

# Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque

CARLA KILLANDER CARIBONI  
Université de Lund

## **Abstract**

Since its first appearance in the novel *La Place de l'étoile* (1968), the motif of the police van (*panier à salade*) has never stopped showing up in Modiano's works. This article focusses on the scene with the police van in seven novels, in order to show its obsessional character. The analysis shows that the police van appears in a scenario which the reader recognizes from one novel to another, despite some slight differences. In its most recurrent form, the scenario develops as follows: a character who has been stopped by the police can't prove his/her identity and is transported to the police station in a van. The analysis also shows that this vehicle is emblematic of the past, which is the very substance of Modiano's novels: on the one hand the collective past (the persecutions of the Jews during the German occupation of France) and on the other the individual past (a loveless relationship between the homodiegetic narrator and mostly his father, during the sixties). This article suggests that the very particular re-writing process at work in Modiano's novels, where the same motifs, places and kinds of character reappear from one novel to another, creating a strong impression of autobiographical authenticity, presupposes a specific kind of reader, who reads more than one single novel and who needs to re-read.

**Keywords:** Modiano, police van, homodiegetic narrator, re-writing, Occupation, autobiography.

Depuis sa première apparition dans *La Place de l'étoile* (1968), le motif du panier à salade n'a cessé de réapparaître dans les récits de Modiano. Cet article se concentre sur la scène du panier à salade dans sept récits, afin de montrer son caractère obsessionnel. L'analyse montre que le panier à salade surgit dans un scénario que le lecteur reconnaît au fil de ses lectures, en dépit de quelques différences mineures d'un récit à l'autre. Dans sa forme la plus récurrente, le scénario se déroule de la manière suivante : un personnage qui a été arrêté par la police pour un contrôle ne peut prouver son identité et se voit transporté à la station de police dans un panier à salade. L'analyse montre également que ce véhicule est emblématique du passé, qui est la substance même des récits de Modiano : à la fois le passé collectif (les persécutions des Juifs pendant l'Occupation de la France) et le passé individuel (une relation aride entre le narrateur homodiégétique et son père, dans les années 1960). L'article suggère que le processus de réécriture à l'œuvre dans les récits de Modiano, où les mêmes motifs, lieux et types de personnages réapparaissent d'un récit à l'autre, créant une forte impression d'authenticité d'autobiographique, présuppose un type particulier de lecteur, qui ne s'arrête pas au seuil d'un seul récit et qui relit.

**Mots-clés :** Modiano, panier à salade, narrateur homodiégétique, réécriture, Occupation, autobiographie.

## 1. Introduction

Raphaël Schlemilovitch, héros rocambolesque, juif et antisémite à la fois, de *La place de l'étoile* (1968) est arrêté plusieurs fois, tout au long de son périple entre la France et Israël, pendant l'Occupation et l'après-guerre ; vers la fin de l'histoire, il est enfermé dans un panier à salade par des policiers aux noms juifs qui le mènent jusqu'à la place de l'Étoile. De là, Raphaël est transporté dans une traction noire vers le quartier général de la Gestapo où il est torturé (voir pp. 170-182). Cette scène du panier à salade, enfouie dans le magma narratif du premier récit de Modiano, où fusionnent délire, imagination et vie vécue du personnage, n'a cessé de réapparaître dans les récits ultérieurs, où elle affiche des caractéristiques communes : un personnage (le narrateur, ou son père, ou les deux à la fois, ou une narratrice, éventuellement accompagnés de policiers ou d'autres personnes), est embarqué dans un panier à salade, suite à une mésaventure. Qu'elle appartienne à la série d'événements du plan temporel où évolue le narrateur ou qu'elle soit introduite comme un souvenir stocké dans sa mémoire et faisant soudain surface par association avec un de ces événements, la scène du panier à salade se signale par la fréquence de son retour d'un récit à l'autre (et parfois même à l'intérieur d'un même récit)<sup>1</sup>. Autant dire que des relations hypertextuelles, au sens de Gérard Genette, s'établissent entre les récits de Modiano<sup>2</sup>. Par la reprise et la modulation de l'épisode du panier à salade au fil des années et des récits, les relations se multiplient et les termes s'inversent, l'hypertexte se transformant aussitôt en hypotexte. Une telle dynamique textuelle se laisse assez bien décrire par la notion de « variation sur le thème »<sup>3</sup>. Indépendamment de la porte qu'il aura empruntée pour accéder à l'univers de Modiano, à condition de poursuivre la lecture de ses récits, le lecteur sera bientôt envahi du sentiment d'être en pays de connaissance, sentiment qui marque en profondeur son expérience de lecture.

Le caractère homogène et cohésif de l'œuvre de Modiano est souligné depuis plusieurs années par les critiques qui montrent comment les ressemblances, les répétitions et les reprises y dominent, à la fois sur le plan intra-textuel et sur le plan

---

<sup>1</sup> Le retour du panier à salade chez Modiano a été relevé par Mireille Hilsun, qui l'analyse à l'intérieur du motif plus général de l'arrestation. Hilsun s'attache à montrer la confusion « [d]es véhicules [...] des époques et des générations » (2009:139) qui règne autour des scènes d'arrestation. Selon elle, le panier à salade est « [...] le véhicule privilégié de la comparaison entre la vie du père et celle des autres juifs, l'ombre portée de la vie du père sur celle de son fils » (2009:148). Elle met en rapport cette interprétation avec la naissance de l'écriture chez Modiano qui répond à un désir de raconter l'histoire du père (« Écrire, c'est répondre naïvement pour le père, illusoirement à la place du père », 2009:148). Pour une lecture psychanalytique de la scène du panier à salade dans *Les boulevards de ceinture*, Dora Bruder et *Un Pedigree*, on peut se référer à Philippe Gutton (2015).

<sup>2</sup> Genette (1982:21) appelle hypertextualité la relation qui lie deux textes, appelés l'hypertexte et, antérieur à celui-ci, l'hypotexte. Il se penche cependant surtout sur des exemples où les auteurs de l'hypertexte et de l'hypotexte ne sont pas la même personne.

<sup>3</sup> Genette (1982:306) utilise cette notion à propos des *Exercices de style* de Queneau, cas particulier d'hypertextualité.

intertextuel, ainsi que Jean-Claude Joye le note, déjà en 1990 : « Les romans de Modiano ne forment qu’un seul et même livre – en dépit des changements d’intrigue et de personnages – » (1990:114)<sup>4</sup>. Une vingtaine d’années plus tard, Scott Lee écrit, à propos de Modiano, que ses « quelques dix-huit romans publiés au cours des trente-cinq dernières années peuvent se concevoir comme autant de variations sur un même thème » (2007:143). Nelly Wolf observe, quant à elle, que « [l]’univers de Patrick Modiano est bâti sur un petit nombre de figures obsédantes qui communiquent entre elles » (2007:211) et Jeanne Bem identifie les « lois du récit romanesque chez Modiano » (2000:226. Nous soulignons). Akane Kawakami remarque enfin tout récemment « [t]he ”sameness” of Modiano’s novels » (2015:155). Ces interprétations reçoivent implicitement l’aval de l’auteur, qui déclare « J’ai toujours l’impression d’écrire le même livre »<sup>5</sup>, une idée qu’il formule à nouveau dans son discours de réception du Prix Nobel en 2014, lorsqu’il affirme, au sujet de ses récits : « Je croyais les avoir écrits les uns après les autres de manière discontinue, à coups d’oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l’un à l’autre, comme les motifs d’une tapisserie que l’on aurait tissée dans un demi-sommeil »<sup>6</sup>. L’image du tissu, que Modiano utilise ici, s’ajoute à la liste de métaphores (dont le puzzle, le kaléidoscope et le réseau font aussi partie) auxquelles on a recours pour décrire la cohésion d’une œuvre où, au mieux, ne changent que les perspectives, alors que thèmes, personnages et lieux resteraient les mêmes<sup>7</sup>.

De par ce caractère distinctif, l’œuvre de Modiano actualise la question de divers types de lecteurs et de lectures. Il apparaît en effet évident que la ressemblance entre les épisodes et les scènes qui réapparaissent au fil des récits, relevée par la critique grâce à des analyses systématiques, ne saurait être perçue par un lecteur occasionnel qui s’arrêterait au seuil d’un seul récit. Autant dire que la technique d’écriture de Modiano demande un lecteur fidèle et idéalement doté d’une bonne mémoire car, comme le souligne à juste titre Christine Jérusalem dans un article consacré au retour des chiens dans l’œuvre de Modiano, on peut parfois « s’égarer dans ses souvenirs et [...] ne plus savoir très bien dans quel récit [on] a croisé tel personnage, telle situation ... »

---

<sup>4</sup> Jurate D. Kaminskas observe, par exemple, que « [d]ans *Des Inconnues* Modiano reprend trois fois ce qui, en fait, est le même récit » (2007:160).

<sup>5</sup> Propos prononcé en 2009 lors d’une interview reprise dans *Le Magazine Littéraire* d’octobre (2014:44).

<sup>6</sup> Voir *Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano* à l’adresse [http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano\\_4536162\\_1772031.html](http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html)

<sup>7</sup> Voir, par exemple, le chapitre intitulé *Lives Shattered into Puzzle Pieces* que John Taylor consacre à Modiano (2004:185-189). La métaphore du kaléidoscope, utilisée entre autres par le critique suédois Per Arne Tjäder (2014:22) et par Jacques Lecarme (2009:33), est empruntée à Modiano lui-même qui y a recours dans une interview de 2009 (voir *Le Magazine Littéraire*, 2014:41). « Le réseau Modiano » est le titre du blog tenu par le critique Daniel Cosnard. Voir <http://lereseaumodiano.blogspot.se>

(2009:87). L'œuvre de Modiano appelle une lecture suivie, de préférence intégrale et même itérée, car ce n'est que lors d'une *relecture* que certaines répétitions se laissent découvrir. Il nous semble qu'une telle lecture est également la condition afin de saisir l'impression d'authenticité autobiographique qui se dégage des récits de Modiano. Cette impression que ressent le lecteur (et qui n'est pas à confondre avec sa connaissance effective des données biographiques de l'auteur) se base notamment en grande partie sur le retour de certaines scènes.

La critique n'a pas manqué de signaler comment, disséminés dans l'œuvre de Modiano et transfigurés à des degrés différents par la fiction, se trouvent quelques épisodes réels de sa propre vie et de celle de ses parents. Lee, par exemple, relève les « [...] ressemblances évidentes entre le contenu fictif et la vie réelle de Modiano » (2007:143) et souligne en même temps l'obliquité de son approche autobiographique. Thierry Laurent explore, dans son ouvrage de 1997, quelques leitmotiv de dix-sept récits de Modiano, se basant sur la définition donnée par Modiano lui-même de son œuvre en termes d'« une sorte d'autobiographie inconsciente et diffuse » (1997:41). Il note que Modiano « [...] ne peut pas s'aventurer sur un terrain inconnu : sa propre vie s'offre comme un matériau unique et envahissant » (1997:27). Laurent utilise le terme d'autofiction pour décrire le projet modianesque de métamorphose du réel autobiographique par l'imagination<sup>8</sup>. L'auteur lui-même, là encore, légitime cette tendance, tout en précisant que « la matière autobiographique [...] n'a d'intérêt que si elle est "vaporisée dans l'imaginaire", "aérée" par lui », ainsi qu'il l'a dit à l'occasion d'une interview pour *Le Monde des livres* en 2013<sup>9</sup>. À d'autres occasions aussi, il ne fait pas mystère de quelle est la part de vérité et d'imagination dans la restitution des personnages et des situations qu'il met en scène dans ses récits<sup>10</sup>.

Il est légitime de supposer que si un épisode narré une seule fois n'active pas automatiquement un type de lecture orientée vers l'extra-textuel autobiographique, le retour d'un même épisode d'un récit à l'autre met, pour ainsi dire, la puce à l'oreille du lecteur : celui-ci sera enclin à croire que le narrateur porte les couleurs de l'auteur du seul fait qu'il reprend un épisode ou un motif déjà apparu<sup>11</sup>. Sur la ressemblance entre récits, ou plus précisément sur le retour d'épisodes, de situations et de personnages, se greffe donc l'impression de ressemblance entre récits et vie de l'auteur. Ceci

---

<sup>8</sup> Sur l'autofiction chez Modiano, voir aussi Cooke (2007:195-209) et Blanckeman (2009:38-49).

<sup>9</sup> Voir [http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/01/rencontre-avec-patrick-modiano\\_3169194\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/01/rencontre-avec-patrick-modiano_3169194_3260.html)

<sup>10</sup> Voir à ce propos la lettre que Modiano a adressée à Laurent, insérée en ouverture du livre de ce dernier (1997:5-8).

<sup>11</sup> En commentant l'appartenance des récits de Modiano au genre de l'autofiction, Kawakami remarque que le lecteur et le critique de Modiano assument « the role of detective (or biographer) » et se trouvent « [...] engaged in an investigation aiming to prove or disprove the 'evidence' supplied by the text ». Elle souligne encore « The text's redirection of the critic's attention towards the author » (2015:110).

s’harmonise avec ce qu’affirme Bruno Blanckeman : « [...] cette circulation obsessionnelle de thèmes, de termes et de motifs répétés d’un support narratif à l’autre montre combien la fiction se définit comme l’effleurement de traces psychiques marquantes que certaines expériences lointaines ont laissé en dépôt de la conscience, depuis lesquelles la personnalité de celui qui écrit s’est fondée, tant bien que mal » (2009:78). Jacques Lecarme formule la même idée : « Certaines obsessions [...] circulent entre les histoires à l’identique, et ne peuvent être que des obsessions propres à Modiano » (2009:37). En même temps, donc, que Modiano déploie un éventail de stratégies narratives finalisées à estomper les frontières entre rêve, illusion et réalité vécue par le personnage, comme plusieurs critiques l’ont souligné, ses récits transmettent ainsi une singulière impression de vérité autobiographique qui confère une unité et une assise à toute son œuvre<sup>12</sup>.

La dimension autobiographique des récits de Modiano est fort probablement ressentie même par le lecteur qui ignorerait tout de sa vie mais qui aurait lu plusieurs de ses récits, car c’est en grande partie dans le retour, d’un récit à l’autre, de personnages, de situations et de lieux que se fonde l’impression d’authenticité. Là encore, l’œuvre de Modiano invite, sans doute plus que d’autres œuvres, à une problématisation des types de lecteurs et des parcours de lecture. Au-delà du critère de la qualité de la lecture (qui peut être attentive et suivie ou distraite et intermittente), plusieurs paramètres sont en jeu, susceptibles de déterminer différents types de lectures : la connaissance de la part du lecteur des données biographiques de l’auteur, la quantité de récits lus et de lectures d’un même récit, mais aussi la distance temporelle qui sépare les différentes lectures.

Lorsque nous allons, dans la suite de cet article, présenter les apparitions du panier à salade dans sept récits de Modiano, nous simulerons une lecture progressive et chronologique, menée aussi près du texte que possible. Les récits suivants seront analysés : *Les boulevards de ceinture* (1972), *Livret de famille* (1977), *Fleurs de ruine* (1991), *Dora Bruder* (1997), *Accident nocturne* (2003), *Un pedigree* (2005) et *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007). Notre lecture qui, en tant que construction analytique, n’a que peu de chances de coïncider avec celle d’un lecteur ordinaire, nous permettra de cerner le caractère obsessionnel de la scène du panier à salade – à laquelle participent le plus souvent, comme on l’a dit, le narrateur homodiégétique et son père

---

<sup>12</sup> Voir, par exemple, l’analyse menée par Paula von Wachenfeldt sur *La Petite Bijou* visant à montrer à quel point il est difficile d’établir ce qui est rêve et ce qui est réalité à l’intérieur du monde fictionnel de ce récit. Comme elle l’affirme : « [...] rien ne peut être confirmé et rien ne peut être démenti dans ce récit de Modiano » (2008:52). Lecarme observe un brouillage semblable dans *Accident nocturne* : pour le narrateur, dit-il, « Le réel n’existe plus : il n’y a qu’un mauvais rêve » (2009:34). Blanckeman commente, quant à lui, « [l]’esthétique du flou, enveloppant la narration de faits précis ou la mention de détails évocateurs [...] » (2009:55).

– tout en faisant abstraction des données biographiques disponibles sur l’auteur<sup>13</sup>. Nous nous poserons les questions suivantes : Quelles sont les situations narratives dans lesquelles surgit le panier à salade ? Quelles sont les valeurs symboliques attachées à ce véhicule ? Comment Modiano module-t-il ou altère-t-il cet épisode ? L’épisode en question reste-t-il reconnaissable pour le lecteur en dépit des altérations éventuelles qu’il subit ?

## 2. *Les boulevards de ceinture* (1972)<sup>14</sup>

Dans ce récit, un narrateur homodiégétique appelé Serge Alexandre, écrivain romancier, se met à rôder, pendant l’Occupation, autour d’un groupe d’hommes parmi lesquels figure Jean Murraille, directeur d’un journal de dénonciation et de chantage au service de l’occupant<sup>15</sup>. Chalva Deyckecaire, soi-disant baron, entretient des « relations d’affaires » (p. 139) avec ces hommes et se comporte servilement à leur égard. Le narrateur reconnaît en lui son père, perdu de vue depuis dix ans, mais n’en est pas reconnu et garde son secret, tout en se liant à ces personnes. Lorsque Jean Murraille lui propose d’écrire des articles pour son journal, le narrateur lui fait croire qu’il partage ses vues et il feint même de souscrire à l’antisémitisme déclaré de son collaborateur Lestandi. Devenu l’« ange gardien » de son père (p. 111), qui est juif, il se propose de le sauver de ces fréquentations de mauvais augure, sans jamais dévoiler son identité. Il finit par étrangler Lestandi (p. 170) et par tenter une fuite en Belgique avec son père.

La première fois où le panier à salade surgit dans ce récit est à l’occasion de « l’épisode douloureux du métro George-V » (p. 98), daté du « dimanche soir 17 juin » (p. 99) et faisant partie d’une longue analepse qui ramène à l’époque où le narrateur fréquentait le père, après que celui-ci s’était soudain présenté le chercher au collège à Bordeaux et avant qu’il ne disparaisse derechef. Le père et le narrateur sont debout sur

---

<sup>13</sup> Notre analyse se propose de réunir suffisamment d’exemples pour montrer comment le caractère obsessionnel de la scène en question apparaît progressivement au lecteur, mais elle ne vise pas à l’exhaustivité. Nous ne traiterons ni *La place de l’étoile* ni *Remise de peine* dans des sections à part, nous contentant d’avoir signalé que dans le premier se trouve la première apparition du panier à salade et nous limitant, quant au second, à nous y référer ponctuellement. Précisons encore que si nous choisissons de rendre compte de l’apparition du panier à salade récit après récit, alors que notre but n’est pas de tracer l’évolution du motif du panier à salade, c’est afin de mieux situer chaque fois la scène dans son contexte, ce qui serait moins aisé avec une lecture de type transversal.

<sup>14</sup> Dorénavant, les renvois de page à l’intérieur de chaque section concernent le récit qui y est analysé. Lorsqu’on se réfère à un autre récit, le renvoi de page après une citation est précédé de la mention du titre abrégé. Les abréviations suivantes seront utilisées : *Les boulevards de ceinture* (BC), *Livret de famille* (LF), *Remise de peine* (RP), *Fleurs de ruine* (FR), *Dora Bruder* (DB), *Accident nocturne* (AN), *Un pedigree* (UP), *Dans le café de la jeunesse perdue* (DCJP).

<sup>15</sup> Dans la suite de cet article, nous utiliserons, pour simplifier, le terme de narrateur, sans spécifier qu’il s’agit bien chaque fois de narrateur/narratrice homodiégétique.

le quai au milieu de la foule à attendre le métro. Au moment où la rame entre en gare, quelqu'un pousse le narrateur dans le dos. Il se retrouve, indemne, allongé sur un banc de la station de métro et est ensuite embarqué par la police, qu'un employé du métro a appelée, dans un panier à salade, avec son père : « Nous montons dans le panier à salade garé avenue George-V [...]. Nous sommes assis l'un à côté de l'autre. Mon père garde la tête baissée. Les deux policiers, en face de nous, se taisent. Nous nous arrêtons devant le commissariat du 5 rue Clément-Marot » (pp. 100-101). Focalisé par le narrateur, le récit est semé d'indices qui invitent à considérer le père comme responsable d'un geste dont l'intention ne peut être que meurtrière<sup>16</sup> : « 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 cheville » (p. 103). Or, il rassure le policier qui l'interroge affirmant l'excellente qualité de ses rapports avec son père (« Nous nous entendons très bien », p. 104), pour le sauver de tout soupçon de tentative de meurtre, montrant ainsi la même volonté de le protéger que dans la suite de l'histoire. À la sortie du commissariat, pendant qu'ils marchent au hasard, le fils constate, s'adressant au père « [...] de la voix la plus neutre possible : – En somme, vous avez voulu me tuer... » (p. 105), mais n'obtient pas de commentaire de sa part. Sur l'épisode, qui malgré son potentiel dramatique est traité sur un ton extrêmement laconique, tombe ainsi le silence. Lorsque père et fils finissent par s'asseoir à la terrasse d'une brasserie, le narrateur relève la posture du père, ce qui le ramène en pensée au panier à salade : « Quand nous nous sommes assis, il a pris soin de ne pas se placer en face de moi. Il avait la même attitude que dans le panier à salade : le dos rond, la tête baissée » (p. 106). Autour de cette image du père, homme inaccessible, présent sur le mode de l'intermittence, fuyant et vulnérable (cf. « [...] il ressemblait à un gros papillon pris au piège », p. 80 ; « J'ai craint qu'il ne s'effarouche comme ces oiseaux dont on s'approche de trop près », p. 105) se cristallise le désir de réconciliation et de tendresse du narrateur, qui lui pardonne même d'avoir essayé de le tuer.

La deuxième fois où apparaît le panier à salade c'est encore dans un souvenir, occasionné par un événement appartenant au plan temporel où évolue le narrateur-personnage. Celui-ci a suivi son baron de père dans la villa abandonnée où il s'est installé. Lorsque le père s'éloigne un moment, le narrateur, resté à l'attendre assis dans une bergère couverte d'une housse, se remémore « [...] le salon d'un dentiste de la rue de Penthièvre où j'avais trouvé refuge pour échapper à un contrôle d'identité. Les

---

<sup>16</sup> L'instant avant qu'on ne le pousse, le narrateur regarde son père et remarque que « Son visage dégoulinait de sueur » (p. 100) ; au commissariat, le père est manifestement mal à l'aise : « Avant d'entrer, mon père hésite. Ses lèvres se retroussent dans un rictus nerveux » (p. 101). Le policier demande d'ailleurs au narrateur : « Comment ça se fait-il [...] que vous avez crié "ASSASSIN !" quand on vous a transporté sur le banc de la station ? » (p. 102).

meubles étaient couverts de housses, comme ceux-ci. De la fenêtre, je voyais les policiers barrer la rue, le panier à salade rangé un peu plus loin [...]. Vers onze heures du soir, je me suis retiré sur la pointe des pieds et j’ai filé dans la rue déserte » (pp. 142-143). Cette scène, où un panier à salade est garé et momentanément vide, préfigure la scène suivante, où le narrateur et le père en occuperont un ensemble. Quelques pages plus loin, le baron dévoile au narrateur son plan de fuite (p. 148).

Dans le hall d’un hôtel parisien où il attend son passeur pour mettre en œuvre son plan de fuite, le père est arrêté par quatre hommes pour un contrôle d’identité. Le narrateur, qui assiste à la scène, s’approchant d’un des hommes déclare « C’EST MON PÈRE » (p. 181), sans qu’il soit dit si le père entend cette déclaration<sup>17</sup>. Père et fils sont d’abord malmenés et ensuite embarqués dans un panier à salade :

Le panier à salade stationne un peu plus haut, rue de Rivoli. Nous voilà sur les banquettes de bois, côte à côte. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ? En tout cas, je vous accompagnerai jusqu’au bout. Aux virages, nous nous cognons l’un contre l’autre, mais je vous distingue à peine. Qui êtes-vous ? J’ai beau vous avoir suivi pendant des jours et des jours, je ne sais rien de vous. (pp. 181-182)

Le scénario est le même que dans la scène remémorée précédente – un contrôle d’identité – et quelques détails se font écho : la manière subreptice dont la menace s’infiltré dans le hall de l’hôtel (« Vous ne les avez pas entendus approcher », p. 180) rappelle la manière furtive dont le fils s’échappe, après être resté caché toute la journée (« Vers onze heures du soir, je me suis retiré sur la pointe des pieds » p.143) ; le détail du stationnement du panier à salade est commun aux trois épisodes, même si le nom de la rue où il est garé change (avenue George-V, rue de Penthièvre, rue de Rivoli).

La suite du récit n’apporte pas d’information au sujet de la destinée du père, qui fait ainsi sa sortie de l’histoire. Les deux pages qui suivent et par lesquelles se clôt le récit transportent le lecteur dans un temps présent par rapport auquel toute l’histoire qu’il vient de lire prend l’allure d’un passé lointain aux teintes un peu oniriques : le barman de l’auberge où se réunissaient les personnages de l’histoire qui vient d’être narrée montre au narrateur une photo d’eux et lui apprend que Murraille est mort fusillé et que le Baron « a disparu un beau jour » (p. 183)<sup>18</sup>. Cette information attribuée par

---

<sup>17</sup> Un tel acte de reconnaissance du père de la part du fils se produit dans deux autres circonstances au cours du récit, à chaque fois marqué typographiquement (voir à la p. 79 et à la p. 170). Échos renversés du reniement de l’apôtre Pierre, les trois scènes signalent, si besoin était, la centralité de la quête du père dans ce récit.

<sup>18</sup> Comme le remarque Norbert Czarny, « le récit baigne dans un climat onirique, entre cauchemar et réalité, et rien ne permet de conclure, comme si l’auteur, en jouant sur le trouble, cherchait à prolonger chez le lecteur l’impression de malaise qui caractérise la relation entre le père et le fils » (1990:172). Les fins ouvertes (« open endings ») des récits de Modiano sont commentées, entre autres, par Simon Kemp (2007:231-233).



rétrospection le statut d’ellipse narrative aux événements qui constituent la destinée du père suite à la scène du panier à salade, événements au seuil desquels le récit aurait pu tout simplement s’arrêter. Ce stratagème entérine l’image d’un père qui se dérobe, élaborée tout au long du récit, une image qui se soude avec celle du panier à salade, symbole d’enlèvement, de transport et de disparition.

### 3. *Livret de famille (1977)*

Des quinze chapitres de ce livre qui constituent autant de petites histoires, le neuvième voit le retour de l’épisode du panier à salade. Le narrateur y raconte la période de ses vingt ans, passée en Suisse, pays choisi en raison de son manque de liens avec les événements douloureux de l’Occupation, dont la mémoire le hante : « [...] je rêvais de me délivrer d’une mémoire empoisonnée » (pp. 116-117). Il travaille comme enseignant de français à Lausanne, fréquente quelques amis, se balade, s’assied aux cafés et se laisse envahir par l’atmosphère ouatée et un peu irréaliste que respire cette ville : « J’étais heureux. Je n’avais plus de mémoire » (p. 118). Le narrateur a l’habitude d’écouter chaque nuit une émission radiophonique de musique. Un soir, à l’écoute des propos de Robert Gerbauld, l’un des deux présentateurs de l’émission, une conviction prend soudain forme dans son esprit : cet homme est en réalité D., « le personnage le plus hideux du Paris de l’Occupation » (p. 126), dont on sait qu’il s’est réfugié en Suisse. Cela amène un souvenir précis :

Une nuit de mars 1942, un homme de trente ans à peine, grand, l’air d’un Américain du Sud, se trouvait au Saint Moritz, un restaurant de la rue Marignan, presque à l’angle de l’avenue des Champs Élysées. C’était mon père. Une jeune femme l’accompagnait, du nom de Hella Hartwich. Dix heures et demie du soir. Un groupe de policiers français en civil entrent dans le restaurant et bloquent toutes les issues. Puis ils commencent à vérifier les identités des clients. Mon père et son amie n’ont aucun papier. Les policiers français les poussent dans le panier à salade avec une dizaine d’autres personnes pour une vérification plus minutieuse rue Greffulhe au siège de la Police des Questions juives. (p. 127)<sup>19</sup>

Une fois au siège de la police, suite à la déclaration d’identité par le père et son amie, D. enjoint à un de ses hommes : « Tu les emmènes au dépôt » (p. 128). Mais à la faveur de la minuterie qui s’éteint, le père et son amie parviennent à se sauver. Et le narrateur de constater : « Ils ignorent ce à quoi ils ont échappé. Après le dépôt, c’est Drancy ou Compiègne. » (p. 128).

---

<sup>19</sup> L’épisode de la rafle au restaurant de la rue Marignan est narré rapidement aussi dans *Remise de peine* (1988), situé en un « soir de février » à l’époque d’une nouvelle ordonnance allemande (à laquelle on fera allusion dans *Dora Bruder*) interdisant aux Juifs de se trouver dans les lieux publics après vingt heures. Il n’y est pas fait allusion à la présence d’une amie. Voir *RP* pp. 83-84.

Ici, comme dans deux des occurrences relevées dans *Les boulevards de ceinture*, la scène du panier à salade est remémorée ; cette fois-ci, cependant, le contenu du souvenir n'est pas lié au vécu du narrateur, mais à celui du père. Aucun renseignement n'est donné quant à la manière dont il a été transmis au narrateur, mais celui-ci l'a de toute évidence fait sien. En effet, sans être personnel, ce souvenir s'avère insupportable pour lui : s'y concentre tout le passé douloureux que le narrateur essaie d'effacer (« De nouveau, le passé me submergeait. », p. 127). Un lien particulier s'établit entre cette scène et celle du métro dans *Les boulevards de ceinture*, à cause de la reprise de quelques traits descriptifs concernant le père (cf. « ce monsieur de type sud-américain », *BC* p. 103).

La scène du panier à salade occupe une position centrale et acquiert une valeur emblématique dans ce récit : bien qu'elle n'appartienne pas au vécu personnel du narrateur, elle devient l'image d'un passé obscur qu'il porte en lui, toujours prêt à faire surface, avec lequel il ne peut composer, mais qu'il ne peut pas rayer non plus.

#### **4. *Fleurs de ruine* (1991)**

Le périple dans le passé que constitue ce récit, où l'énonciation du narrateur se situe dans les années 1990 (cf. p. 140), est occasionné par un fait divers remontant à une nuit de l'année 1933 : un jeune couple marié se donne la mort dans la chambre d'un hôtel parisien. Le fil qui relie ce fait divers au récit à bâtons rompus qu'entreprend le narrateur se fait de plus en plus tenu : s'abandonnant à la pente des souvenirs qui surgissent par association avec les lieux parcourus sur les traces des jeunes mariés, il s'arrête sur des événements de sa propre vie, dont deux périodes sont focalisées : son enfance et ses vingt ans.

Le panier à salade apparaît une première fois lorsque le narrateur se remémore le sentiment d'oppression que lui procurait, à l'âge de vingt ans, la Rive gauche et le soulagement qu'il éprouvait en passant sur la Rive droite par le pont des Arts. Il s'interroge : « Je me demande aujourd'hui ce que je fuyais en traversant le pont des Arts. Peut-être le quartier que j'avais connu avec mon frère et qui, sans lui, n'était plus le même [...] » (p. 88). Cela débouche sur un passage où sont évoqués les jeux avec le frère désormais décédé (cf. « Nous jouions des après-midi entiers... », p. 91), après quoi se présente l'image qui concrétise le sentiment d'oppression : « Il y avait un commissariat de police dans la cour du Louvre [...]. Un panier à salade était garé à proximité. [...] Pour moi, celui-ci était le poste frontière qui marquait vraiment le passage de la Rive gauche à la Rive droite, et je vérifiais si j'avais bien ma carte d'identité dans ma poche » (p. 91). Bien que la frontière dont il est question n'ait aucune existence réelle, son évocation amène à l'esprit du narrateur le contrôle d'identité et, ailleurs dans le récit, un sentiment de culpabilité pour un crime auquel il

aurait participé « en qualité de complice ou de témoin » (p. 112), sans qu’il le sache lui-même.

La seconde apparition du panier à salade est liée à la figure du père :

Les Champs Élysées... [...] Un soir de 1942, près du cinéma Biarritz, mon père s’est fait rafler par les hommes des commissaires Schweblin et Permillieux. Beaucoup plus tard, vers la fin de mon enfance, je l’accompagnais à ses rendez-vous dans le hall du Claridge et nous allions dîner tous les deux au restaurant chinois tout près, dont la salle était au premier étage. Avait-il un regard vers l’autre trottoir de l’avenue, où attendait, quelques années auparavant, le panier à salade qui l’emmènerait au Dépôt ? (p. 103)

Cet épisode ressemble à celui de *Livret de famille*, mais est donné dans une version plus succincte, qui comporte cependant l’introduction d’un détail nouveau, à savoir le nom des deux commissaires. Pas plus que dans *Livret de famille*, le récit ne mentionne comment le narrateur est parvenu à la connaissance de cet épisode de la vie de son père<sup>20</sup>. La structure temporelle de ce court passage est circulaire, le mouvement allant de 1942 à « beaucoup plus tard », pour revenir à « quelques années auparavant ». La force aspirante de ce souvenir lié au vécu du père est celle d’un maelstrom. Aussi innocent de la mort de son frère que des persécutions subies par son père, le narrateur est accablé du poids d’une faute dont le panier à salade devient le catalyseur.

### 5. *Dora Bruder* (1997)

Ce récit raconte une enquête menée par le « narrateur autobiographique »<sup>21</sup> Modiano au sujet d’une jeune fille juive disparue à Paris pendant l’Occupation ; à l’aide de photos, de rapports administratifs et de registres des commissariats de police, mais aussi de sa propre imagination, lorsque les archives s’avèrent lacunaires, il essaie péniblement de reconstruire la destinée de Dora, notamment les quelques mois hivernaux entre 1941 et 1942, suite à sa fugue du couvent où ses parents l’avaient mise en mai 1940, avant le début des persécutions. Le narrateur parvient à mettre au clair que Dora a été envoyée aux Tourelles et a été ensuite internée au camp de Drancy (p. 60), presque en même temps que son père (p. 81) et que sa mère (p. 143). Elle part

---

<sup>20</sup> L’information est fournie par contre dans *Remise de peine* où, après avoir évoqué l’épisode de la rafle au restaurant de la rue Marignan ainsi que celui d’une deuxième arrestation dont a été victime le père, le narrateur raconte qu’alors qu’il avait quinze ans, le père lui en a fait la confidence (voir pp. 83-84). Cette information, qui éclaire rétrospectivement *Livret de famille*, sera reprise et développée, comme nous le verrons, dans *Dora Bruder* et dans *Un pedigree*.

<sup>21</sup> La formule « narrateur autobiographique » est utilisée par Michaël Sheringham (2009:245). Dans le discours critique, le statut autobiographique du narrateur de *Dora Bruder* semble être un acquis. Voir par exemple Catherine Douzou (2007:24), Bem (2000:222-223) et Hilsum, qui se réfère au père du narrateur dans ce récit l’appelant « Albert » (2009:245). Nous souscrivons à ces interprétations, tout en continuant à utiliser, dans cette section sur *Dora Bruder*, le terme *narrateur*, plutôt qu’*auteur*.

ensuite dans un convoi pour Auschwitz avec son père, en septembre 1942 ; à partir de là, on perd ses traces.

En dépit du recours à l’imagination pour combler les blancs dans la vie de Dora, le réel et le fictif restent séparés dans ce récit. Michaël Sheringham note que

[...] la volonté de ne pas confondre le réel et le fictif, de bien afficher la différence entre deux régimes, deux voies vers la vérité, est fondamentale. Le mode essentiel de *Dora Bruder* est la séparation, tandis que dans *Voyage de noces* comme dans d’autres romans de Modiano, ce sont la fusion, l’hybridité, et le mixage qui dominent. (2009:251)

Le panier à salade apparaît dans deux scènes, une pendant l’Occupation avec le père comme protagoniste, l’autre dans les années 60, qui voit réunis le père et le fils. Ces scènes, qui ne s’inscrivent donc pas dans la vie du personnage biographé, mais plutôt, directement ou indirectement, dans celle du narrateur-biographe, acquièrent dans l’économie de ce récit une valeur particulière de vérité autobiographique. Mais à l’impression de vérité autobiographique contribue aussi la résonance dans laquelle ces scènes entrent avec d’autres scènes similaires que le lecteur a déjà rencontrées.

Après avoir formulé l’hypothèse que Dora a été arrêtée en février 1942, au moment de la promulgation d’une ordonnance allemande interdisant aux Juifs de quitter leur domicile après vingt heures et de changer d’adresse, le narrateur raconte que son père, en ce même mois de février 1942, fut pris au cours d’une rafle aux Champs Élysées, alors qu’il dînait dans un restaurant de la rue Marignan avec une amie. Le lecteur reconnaît l’épisode narré assez amplement dans *Livret de famille* et repris dans *Remise de peine* et dans *Fleurs de ruine*<sup>22</sup> : « Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d’un restaurant de la rue Marignan où il dînait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n’en avait pas sur lui. Ils l’avaient embarqué [...]. Puis, il avait réussi à s’enfuir, profitant d’une minuterie éteinte [...] » (p. 62). Malgré le fait que le narrateur se réfère ici au personnage féminin qui accompagne le père par l’indication « une amie », et non par le nom Hella Hartwich qui figure dans *Livret de famille*, le scénario de l’épisode est identique à celui de ce récit et comporte les mêmes phases : arrivée de la police dans un restaurant de la rue Marignan, contrôle d’identité, impossibilité de prouver la sienne de la part du père (et de son accompagnatrice dans *Livret de famille*), embarquement dans le panier à salade, arrivée au commissariat (où le commissaire chef s’appelle Schweblin, cf. p. 62), fuite du père grâce à l’obscurité. Le texte décline ainsi ce qui a l’apparence d’un script<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Pour l’épisode dans *Remise de peine* (pp. 83-84), voir les notes 19 et 20.

<sup>23</sup> Sur la notion de script, séquence ordonnée d’actions avec un haut degré de prévisibilité, voir David Herman (1997, en particulier p. 1047 et p. 1050). La notion s’applique au cas du panier à salade à condition de préciser que ce script ne fonctionne qu’à l’intérieur du monde de Modiano et qu’il se base sur la connaissance de la part du lecteur de ce monde, plutôt que du monde réel (comme dans l’exemple classique du script de la visite au restaurant).

Dans *Dora Bruder*, ce script est toutefois enrichi d'un détail inédit : « Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs Élysées à la rue Greffulhe, siège de la Police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans » (p. 62). L'ajout de ce détail s'accompagne du renseignement sur les circonstances dans lesquelles le père a fait le récit de cet épisode de sa vie au fils :

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. 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. (p. 63)

Par l'entremise de l'imagination du narrateur, le panier à salade devient le lieu fantasmatique où se croisent des destinées obscures. Le narrateur se dit toutefois conscient de la différence qui sépare les deux destins respectifs de son père et de Dora et finit d'ailleurs par admettre être parvenu à la conclusion suivante : « Cette jeune fille du panier à salade, j'ai appris, il n'y a pas longtemps, qu'elle ne pouvait pas être Dora Bruder » (p. 64)<sup>24</sup>. L'épisode débouche sur l'affirmation de la fonction vitale de témoignage attribuée à l'écriture, dans un passage où c'est la voix de l'auteur que l'on croit entendre : « 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 » (p. 65).

Quelques pages plus loin seulement, le panier à salade réapparaît dans le texte, introduit par la remarque suivante : « Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante » (p. 68). La péripétie se situe cette fois-ci, plutôt que dans le contexte de l'histoire collective, dans celui, individuel, des relations familiales. Celles entre le père et la mère du narrateur, désormais séparés, sont très tendues. La mère envoie le narrateur, âgé de dix-huit ans, demander de l'argent au père, qui habite dans le même immeuble :

J'ai sonné chez lui avec l'intention de lui parler gentiment et même de m'excuser pour cette démarche. Il m'a claqué la porte au nez ; j'entendais la fausse Mylène Demongeot hurler et appeler police secours, en disant qu'un « voyou faisait du scandale ». Ils sont venus me chercher quelques dizaines de minutes plus tard chez ma mère et je suis monté avec mon père dans le panier à salade qui attendait devant l'immeuble. Nous étions assis l'un en face de l'autre sur les banquettes de bois, entourés chacun par deux gardiens de la paix. (p. 69)

---

<sup>24</sup> Hilsum remarque que le panier à salade « [...] est ce véhicule incongru [...] qui transporte avec lui toutes les confusions, la comparaison entre des époques et des histoires incomparables, qui ne seront dénoncées comme tels que tardivement, dans *Dora Bruder* » (2009:140).

Ce premier souvenir enchaîne sur un deuxième et l’englobe, dans une sorte de structure en entonnoir : « 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 vingt 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 » (p. 69). Sous l’impulsion donnée par le constat de la ressemblance entre paniers à salade, les deux souvenirs se rejoignent dans la mémoire du narrateur et les connotations de menace sinistre liées au contexte de chasse à l’homme de l’année 1942 migrent vers le contexte originnaire du souvenir, celui plus anodin des années 1960. Le narrateur a beau se dire conscient de ce fait (« Mais je ne risquais pas grand-chose : nous étions heureusement dans une époque anodine, inoffensive [...] », p. 70), sa sensibilité mémorielle est celle d’un écorché vif. L’éloignement spatial – la Suisse dans *Livret de famille* – pas plus que l’éloignement temporel – les vingt ans écoulés dans *Dora Bruder* – ne peuvent soulager une « mémoire empoisonnée » (*LF*, p. 117). Le passé est toujours présent : l’Occupation et les années soixante se télescopent dans l’image du panier à salade.

Dans cette deuxième occurrence, le narrateur de *Dora Bruder* s’arrête ensuite surtout sur le comportement du père : il relève son impassibilité et sa froideur, son indifférence et son absence totale de compassion à son égard. Une fois au commissariat, il qualifie son fils de « voyou » et reste parfaitement insensible aux durs propos que lui adresse le commissaire : « Le commissaire m’a déclaré que “la prochaine fois, il me garderait ici” – sur le ton avec lequel on parle à un délinquant. J’ai bien senti que mon père n’aurait pas levé le petit doigt si ce commissaire avait exécuté sa menace et m’avait envoyé au Dépôt » (p. 71). Comme dans l’épisode du métro dans *Les boulevards de ceinture*, lorsque le fils confronte le père lui demandant de rendre compte de son acte (« Je lui ai demandé s’il était vraiment nécessaire d’avoir appelé police secours et de m’avoir “chargé” devant les policiers », p. 71), il n’obtient en réponse que son silence. Dans la fin de l’épisode les souvenirs se superposent à nouveau : « J’ai failli évoquer la nuit de février 1942 où on l’avait aussi embarqué dans un panier à salade et lui demander s’il y avait pensé tout à l’heure. Mais peut-être cela avait-il moins d’importance pour lui que pour moi » (pp. 71-72). Le passé du père hante le fils.

Cette scène du panier à salade est signalée d’entrée de jeu comme unique : « 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 » (p. 68). Une telle déclaration, qui invite à lire l’épisode comme symbole du manque d’amour du père, ramène à l’esprit du lecteur les deux épisodes narrés dans *Les boulevards de ceinture*, où le père et le narrateur se trouvent également l’un à côté de l’autre sur la banquette d’un panier à salade : le premier, suite à l’incident à la station de métro (*BC* pp. 98-106), le second, à la fin de ce récit (*BC* pp. 180-182), où le narrateur s’adresse dans son for intérieur au père pour l’assurer de sa présence et de sa

protection, projetant sur lui son propre désir d'affection et de gentillesse (« [...] je vous accompagnerai jusqu'au bout. », *BC* p. 182). Entrant ainsi en résonance, ces trois épisodes sur fond privé et dont le pivot est le panier à salade, expriment la nostalgie d'un amour qui n'a pas été, une thématique qui, comme nous allons le voir, ne s'épuise pas avec *Dora Bruder*.

## 6. Accident nocturne (2003)

Le narrateur de ce récit a vingt-ans lorsque, renversé une nuit par une voiture conduite par une femme, il est blessé à une jambe. La femme est également blessée et les deux se retrouvent dans le hall d'un hôtel juste en face de l'endroit où l'accident a eu lieu. On les emmène à l'hôpital dans un « car de police secours » où prend place aussi un homme, dont le narrateur ignore tout : « La femme et moi, nous étions assis, côte à côte, sur la banquette de bois. Le brun massif occupait l'autre banquette en face de nous » (p. 10). La suite du récit est remplie par la tentative du narrateur de retrouver la conductrice de la voiture, tentative qui se superpose et se confond avec celle visant à sauver de l'oubli quelques bribes d'un passé brumeux dont émergent quelques personnages.

La péripétie se situe comme on le voit dans un contexte de circonstances fortuites, malencontreuses mais anodines, où la venue du véhicule – qui n'est d'ailleurs appelé panier à salade qu'à la page 14 – est censée apporter de l'aide. Malgré cela, une sensation de menace subtile s'empare du narrateur, transmise par la présence de cet homme muet en face de lui : « L'homme continuait de nous observer, l'un après l'autre, en silence, de son regard froid. Je finissais par me sentir coupable de quelque chose. » (p. 11)<sup>25</sup>. La culpabilité ici évoquée ramène à la scène de *Fleurs de ruine* (cf. *FR* p. 112) où le narrateur la ressent au moment de laisser derrière son dos l'« arrière-pays hostile » (*FR* p. 117) qu'est la Rive gauche. Bientôt, c'est tout le contexte du contrôle d'identité dans les années de l'Occupation qui vient, comme par contagion, affecter celui de départ. À l'arrêt au feu, l'idée de s'enfuir effleure le narrateur qui commence par ailleurs à dériver en imagination de la situation présente vers un passé qui ne se laisse pas cerner : « Il me semblait même que nous nous étions déjà trouvés elle et moi ensemble dans d'autres circonstances, et qu'elle avait toujours ce sourire. Où l'avais-je vue ? Elle me rappelait quelqu'un que j'avais connu il y a longtemps » (p. 12). Ces impressions se concrétisent dans la suite du récit en des souvenirs<sup>26</sup>. Mais la

---

<sup>25</sup> Selon Lee, le « brun massif » est un substitut du père qui « [...] se présente d'entrée de jeu comme une figure de la loi. Et la loi qu'il cherche à imposer au narrateur est celle de l'oubli » (2007:147-148). En effet, ce personnage demande par la suite au narrateur d'oublier l'accident, s'opposant ainsi à son désir de retrouver la femme.

<sup>26</sup> Le narrateur se souvient par la suite d'un épisode de son enfance, lorsqu'il a été renversé par une voiture à la sortie de l'école et qu'une jeune femme, ressemblant à la conductrice de la voiture, l'a accompagné dans ce qui semble être un hôpital où travaillent des religieuses (cf. pp. 102-103).

réactualisation du contexte des persécutions ramène à l'esprit du lecteur la jeune fille anonyme assise à côté du père dans le panier à salade lors de sa deuxième arrestation (cf. *DB* p. 64).

Aux urgences de l'Hôtel-Dieu, le narrateur observe deux femmes en menottes (« J'ai compris qu'elles venaient de sortir d'un panier à salade, peut-être le même que celui qui nous avait déposés ici. », p. 14) et, bien qu'il n'ait aucun ennui avec la justice, s'identifie avec elles : « [...] je me suis dit qu'ils finiraient par nous en mettre à nous aussi. » (p. 15). Allongé sur le lit d'hôpital, il vit la présence de l'homme défini de « brun massif » qui accompagne la conductrice de la voiture comme une menace : « Il ne nous quittait pas du regard. Sans doute se préparait-il à nous barrer le passage au cas où nous aurions tenté de sortir de cette chambre. » (p. 16). À la requête d'un infirmier, il doit décliner son identité (« Il m'a demandé mon nom [...] », p. 15). Le panier à salade semble ainsi aimer le contexte où il est inséré.

S'engageant sur les chemins de la mémoire, le narrateur évoque par la suite un souvenir où figure un autre panier à salade. Le lecteur reconnaît l'épisode déjà relaté dans *Dora Bruder* : « Quand j'avais dix-sept ans, mon père, pour se débarrasser de moi, avait appelé un après-midi police secours, et le panier à salade nous attendait devant l'immeuble. Il m'avait livré au commissariat du quartier en disant que j'étais un "voyou". » (p. 91). Si l'âge du narrateur ne coïncide pas avec celui du narrateur de *Dora Bruder*, qui a dix-huit ans lors de l'épisode, d'autres détails précis correspondent par contre parfaitement : le mot *voyou*, l'appel téléphonique à police secours et le stationnement du panier à salade devant l'immeuble. Cette nouvelle occurrence s'enrichit toutefois d'un détail nouveau, qui l'ancre dans l'univers particulier de ce récit. Une fois arrivé au commissariat et obligé d'attendre, assis sur une banquette, qu'on s'occupe de lui, le narrateur voit entrer dans la salle des inspecteurs de police et des personnes, ramassées suite à une rafle, à qui on demande de décliner leur identité. Le nom d'une de ces personnes, une femme très jeune, est le même que celui de la femme au volant de la voiture qui a investi le narrateur lors de l'accident qui ouvre le récit : Jacqueline Beausergent (cf. *AN*, p. 92).

Le caractère symbolique de la péripétie du panier à salade, affirmé dans *Dora Bruder* (cf. *DB* p. 68), est explicité ici par le narrateur à travers la notation qui l'introduit comme « l'un des épisodes les plus tristes de ma vie » (p. 91). Ce véhicule semble ainsi inextricablement lié à un passé douloureux, plus ou moins éloigné et toujours prêt à faire surface.

## **7. Un pedigree (2005)**

Dans ce récit assez ouvertement autobiographique, où les patronymes de l'auteur et du père figurent plusieurs fois (cf. p. 88, p. 121 et p. 124), le narrateur entreprend de retracer quelques événements de la vie de ses parents et de la sienne, jusqu'à l'an



1967<sup>27</sup>. En commentant *Un pedigree*, Lecarme note que « Le lecteur fidèle de Modiano ne découvre aucun ”fait” nouveau dans ce récit. Presque toujours il en a eu la transposition ou la métamorphose dans des romans antérieurs. » (2009:43). Cela peut être vérifié à l’aide du panier à salade, qui figure dans deux épisodes différents de ce récit, réécriture presque littérale d’épisodes déjà narrés dans *Dora Bruder* et dans *Livret de famille* et, pour le deuxième d’entre eux, dans *Accident nocturne*, où il se présente cependant sous une forme plus condensée.

Le premier épisode, situé en février 1942 comme dans *Dora Bruder* (mais en mars 1942 dans *Livret de famille*, en « un soir de février » dans *Remise de peine* et en « un soir de 1942 » dans *Fleurs de ruine*) est celui de la visite au restaurant de la rue Marignan de la part du père accompagné d’une amie appelée Hela H. (Hella Hartwich dans *Livret de famille* et innommée dans *Dora Bruder*, absente dans *Remise de peine* et dans *Fleurs de ruine*), visite suivie de la survenue de la police pour un contrôle d’identité. Pour la énième fois, le texte récite le script que le lecteur connaît :

Mon père et son amie n’ont aucun papier sur eux. Ils sont embarqués dans un panier à salade par des inspecteurs qui les conduisent pour « vérification » rue Greffulhe, devant un certain commissaire Schwebelin. Mon père doit décliner son identité. Il est séparé de son amie par les policiers et réussit à s’échapper au moment où on allait le transférer au Dépôt, profitant d’une minuterie éteinte. (p. 16)

Quelques pages plus loin, le narrateur revient sur le même épisode pour donner les circonstances dans lesquelles le père lui en a fait le récit. Ici encore, les ressemblances par rapport au passage de la p. 63 de *Dora Bruder* sont frappantes :

Je me souviens qu’une seule fois mon père avait évoqué cette période, un soir que nous étions tous les deux aux Champs Élysées. Il m’avait désigné le bout de la rue de Marignan, là où on l’avait embarqué en février 1942. Et il m’avait parlé d’une seconde arrestation, l’hiver 1943, après avoir été dénoncé par « quelqu’un ». Il avait été amené au Dépôt, d’où « quelqu’un » l’avait fait libérer. Ce soir-là, j’avais senti qu’il aurait voulu me confier quelque chose mais les mots ne venaient pas. Il m’avait dit simplement que le panier à salade faisait le tour des commissariats avant de rejoindre le Dépôt. À l’un des arrêts était montée une jeune fille qui s’était assise en face de lui et dont j’ai essayé beaucoup plus tard, vainement, de retrouver la trace, sans savoir si c’était le soir de 1942 ou de 1943. (p. 27)

Les repères temporels éparpillés au fil des récits antérieurs sont ainsi fixés et précisés dans *Un pedigree*, où l’information déjà livrée dans *Remise de peine* au sujet d’une seconde arrestation est reprise et intégrée dans une chronologie maintenant ordonnée<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> On connaît l’importance qu’attribue Philippe Lejeune à la présence du nom de l’auteur, « [...] seule marque dans le texte d’un indubitable hors texte, renvoyant à une personne réelle » (1975:23). Les critiques s’accordent cependant pour considérer *Un pedigree* une autofiction. Voir par exemple Cooke (2007:195).

<sup>28</sup> Voir, ci-dessus, les notes 19 et 20.

Comme déjà observé dans *Dora Bruder*, il est remarquable dans le passage cité ci-dessus que le souvenir tend chez Modiano à entrer dans des structures emboîtées (le narrateur se souvient que son père s’est souvenu) : empruntant la pente du souvenir, le récit ramène inévitablement au passé, un passé encombrant qui, nonobstant son nom, n’est de toute évidence pas passé.

La dernière apparition du panier à salade dans *Un pedigree* est liée à l’épisode, déjà raconté dans *Dora Bruder* (cf. *DB* p. 69) et maintenant daté du 8 avril 1965, de la querelle familiale, lorsque le narrateur, sollicité par sa mère, se présente chez le père pour lui demander de l’argent. Quelques fragments de cet épisode (l’appel téléphonique à police secours, le stationnement du panier à salade devant l’immeuble et le terme *voyou* utilisé pour qualifier le narrateur) renvoient également à la deuxième occurrence de l’épisode dans *Accident nocturne* :

Je sonne, il me claque la porte au nez. Je sonne de nouveau. La fausse Mylène Demongeot hurle qu’elle va téléphoner à police secours. Je redescends au troisième étage. Les policiers viennent me chercher. Mon père les accompagne. Ils nous font monter tous les deux dans le panier à salade qui stationne devant l’immeuble, sous l’œil étonné du concierge. Nous sommes assis sur la banquette, côte à côte. Il ne m’adresse pas la parole. 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. [...] Nous arrivons au commissariat de la rue de l’Abbaye. 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 me 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. Nous retournons ensemble Quai de Conti. Je lui demande pourquoi il a laissé la fausse Mylène Demongeot appeler police secours. Il reste silencieux. (pp. 104-105)

À la différence près de l’âge du narrateur, qui a dix-huit ans lors de l’épisode de *Dora Bruder* (cf. *DB* p. 68), mais vingt dans *Un pedigree* (cf. *UP* p. 7 : « Je suis né le 30 juillet 1945 [...] »), la plupart des détails présents dans ce dernier récit correspondent à ceux de *Dora Bruder* ; la reprise s’avère même à la limite du littéral. Les autres petites différences qu’on relève passent probablement inaperçues à une première lecture : les propos attribués, ici comme dans *Accident nocturne*, au père (« Il dit que je suis un “voyou” et que je viens “faire du scandale” chez lui ») sont attribués à sa compagne dans *Dora Bruder* (« j’entendais la fausse Mylène Demongeot hurler et appeler police secours, en disant qu’un “voyou faisait du scandale” ») ; le narrateur et son père sont assis l’un en face de l’autre dans *Dora Bruder*, et non côte à côte comme ici. Ces petites dissonances ne portent pas atteinte à l’impression d’authenticité que ressent le lecteur ; elles la renforcent, bien au contraire, car elles représentent les défaillances naturelles d’une mémoire à l’œuvre. Dans l’effort de récupérer le passé de l’oubli qui le menace, le narrateur revient de manière insistante sur cet épisode marquant de sa vie, dont la valeur symbolique est ouvertement affirmée dans *Dora Bruder*, et qui se superpose

dans son imaginaire, par le dénominateur commun du panier à salade, à celui vécu par son père vingt ans plus tôt.

### **8. Dans le café de la jeunesse perdue (2007)**

Des quatre narrateurs qui prennent en charge ce récit, l'un est une femme, appelée Jacqueline alias Louki. Les autres narrateurs, trois hommes, racontent à tour de rôle comment ils sont entrés en contact avec elle. L'histoire se déroule dans les années 60, après la guerre d'Algérie (cf. p. 15). Louki, jeune femme livrée à elle-même, est au centre de ce récit kaléidoscopique dont la substance est mnémonique. C'est au narrateur appelé Roland, ami de Louki, qu'il revient de clore le récit en racontant le suicide de cette dernière.

En narrant ses souvenirs, Louki évoque les promenades nocturnes qu'elle faisait dans les rues de Paris alors qu'elle était jeune fille, afin d'échapper à la solitude de l'appartement où sa mère, travailleuse de nuit au Moulin Rouge, la laissait. À deux reprises, Louki est arrêtée pour vagabondage de mineure. C'est dans le récit de la première fois qu'apparaît le panier à salade :

La première fois qu'ils m'ont embarquée, c'était dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, au début de la rue de Douai, dans cette boulangerie qui reste ouverte toute la nuit. Il était déjà une heure du matin. Je me tenais debout devant une des tables hautes et je mangeais un croissant. [...] Deux flics sont entrés pour un contrôle d'identité. Je n'avais pas de papier d'identité et ils ont voulu savoir mon âge. J'ai préféré leur dire la vérité. Ils m'ont fait monter dans le panier à salade [...]. (pp. 80-81)

En dépit des ressemblances qu'on remarque avec d'autres épisodes analysés, le panier à salade n'est pas associé ici à la perception d'une menace : le contrôle d'identité n'a pas pour but une arrestation, mais bien plutôt la restitution de l'enfant au milieu familial auquel elle devrait appartenir. L'interrogatoire qui se déroule au commissariat est mis sous le signe de la bonhomie un peu rude du gendarme, qui essaie de contacter la mère au Moulin Rouge, mais renonce finalement à la déranger : « Il a raccroché. Maintenant il me souriait. Il avait voulu me faire peur. ”Ça va pour cette fois, mais la prochaine, je serai obligé d'avertir votre mère” » (p. 81). Cette phrase rappelle celle prononcée par le gendarme dans *Dora Bruder* : « Le commissaire m'a déclaré que ”la prochaine fois, il me garderait ici” – sur le ton avec lequel on parle à un délinquant » (*DB* p. 71). Mais alors que le narrateur de ce récit sait que le père ne se serait jamais opposé à une telle mesure, la narratrice de *Dans le café de la jeunesse perdue* sait qu'elle pourrait compter sur la compréhension de sa mère, qui viendrait la chercher : c'est même, au fond, ce qu'elle souhaite<sup>29</sup>. Dans le contexte de solitude et de délaissement où il surgit, le panier à salade apporte du réconfort à la narratrice. Lorsqu'un gendarme la reconduit à la

<sup>29</sup> Kawakami remarque que cette figure maternelle tendre et douce est nouvelle dans l'œuvre de Modiano, où dominant jusque-là « heartless and actively neglectfull mothers » (2015:147).

maison, prise par l’angoisse de se retrouver seule dans l’appartement, elle exprime le souhait suivant : « J’aurais voulu qu’il reste toute la nuit en faction devant l’immeuble, toute la nuit et les nuits suivantes, comme une sentinelle, ou plutôt un ange gardien qui veillerait sur moi » (p. 82). La mention de l’ange gardien réactualise la scène du panier à salade dans *Les boulevards de ceinture*, où c’est le narrateur qui veut être l’ange gardien de son père et, avec elle, les scènes du panier à salade dans *Les boulevards de ceinture*, *Dora Bruder* et *Un pedigree*, qui véhiculent également l’expression d’un désir d’amour de la part du narrateur.

## 9. Remarques conclusives

Garé cour du Louvre, rue de Rivoli ou rue George-V, occupé par le narrateur seul, par son père ou par les deux à la fois – assis côte à côte ou face à face – ou par des dizaines d’autres personnes, avec ou sans policiers ; associé au contexte du Paris occupé ou à celui des années 1960 et d’un noyau familial dysfonctionnel ; dirigé vers un commissariat de police ou vers une destination inconnue, le panier à salade revient dans les récits de Modiano et illustre le vaste projet de réécriture qui semble caractériser son œuvre. Le lien privilégié qu’entretient ce véhicule avec une situation de crise et de détresse semble en motiver la présence, manifeste qu’il est dans chacun des récits analysés : on y embarque un Juif raflé lors d’un contrôle d’identité (*Dora Bruder*, *Livret de famille*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine* et *Un pedigree*), une fille délaissée par sa mère (*Dans le café de la jeunesse perdue*), un jeune homme victime d’un accident (*Accident nocturne*) ou d’une tentative de meurtre de la part de son père (*Les boulevards de ceinture*), ou encore accusé par ce dernier d’un prétendu crime (*Dora Bruder*, *Accident nocturne* et *Un pedigree*). Cependant, on constate en même temps que l’apparition du panier à salade mobilise tour à tour des sentiments de menace, de culpabilité et de nostalgie vécus par le narrateur dans des situations narratives qui ne les motivent pas nécessairement à première vue, comme le montrent surtout les exemples de *Fleurs de ruine* et d’*Accident nocturne* (deuxième occurrence de l’épisode). C’est dire que le panier à salade est susceptible d’électrifier le contexte où il apparaît, étant doté d’un potentiel de valeurs symboliques qui circulent entre les récits.

Notre analyse a ainsi permis d’établir que le panier à salade, qui apparaît le plus souvent sous la forme d’un souvenir du narrateur, est une figure obsessionnelle et emblématique du passé, à la fois individuel – une enfance privée de la tendresse et des soins parentaux – et collectif – les persécutions des Juifs pendant l’Occupation de Paris – que toute l’œuvre de Modiano se donne pour but de faire revivre. Ces deux passés se superposent et se cristallisent dans la figure du père du narrateur. Le panier à salade se situe ainsi au carrefour de quelques lignes de force majeures de l’œuvre de Modiano et

– on le soupçonne – de sa vie.

Sujette à variation, comme nous l’avons vu, quant aux circonstances qui l’ont déterminée, aux constellations de personnes qui s’y trouvent impliquées et à la période où elle se produit, la péripétie du panier à salade actualise un scénario qui, en dépit des légères altérations qu’il subit, reste parfaitement reconnaissable pour le lecteur. Il faut cependant préciser que ce lecteur particulier a été construit par notre analyse. Il s’agit d’un lecteur systématique et averti, qui reconnaît et associe et se promène idéalement dans le monde modianesque comme en pays de connaissance. Si ce lecteur correspond assez bien à la figure du critique, il ne représente qu’une possibilité parmi d’autres dans le monde empirique des lecteurs. Tout lecteur occasionnel de l’œuvre de Modiano restera sans doute étranger au phénomène de reconnaissance lié à sa technique de réécriture. Celle-ci invite à une lecture associative dont l’enjeu est la participation à un univers qui charme et déroute à la fois et dont se dégage une forte impression d’authenticité autobiographique.

## Bibliographie

- Bem, Jeanne (2000), « *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 52, 221-232.
- Blanckeman, Bruno (2009), *Lire Patrick Modiano*. Paris: A. Colin.
- Cooke, Dervila (2007), « *La petite Bijou*: Autofictional Translations », in Flower, John (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York: Rodopi, 195-209.
- Czarny, Norbert (1991), « La trace douloureuse. L’Occupation dans *Les Boulevards de ceinture*, *Livret de famille* et *Remise de peine* de Patrick Modiano », *L’École des lettres*, II:14, 171-178.
- Douzou, Catherine (2007), « Naissance d’un fantôme: *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, 353, 23-32.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gutton, Philippe (2015), « Le panier à salade », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 1, 54, 177-188.
- Herman, David (1997), « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA*, 112, 5, oct., 1046-1059.
- Hilsum, Mireille (2009), « L’arrestation. Poétique des transports chez Modiano », in Roger-Yves Roche (ed.), *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 137-149.
- Jérusalem, Christine (2009), « L’Éternel Retour dans l’œuvre de Patrick Modiano », in Roger-Yves Roche (ed.), *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 87-98.
- Joye, Jean-Claude (1990), *Littérature immédiate*. Berne: Peter Lang.
- Kaminskas, David (2007), « *Des Inconnues* de Modiano ou l’esthétique du texte », in Flower, John (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York, Rodopi: 159-177.

- Kawakami, Akane (2015), *Patrick Modiano*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kemp, Simon (2007), « Fade-out: Patterns of Inconclusion in Modiano’s novels », in Flower, John (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York: Rodopi, 223-237.
- Laurent, Thierry (1997), *L’œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon: Presses universitaires.
- Lecarme, Jacques (2009), « Variations de Modiano. Autour d’*Accident nocturne* », in Roger-Yves Roche (ed.), *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 19-45.
- Lee, Scott (2007), « Drame des origines, drame du signifiant: *Accident nocturne* », in Flower, John (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York: Rodopi, 143-157.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Le Magazine littéraire*. « "J’aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais ..." Propos recueillis par Maryline Heck », Octobre 2014, 41-44.
- Modiano, Patrick (1972), *Les boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard (Folio).
- (1968), *La place de l’étoile*. Paris: Gallimard (Folio).
- (1977), *Livret de famille*. Paris: Gallimard (Folio).
- (1988), *Remise de peine*. Paris: Gallimard (Folio).
- (1991), *Fleurs de ruine*. Paris: Gallimard (Folio).
- (1997), *Dora Bruder*. Paris: Gallimard (Folio).
- (2003), *Accident nocturne*. Paris: Gallimard (Folio).
- (2005), *Un pedigree*. Paris: Gallimard (Folio).
- (2007), *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, Folio.
- Sheringham, Michaël (2009), « Le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », in Roger-Yves Roche (ed.), *Lectures de Modiano*. Nantes: Cécile Defaut, 243-266.
- Taylor, John (2004), *Paths to Contemporary French Novel*. New Brunswick: NJ, Transaction Publishers, vol. I.
- Tjäder, Per Arne (2014), *Gare d’Austerlitz*. Göteborg: Daidalos.
- von Wachenfeldt, Paula (2008), « La fiction en doute: le cas de *La Petite Bijou* de Patrik Modiano », *Moderna språk*, 102:2, 48-56.
- Wolf, Nelly (2007), « *Figures de la fuite chez Patrick Modiano* », in Flower, John (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York: Rodopi, 211-222.

## Ressources en ligne

*Le réseau Modiano*

<http://lereseaumodiano.blogspot.se> (Consulté en octobre 2017)

*Le Monde*. « Verbatim: le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », [http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano\\_4536162\\_1772031.html](http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html) (Consulté en octobre 2017)

*Le Monde des livres*. « Rencontre avec Patrick Modiano » par Raphaël Leiris. 1 mai

*Carla Killander Cariboni – “Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque”*

2013. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/01/rencontre-avec-patrick-modiano\\_3169194\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/01/rencontre-avec-patrick-modiano_3169194_3260.html) (Consulté en octobre 2017)