maron****Summary:**

This study deals with the relationship between filiation and the writing of history in the works of two contemporary authors, the French author Patrick Modiano and the German novelist Monika Maron. Both authors approach history mainly through family romance.

First, the two authors are situated in their respective literary environment, and some key notions are developed in detail, such as autobiography, autofiction, and family romance. On that basis, the fictional characters that bear marks of filiation are portrayed by confronting biographical facts with their fictional transpositions.

A subsequent analysis of narrative structures reveals that the past and history do not only have an impact on contents, but also on the form of the narrative. Special attention is paid to the way history is told, which turns out to be complex, oscillating between historical objectivity, fantasy, and fiction. The access to history through family romance emphasizes the memorial aspect of the writing of history.

Consequently, personal identity is defined in terms of heritage, both family heritage and historical heritage. In this respect, Patrick Modiano and Monika Maron belong to an entire school of writing, the “generational literature” of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:**

filiation, family romance, history, Nazism, GDR, identity

**UFR de Littérature Générale et Comparée****Paris III – Sorbonne Nouvelle**

17, rue de la Sorbonne, 75 005 Paris