

Tangence



L'univers trouble de Patrick Modiano et de Paul Auster : une étude de *Vestiaire de l'enfance* et de *La Musique du hasard*

Jurate D. Kaminskas

Numéro 38, décembre 1992

Fiction policière et roman actuel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025737ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025737ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kaminskas, J. D. (1992). L'univers trouble de Patrick Modiano et de Paul Auster : une étude de *Vestiaire de l'enfance* et de *La Musique du hasard*. *Tangence*, (38), 42-54. <https://doi.org/10.7202/025737ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'univers trouble de Patrick Modiano et de Paul Auster: une étude de *Vestiaire de l'enfance* et de *La musique du hasard*

Jurate D. Kaminkas

On ne peut qu'être frappé par les similarités de conception et de style que présentent l'œuvre de Patrick Modiano et celle de Paul Auster, le premier Français, né à Paris en 1947, l'autre, Américain né la même année à Newark dans le New Jersey. Dans la trilogie new-yorkaise (*Cité de Verre*, *Revenants*, *La chambre dérobée*) ainsi que dans les romans qu'Auster publie par la suite — *Moon Palace*, *La musique du hasard* —, le lecteur retrouve le même monde: «peuple de flics privés, de clochards, d'individus solitaires et de personnages improbables en quête de leur identité.»¹ Or, comme le fait remarquer Jacques Guicharnaud, «la plupart des protagonistes de Modiano sont des enquêteurs, des détectives d'un passé réel ou imaginaire»².

La similarité entre les deux œuvres ne se limite pas à une simple thématique. La célèbre «atmosphère Modiano», cette «bizarrerie onirique»³, n'est pas étrangère à l'œuvre d'Auster, comme le signale Laurent Lemire:

Ce climat oppressant, cette angoisse qui tenaille chaque page et porte le lecteur vers une fin inéluctable font que l'on suit Auster comme s'il nous racontait un meurtre alors qu'il n'y a ni assassin ni victime.⁴

Ajoutons qu'en 1983, Auster publie *L'invention de la solitude*, «une autobiographie en forme d'essai qui évoque la mémoire de son père»⁵ et que bien des héros d'Auster passent leur vie à chercher un «unknown father» et «the key to the elusive riddle of

1 Laurent Lemire, «Paul Auster», *Lire*, n° 175, avril 1990, p. 19.

2 Jacques Guicharnaud, «De la rive gauche à l'au-delà de la Concorde: remarques sur la topographie parisienne de Patrick Modiano», *Dilemme du roman*, Catherine Lafarge éd., Saratoga (CA.), Anma Libri, 1989, p. 350.

3 *Ibid.*, p. 349.

4 Laurent Lemire, *op. cit.*, p. 19.

5 *Ibid.*

[their] origin and [their] fate»⁶. Les personnages de Modiano sont depuis toujours à la recherche d'un père, d'une mère, d'une enfance perdue... C'est dire que les points de contact entre l'œuvre des deux écrivains sont assez nombreux pour justifier une étude comparée.

Comme on sait, les romans de Modiano et d'Auster sont parsemés de détails qui font penser au roman policier. Ce qu'il faut souligner, toutefois, c'est que ces romans n'appartiennent pas tout à fait à ce genre, tout en manifestant certaines particularités de la littérature policière. En ce qui nous concerne, nous voudrions examiner de plus près les rapports que les deux romanciers entretiennent avec le roman policier et montrer qu'ils recherchent une forme esthétique qui n'appartient pas à la littérature «alimentaire».

Dans une telle perspective, nous avons cru prudent de limiter notre corpus à deux romans: *Vestiaire de l'enfance* de Modiano et *La musique du hasard* d'Auster. Pour commencer, nous envisageons de nous en tenir aux textes seuls et de faire émerger de leur confrontation des traits spécifiques.

Dans les deux cas, il y a l'isolement du narrateur coupé de ses racines et de ses contacts avec le monde extérieur. Dans *Vestiaire de l'enfance*, le narrateur, Jean Moreno, alias Jimmy Sarano, a quitté Paris pour «ce port jadis célèbre pour ses résidents cosmopolites»⁷, mais dont la localisation n'est pas précisée. Carlos Servent, un des speakers à Radio-Mundial où Sarano travaille (il rédige un feuilleton radiophonique, *Les aventures de Louis XVII*) évoque ainsi l'endroit: «On finit par douter de la réalité de cette ville et par se demander où elle se trouve exactement sur la carte: Espagne? Afrique? Méditerranée?» (p. 127) Sarano, lui aussi, reconnaît qu'il est «arrivé au bout du monde et [quel] le temps s'est arrêté» (p. 22). L'isolement, l'enfermement à Ockham de Jim Nashe, protagoniste de *La musique du hasard*, n'est ni choisi ni volontaire, mais il n'en reste pas moins qu'un certain rapprochement avec le roman de Modiano est possible. Dès que Nashe et Pozzi pénètrent dans la propriété de Flower et Stone, Nashe a l'impression d'être

6 Citation sur la couverture de *Moon Palace*, New York, Penguin Group, 1989.

7 Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 66. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

[...] submergé par une vague de bonheur [...]. Après cela, il se sentit la tête curieusement vide et pour la première fois depuis des années, il tomba dans l'une de ces trances dont il avait été parfois affligé du temps de son enfance: un déplacement abrupt et radical de ses repères intérieurs, comme si le monde qui l'entourait avait soudain perdu sa réalité.⁸

Précisons que tout commerce le jour où Jim Nashe et Jack Pozzi se présentent à la maison des deux millionnaires pour une partie de cartes. Nashe va risquer gros: il jouera les dix mille dollars qu'il lui reste de son héritage. Pozzi, surnommé «Jackpot» à cause de son talent aux cartes, finira par perdre plus que l'argent de Nashe et sa Saab rouge: à l'issue du match, les deux sont endettés de 10 000 \$. N'ayant pas les ressources financières nécessaires pour s'acquitter de leur dette, ils sont donc obligés d'accepter la proposition de Flower et Stone: en guise de paiement, travailler à la construction d'un mur de pierre sur leur propriété. Ce qui surprend peut-être, c'est la facilité avec laquelle Nashe accepte cette tâche: «Le mur serait moins un châtement qu'une cure, un retour simple vers la Terre» (p. 122), se dit-il. Quelques pages plus loin, nous lisons encore: «Oui, le pré semblait un lieu abandonné; mais il n'était pas dépourvu d'une certaine beauté désolée, d'un air lointain et calme qui pouvait presque être considéré comme apaisant» (p. 116). Quant au héros de *Vestiaire de l'enfance*, son exil est voulu: «Je suis venu m'exiler ici pour m'alléger d'un poids qui augmentait au fil des années et d'un sentiment de culpabilité que j'essayais d'exprimer dans mes livres» (p. 48).

Textes refermés sur eux-mêmes, les romans d'Auster et de Modiano mettent en scène des personnages repliés aussi sur eux-mêmes, ce qui leur confère un statut problématique. Cette interprétation est corroborée par les souvenirs, les «vagues à l'âme» (Modiano, p. 126) qui envahissent le texte. Il suffit d'un détail, d'une vague ressemblance pour déclencher le processus de la mémoire involontaire: le protagoniste confronte invariablement son double. Dans le roman d'Auster, l'enfance de Nashe tout comme celle de Pozzi se déroule sous le signe d'un père absent, d'une mère travailleuse et courageuse. Le père de Pozzi

8 Paul Auster, *La Musique du hasard*, traduit de l'américain par Christine Le Bocuf, Paris, Actes Sud, 1991, p. 74. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

ne passe le voir que deux fois, mais il n'oublie pas de lui faire un cadeau de 5 000 \$ lorsqu'il termine ses études. Quant à Nashe, dont les parents se séparent lorsqu'il est très jeune, il n'entend plus parler de son père, jusqu'au moment où l'avocat lui téléphone pour lui annoncer son héritage. Au niveau du détail, donc, il est possible de parler de la création de correspondances entre Nashe et Pozzi. Le texte est assez clair à ce sujet :

En écoutant les réminiscences de Pozzi, Nashe n'avait pu éviter de penser à sa propre enfance, et la curieuse correspondance qu'il apercevait entre leurs deux vies l'avait touché : l'abandon prématuré, l'argent inopinément advenu, la colère latente. Du moment qu'un homme commence à se reconnaître dans un autre, il ne peut plus considérer cet autre comme un étranger. Qu'il le veuille ou non, un lien existe [...]. La distance entre eux s'était soudain réduite. (p. 57)

Citons un autre exemple, une variante de ce que nous avons déjà vu, pour illustrer la tendance des personnages à se dédoubler. Lorsque Nashe, sentant qu'il est à la dérive, avoue à Pozzi que désormais il vivra au jour le jour, sans faire de projets, le commentaire de ce dernier donne à réfléchir. « Bienvenue au club », dit-il. « La Confrérie internationale des chiens perdus [...]. Numéro de série zéro zéro zéro zéro. » Quand Nashe proteste, « J'aurais cru que c'était ton numéro », Pozzi s'explique : « C'est mon numéro. Mais c'est aussi le tien. C'est une des beautés de la Confrérie. Tous ceux qui s'enrôlent reçoivent le même numéro. » (p. 71)

Le dédoublement comme structure de la quête de l'identité, d'un passé révolu, est exploité de façon plus systématique encore chez Modiano où le narrateur n'est plus le seul à avoir son double. Il est vrai que Jimmy Sarano, écrivain de feuilletons radiophoniques à Radio-Mundial, est aussi Jean Moreno, romancier parisien, mais il y a aussi Marie la jeune Française au sac de paille en bandoulière qui ressemble à s'y méprendre à une autre Marie, fille de Rose-Marie, jeune actrice dont le narrateur fut épris à l'âge de vingt ans. Présence d'abord discrète, en sourdine (« Il me semblait avoir déjà vu son visage. Mais où? » [p. 12]), cette image à moitié oubliée sort tout doucement des ombres du passé (« Les jours suivants, je revoyais avec précision les traits de son visage. Décidément, le front et les yeux me rappelaient quelque chose » [p. 21]), pour remonter jusqu'au présent. « J'ai l'impression de vous avoir déjà connue quelque part » (p. 36), finit-il par dire à Marie. « Mais ce visage est celui d'une enfant que j'ai connue il y a

longtemps. Son prénom n'était-il pas Marie — comme l'autre?» (p. 68) La chaîne des associations se poursuit encore, car si le narrateur s'intéressait à la petite fille, c'était purement par égard pour la mère, l'actrice Rose-Marie dont il était amoureux («Seule Rose-Marie m'occupait l'esprit» [p. 103]). Et pourtant, «ce qui était resté à l'état d'ébauche chez Rose-Marie atteignait son point de perfection chez cette petite» (p. 138).

On remarque plusieurs variations de la technique du dédoublement dans *Vestiaire de l'enfance* de Modiano, car non seulement les «appels» deviennent plus nombreux et d'un caractère plus urgent, mais il ne s'agit plus uniquement de personnages qui se superposent. Par exemple, les lieux et les années finissent par se ressembler: «Ce soir-là quand je descendais la rue Fontaine avec la petite, je n'ai pas pensé que cinq ans auparavant je marchais dans la même rue [...] et que je venais de quitter une autre loge de théâtre [...] sauf qu'elle n'était pas tendue de velours bleu: la loge de ma mère.» (p. 70) Il en est de même des paroles, des phrases prononcées par les personnages: elles établissent une connivence, une complicité entre les personnages. «Vous ne pourriez pas m'aider?» (p. 62) demande la jeune Française à Jimmy Sarano. «Mais moi aussi [cette phrase] je l'avais dite à quelqu'un qui marchait à mes côtés une nuit à Vienne» (p. 63). Il conviendrait aussi de s'attarder sur une autre scène où le narrateur se retrouve encore dans la série des «Marie». Il se souvient justement d'une traversée de Paris dans le petit car bleu marine de son ami DéMagdebourg, et d'un arrêt devant le Café de la Paix qui évoque bien des souvenirs: «J'avais à peu près l'âge de la petite et mon père m'emmenait souvent passer les interminables après-midi du dimanche à la terrasse de ce Café de la Paix...» (p. 109).

Comme cette rencontre imprévue avec DéMagdebourg, tout, dans ce roman, semble se produire par hasard: par exemple, le premier contact avec Marie (la jeune Française) dans le café Rosal, rencontre plutôt curieuse, car «les touristes ne [fréquentaient] pas le Rosal» (p. 11). Curieuse coïncidence aussi qu'elle s'appelle Marie, que Mercadié ait vécu dans l'immeuble où logeaient autrefois Rose-Marie et sa fille. De même, c'est le hasard qui veut que le narrateur soit reconnu par ce «vieux jeune homme» (p. 90) venu de Paris pour interviewer son voisin de Mercedes Terrace.

Nous trouvons des exemples encore plus étonnants de ce phénomène dans *La musique du hasard*. Le titre, déjà, renseigne

le lecteur sur le rôle de thème générateur qu'aura la chance/le hasard dans le déroulement du roman. En fait, il semble bien qu'entre le moment où Nashe reçoit l'héritage paternel et la fin du roman, sa vie soit réglée par le hasard: c'est au hasard qu'il choisit les routes et les destinations, pendant les deux années qu'il passe au volant de sa voiture; c'est le hasard qui veut que, le jour où il rencontre Pozzi, il choisisse un chemin moins battu que l'autoroute. Agissant tout à fait contre ses principes («Bien qu'il refusât en général de s'arrêter pour des auto-stoppeurs [...]» [p. 26]), il emmène «Jackpot» avec lui. À cet égard, le commentaire du narrateur jette de la lumière sur la fonction que Pozzi remplira dans le roman:

Ce fut l'une de ces rencontres accidentelles qui semblent surgies du néant par hasard — rameau brisé par le vent, tombé soudain à vos pieds [...]. Mais parce qu'il avait déjà renoncé, parce qu'il estimait n'avoir plus rien à perdre, il considéra cet inconnu comme l'occasion d'un sursis, une dernière chance de réagir avant qu'il fût trop tard. (p. 5)

La chance est un élément déterminant dans une partie de poker, jeu de hasard, par définition. Selon cette logique, c'est le hasard qui veut que Jackpot perde, que les deux, Pozzi et Nashe, soient sur place, prêts à être embauchés la veille du jour où doit commencer la construction du mur. Et l'image sur laquelle se clôt le texte — la voiture folle filant à toute vitesse — n'est-elle pas la concrétisation même des forces obscures qui ont façonné la vie des personnages du roman d'Auster?

Lieux obscurs, agents doubles, rencontres de hasard. Petit à petit, le lecteur s'aperçoit qu'il s'aventure sur un terrain propre au roman policier. D'autres éléments des deux textes viennent confirmer l'hypothèse du roman policier. Les deux protagonistes — Moreno et Nashe — sont constamment poursuivis, surveillés. Dans *Vestiaire de l'enfance*, une riche Américaine a exigé dans son testament que «son chauffeur surveille [l']emploi de temps [du narrateur] et, chaque semaine, le transmette en détails au secrétaire de la fondation qu'elle a laissée dans cette ville» (p. 13). Ce chauffeur, avec qui, d'ailleurs, le narrateur entretient de très bons rapports, parlant avec lui «de tout et de rien» (p. 14), trie également son courrier et détient un double de la clé de son appartement. «Ainsi, conclut le narrateur, elle continuait de veiller sur moi d'une manière scrupuleuse» (p. 131). Il a parfois l'impression qu'«elle a tout prévu» (p. 132).

Quant à Nashe, il a de plus en plus l'impression d'être un pion entre les mains des propriétaires, Flower et Stone. Dès que la construction du mur commence, ceux-ci s'éclipsent, mais Nashe sent leur présence et surtout leur regard peser sur lui. C'est comme si eux aussi avaient tout prévu depuis le début: «On aurait dit que Flower et Stone avaient pu lire dans leurs pensées, qu'ils avaient su ce qu'ils allaient faire avant même qu'ils en fussent convenus.» (p. 167) Murks, le contremaître, surveille méticuleusement les travaux de ses deux «ouvriers». «Il fait semblant de prendre notre parti, mais il leur appartient [...]» (p. 185), se dit Nashe. Lorsqu'un jour Murks se présente sans revolver, «Nashe ne savait plus que penser. Murks était-il en train de lui signaler qu'il était libre maintenant, ou ne s'agissait-il que d'un nouveau détour dans une duperie savamment élaborée?» (p. 201) Dans la dernière partie du roman, Floyd Junior, le petit-fils de Murks, accompagne son grand-père lorsque celui-ci surveille les travaux dans la clairière. L'atmosphère devient de plus en plus insupportable. À preuve, ce passage:

Le pire fut que l'enfant revint à la clairière — non seulement le lendemain, mais aussi le jour suivant. Comme si les premières heures n'avaient pas été assez pénibles, il s'était mis en tête de s'éprendre de Nashe, réagissant à leur échange de sourires comme à un sermon réciproque d'amitié éternelle. (p. 203)

Uri Eisenzweig, dans sa présentation du numéro de la revue *Littérature* consacré au roman policier, précise que souvent «l'aspect définitoire du roman policier [...] se limite à une sorte de mini-thématique»⁹. «En effet, poursuit-il, les définitions traditionnelles du roman policier ne se distinguent, pour la plupart, que par l'importance qu'elles accordent à tel ou tel aspect de la diégèse. Ainsi, l'élément le plus évident du genre, aux yeux d'un certain discours puritain, a toujours été le crime, ou plus exactement, le crime sanglant.»

Or, dans nos deux romans, le lecteur soupçonne qu'un crime a été commis, et dans le cas du roman d'Auster, qu'il s'agit d'un crime brutal, mais il n'y a rien dans le texte qui en confirme la réalité. Dans *Vestiaire de l'enfance*, Modiano fait allusion plusieurs fois au «sentiment de culpabilité» (p. 48) qu'éprouve le narrateur à la suite d'un accident d'auto. «Vous étiez bien dans la

9 Uri Eisenzweig, «Présentation du genre», *Littérature*, numéro spécial consacré au roman policier, n° 49 (1983), p. 7.

voiture la nuit de l'accident?» demande le journaliste; «[...] c'était un crime ou tout simplement un cas banal de non-assistance à personne en danger?» (p. 93) Quant à Pozzi, on ne sait même pas s'il survit aux blessures qui lui ont été infligées par Murks. Puisqu'on lui refuse accès au téléphone, Nashe ne parvient pas à savoir si, en fait, Murks a emmené Pozzi à l'hôpital comme il le prétend ou s'il l'a achevé et enterré quelque part. Avec la mort de Nashe à la fin du roman, Auster s'assure que la question reste ouverte et non résolue... donc problématique.

Pourrait-on reprocher à Modiano et à Auster de flirter avec le policier? Donnent-ils à leurs œuvres l'allure de romans policiers sans toutefois tenir le contrat implicite entre auteur et consommateur de tels romans?

Uri Eisenzweig propose une approche narratologique pour cerner la spécificité du genre policier. Partant du principe qu'«un crime n'est mystérieux que dans la mesure où manque sa narration»¹⁰, il conclut que «cette absence du récit du crime ne peut elle-même être posée que par un autre récit, celui que nous lisons»¹¹. En d'autres termes, la quête (ou le second récit) dépend de ce que Marie Rodell¹² appelle des «récits fantômes». Todorov¹³, en définissant la structure double du roman policier, parlera de la dialectique de l'absence face à la présence. C'est ainsi que «l'assassinat est un élément non pas thématique, mais bien structurel du genre policier puisque lui seul peut assurer l'absence narrative fondatrice du récit de l'enquête»¹⁴. Le meurtre marquant une rupture dans «l'équilibre social»¹⁵, ce sera à l'enquête de la rétablir pour assurer «cette impression de fermé»¹⁶, caractéristique des romans policiers. L'élément de rupture peut se produire avant le commencement de l'histoire ou à son début, ou encore «intervenir dans le cours de l'œuvre»¹⁷; on peut même avoir le cas, comme Jean-Pierre Colin a eu le mérite de le

10 *Ibid.*, p. 9.

11 *Ibid.*

12 Citée par Uri Eisenzweig, p. 9.

13 Voir Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 12.

15 Jean-Pierre Colin, «De l'approche stylistique d'un mauvais genre littéraire: le roman policier», *Linguistique et littérature, La nouvelle critique*, 1968, p. 166.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 168.

montrer, où «la rupture couronne l'œuvre et l'achève»¹⁸. D'où sa conclusion que, «pour un auteur de roman policier, c'est le "plan" qui compte avant tout le reste»¹⁹.

Il faut, par conséquent, reprendre cette idée de dualité narrative si nous voulons cerner de plus près la question qui nous occupe : à quel point l'intrigue de Modiano et d'Auster imite-t-elle le déroulement du récit policier ?

Dès le début de *Vestiaire de l'enfance*, il est clair que la stratégie de Modiano consiste à mener de pair deux récits, mettant en scène les deux protagonistes Moreno et Sarano, qui ne sont, en fait, qu'un seul personnage. Sur le premier épisode, le lecteur possède très peu de détails. Il sait seulement qu'«une voiture [s'est enfoncé] dans la Marne» (p. 48) et que le narrateur (Moreno) «avai[t] pu [s']en sortir de justesse, abandonnant la personne qui était avec [lui]» (p. 48). Il est permis de croire, d'après ces informations, qu'il y a donc *cadavre* et *coupable*. Le deuxième récit, celui de l'enquête, commence lorsque le narrateur (qui s'appelle maintenant Jimmy Sarano) s'exile dans ce port cosmopolite dont la situation géographique, pourtant, n'est jamais précisée. On peut remarquer tout d'abord que le deuxième récit s'imbrique dans le premier : il se présente comme un récit en quête de ce récit absent qui est l'événement raconté très succinctement dans les premières pages de l'œuvre. Uri Eisenzweig, signalant le caractère opératoire du cadavre dans le texte policier, affirme même que ce corps «n'est rien d'autre, au fond, que le narrateur privilégié, mais définitivement amnésique, de sa propre histoire, c'est-à-dire de celle du crime»²⁰.

Qui était la victime de la noyade ? Marie ? Rose-Marie ? Comment justifier la présence au sein du texte des images obsédantes où le narrateur voit une figure d'enfant tantôt sur un fond de velours bleu, tantôt contre le cuir rouge ?

L'enquête commence, tâtonnante d'abord parce que, comme l'avoue le narrateur, «j'avais perdu l'habitude de ces exercices de mémoire depuis que je vivais dans une sorte d'intemporalité» (p. 137). D'ailleurs, la langue composite de la ville qu'il habite «brouille définitivement les souvenirs» (p. 38). Quelquefois, c'est

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 12.

le narrateur lui-même qui devient un obstacle à la reconstitution du récit absent, celui de la jeune fille ayant le front et les yeux de la jeune Française. Il reconnaît avoir en sa possession «une masse de vieux papiers qui se rapportent à [sa] vie antérieure» (p. 39), mais il n'a pas le courage de les consulter: «J'ai préféré m'allonger sur la terrasse et me laisser engourdir par les bruits de la rue.» (p. 39) Faut-il voir dans ces hésitations une confirmation de l'hypothèse selon laquelle «le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une impossibilité de raconter»?²¹ Néanmoins, petit à petit, l'enquête prend forme. À travers l'évocation des lieux (divers quartiers de Paris), la présentation des indices (la corbeille de fruits confits) et l'interrogation des témoins possibles (Mercadié a habité 36, avenue Junot, mais seulement jusqu'en 1962, alors que la corbeille de fruits a disparu en 1965), le récit caché remonte à la surface. C'est alors que le lecteur s'aperçoit que l'absence de la morte n'est pas la seule dont il s'agit de reconstituer l'histoire; il y a un autre vide que l'enquête se doit de combler: le vide intérieur de Jimmy Moreno, le narrateur.

Tout comme l'image obsédante du visage d'un enfant sur fond de velours bleu, le sentiment de vide qu'éprouve Sarano constitue un des leitmotifs du texte: «La sensation du vide m'a envahi, encore plus violente que d'habitude. Elle m'était familière.» (p. 95) À la page suivante, le narrateur précise: «cette impression de vide» est «comme un halo de lumière blanche qui m'empêche de distinguer les autres détails de ma vie de cette époque-là et qui me brouille mes souvenirs» (p. 96). En fait, il vit dans la peur constante de se «laisser aspirer» par «le vide» (p. 96).

Nous avons déjà vu le mécanisme selon lequel fonctionne le roman policier: «remonter du crime à ses origines»²², «[reconstituer] le récit du crime à rebours»²³. Une fois que l'identité du criminel est découverte, en d'autres termes, une fois que l'enquête a pu remonter à zéro, le roman se termine. Bien que, à l'issue de *Vestiaire de l'enfance*, le lecteur ait le sentiment de rester sur sa faim, il est clair que l'absence et le vide qui ont déclenché le récit enchâssé ont cédé la place à la transparence et à une plénitude nouvelle. Déjà, après sa nuit passée à la belle

21 *Ibid.*, p. 10.

22 *Ibid.*, p. 13.

23 *Ibid.*

étoile, Moreno éprouve «une sensation de légèreté, comme après avoir rompu une dernière entrave» (p. 128). En lançant son «appel», en faisant passer à la radio son annonce sur «une corbeille de fruits confits oubliée le 9 mai 1965 sur la banquette d'un car de couleur bleu marine» (p. 116-117), le narrateur essaie de «retrouver les personnes et les objets perdus» (p. 124), en d'autres termes, son passé, ses origines. Il n'y a rien d'étonnant, alors, de lire à la dernière page du roman: «Tout se confondait par un phénomène de surimpression — oui, tout se confondait et devenait d'une si pure et si implacable transparence» (p. 144).

Le texte d'Auster se prête à une analyse semblable: lui aussi se construit autour d'une double absence. Dès les premières pages du roman, lorsqu'il décrit ses courses effrénées à travers les États-Unis, Nashe se voit comme quelqu'un qui a perdu son être: «À la fin de cette deuxième nuit, Nashe s'était rendu compte qu'il n'était plus maître de lui-même, qu'il était tombé sous la coupe de quelque force étrange et irrésistible.» (p. 11) La voiture et l'argent de son héritage permettent à Nashe de fuir l'homme qu'il avait été, et était encore, pour se forger un moi nouveau. «Sa situation lui paraissait comparable à celle d'un homme qui aurait enfin trouvé le courage de se tirer une balle dans la tête — sauf que dans ce cas-ci la balle ne représentait pas la mort, mais la vie, c'était la détonation qui enclenche la naissance de mondes nouveaux.» (p. 15) Le séjour à Ockhan et la construction du mur ont une valeur thérapeutique: au terme de cette période de travail obligé, Nashe est un homme transformé. Ce n'est pas dire que dans ce roman la reconstitution du récit absent s'avère une tâche facile. Le processus de guérison, de reconstitution, est parfois retardé par Nashe lui-même qui bloque les souvenirs qui veulent remonter à la surface. Lorsqu'il demande à Murks de lui procurer un piano, c'est que «la musique apportait l'oubli, la douceur de ne plus devoir penser à lui-même» (p. 200).

Dans le roman d'Auster, le crime «violent et sanglant» ne se trouve pas au début de l'œuvre comme c'est généralement le cas dans le roman policier, mais plutôt vers la fin. La mort ou la simple disparition de Pozzi (le roman ne le précise pas) laisse des traces profondes sur Nashe («mais même lorsqu'il eut retrouvé la maîtrise de soi et commencé à s'adapter à sa solitude, il ne se remit jamais tout à fait de l'absence de Pozzi et continua à porter le deuil du gosse comme d'une part de lui-même à jamais disparue.» [p. 197]) D'où le besoin d'une enquête. Qui a

battu/tué Jack Pozzi? Calvin Murks? Quel a été le rôle des deux Floyd dans l'assassinat? Nashe prépare son enquête, qui tourne court à cause de l'accident de voiture qui survient à la fin du roman.

Au terme de notre étude comparée des romans de Modiano et d'Auster, quelques conclusions s'imposent. Nous pouvons trouver dans *Vestiaire de l'enfance* et *La musique du basard* des caractéristiques du roman policier tel que le définit Jean Duffy: les deux romans fournissent un exemple de «l'intrigue énigmatique et donc, de la façon dont le code herméneutique fonctionne»²⁴. Comme nous l'avons vu, par leur structure formelle, *La musique du basard* et *Vestiaire de l'enfance* divergent peu du genre policier. Si nous avons insisté sur la dualité narrative propre au récit policier, c'est dans le dessein d'élucider le sens de nous deux œuvres et d'examiner comment elles fonctionnent. En confrontant, pourtant les aspects extérieurs du texte avec les analyses textuelles, nous voyons plus nettement la nature conflictuelle des deux romans et donc comment Auster et Modiano rompent avec le roman policier pour tracer une voie nouvelle.

Uri Eisenzweig rappelle «l'absence de psychologie chez les personnages du roman policier»²⁵. Par la charge poétique qui traverse leurs œuvres, Auster et Modiano confirment que ce sont les profondeurs de l'être qui les intéressent. Écoutons Modiano: «J'écris pour savoir qui je suis et pour me trouver une identité»²⁶. Et c'est presque la même expression, «rarefied search for self»²⁷, qu'emploie un critique à propos d'Auster. Les personnages de Modiano et d'Auster, tout en étant proches du lecteur, semblent parler de loin, des profondeurs des ténèbres — ou de l'âme humaine. La question qu'on se pose à l'issue du roman n'est plus «qui est le meurtrier?», mais plutôt «qui est le narrateur?»

Ce travail a été entrepris dans le dessein d'arriver à une meilleure connaissance des textes d'Auster et de Modiano et

24 Jean Duffy, «Les codes narratifs dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet», *Degré second*, septembre 1986, p. 39.

25 Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 14.

26. Patrick Modiano, cité par Jean-Louis Ezine, «Modiano sur la sellette: Patrick Modiano ou le passé antérieur», *Les nouvelles littéraires*, vol. VI, n° 12 (octobre 1975), p. 5.

27 Stephen Schiff, *The New York Times Book Review*, cité sur la couverture de *The Locked Room*, New York, Penguin Books.

d'ouvrir la voie à une comparaison de l'oeuvre des deux écrivains. Nous espérons voir fourni une réponse à la question de savoir pourquoi on lit les récits de Modiano et d'Auster «comme s'[ils] nous [racontaient] un meurtre alors qu'il n'y a ni assassin ni victime»²⁸.

28 Laurent Lemire, *op. cit.*, p. 19.