Raconter *Accident nocturne* de Patrick Modiano

Jurate D. Kaminskas, Queen's University

L'oubli finit par ronger des pans entiers de votre vie et,
quelquefois de toutes petites séquences entières. (*Accident
nocturne*, 78)

D'un roman à l'autre de l'œuvre de Patrick Modiano, nous retrouvons les éléments qui sont la marque de notre auteur: l'atmosphère d'absence et de manque, des personnages insaisissables qui se ressemblent et qui ressemblent à s'y méprendre au narrateur lui-même. En dépit de cette similarité entre les romans – « la même manière de voir les choses dans une autre atmosphère » (voir Liban) – Modiano affirme que chaque roman marque un pas en avant dans la réalisation de son œuvre. « J'ai l'impression qu'à chaque livre je me suis débarrassé d'un truc pour essayer d'accéder à autre choses », explique-t-il dans un entretien avec Laurence Liban. Qu'en est-il donc pour *Accident nocturne* ?

Accident nocturne plonge le lecteur dans un climat trouble où choses et décors revêtent ce que Modiano appelle « une surréalité » ou « une phosphorescence » (voir Liban). Modiano avoue que le souvenir du fait divers dont il est question dans le texte l'accompagne depuis trente ans et que le roman marque une coupure par rapport aux romans précédents : le choc de l'accident réveille le jeune homme de la somnolence où il baignait jusqu'à ce moment-là.

Dans *Accident nocturne*, texte fait de traces et de fragments, le narrateur essaie de reconstruire l'accident dont il a été victime un dimanche soir à Paris. L'événement en tant que tel semble un fait divers, une anecdote insignifiante et dépourvue d'intérêt. Mais en poursuivant sa lecture, le lecteur découvre que l'anecdote, loin de se contenter de son « rôle de second plan » (Huglo

35) par les extensions imaginaires qu'elle provoque, est investie d'une portée sous-jacente. Dans son livre intitulé *Métamorphoses de l'insignifiant*, Marie-Pascale Huglo s'intéresse à la fonction de l'anecdote au sein d'une pragmatique narrative : « l'anecdote est ce petit récit qui précisément parce qu'il se place en retrait, invite à l'interprétation et au sens » (35), précise-t-elle. Ses réflexions vont dans le sens d'un renversement de nos préconceptions et préjugés sur l'anecdote dans un contexte littéraire. Elle peut être bien plus qu'un simple effet de réel, « un effet d'immédiateté » (Huglo 248).

L'accident est vécu comme « sans doute l'un des événements les plus déterminants de [sa] vie » (Modiano 104), car le choc oblige le narrateur à se tourner vers son passé. Le roman raconte comment, à la recherche de précisions sur l'accident, il est amené à confronter les ombres de son passé. Sortir de l'incertitude, trouver une explication logique et un chemin droit en dépit de la superposition des couches spatiales et temporelles: voilà les enjeux auxquels nous convoque le texte.

L'accident nocturne

Pour rétablir la diégèse : tard dans la nuit, une voiture conduite par une femme blonde dérape et renverse un jeune homme qui traversait la place des Pyramides. C'est dans le foyer d'un grand hôtel qui donne sur la place que les deux attendent le car de police de secours qui les transportera au service des urgences de l'Hôtel-Dieu. Dans la salle d'attente de l'hôpital, le narrateur observe les malades, ainsi que les jeunes femmes soignées, des menottes aux poignets, qui descendent des paniers à salade. Enfin, une infirmière s'occupe de lui et de la conductrice de la voiture qui l'a renversé: ils sont installés dans une minuscule chambre où il n'y a que deux lits de camp. Le dernier souvenir du narrateur est celui de la « grosse muselière noire » (15) qu'on lui applique sur le nez avant qu'il ne perde connaissance.

Cette esquisse rapide resterait banale sans les détails qui vont progressivement se détacher du

récit raconté pour devenir des éléments troublants : le canapé de cuir rouge dans le hall de l'hôtel, la chaussure du pied gauche oubliée au milieu du trottoir, les menottes aux poignets des jeunes femmes entrevues à l'hôpital. D'où sort ce « brun massif » qui marche vers eux dans le hall de l'hôtel ? C'est surtout le « gros mocassin » (20) dont il n'arrive pas à « détacher [ses] yeux » (21) qui est au centre des préoccupations du narrateur, objet qu'il voudrait par la suite précieusement préserver « bien en évidence sur une cheminée ou dans une boîte vitrée, en souvenir du passé » (21). Lié au chien perdu de son enfance, le symbolisme de la chaussure est marqué plus nettement encore, « c'était la seule chose que mes parents m'avaient léguée » (21), dit le narrateur. La reprise des détails de l'accident n'est pas gratuite car ces éléments sont en quelque sorte des fenêtres ouvertes sur le passé du narrateur: « Aussi loin que je remontais dans mes souvenirs, j'avais toujours marché avec une seule chaussure » (21). Le « choc » de l'accident était donc nécessaire, car « il [lui] permettait de réfléchir à ce qu'avait été [sa] vie, jusque-là » (20).

Dès le début donc, il est clair que la reconstruction des deux récits – récit de vie et fait divers – est au cœur du texte. La complicité entre l'anecdote et le récit du narrateur fait partie de la grille de lecture mise en place par Modiano. Le passé et le présent se mêlent et se contaminent (« Tout se brouillait dans ma tête » [10], dit le narrateur) mais c'est l'intention ferme du narrateur de mettre au clair cette histoire- ou plutôt, ces histoires : « Je lui poserais toutes ces questions. Je saurais enfin qui elle était vraiment » (17), dit-il de la conductrice de l'auto.

Lorsque le narrateur s'apprête à quitter la clinique Mirabeau, il ignore tout des circonstances qui l'ont amené dans « ces lieux », mais le « gros brun » est là, qui l'attend dans le hall d'entrée pour l'aider à remplir les formalités d'usage et pour lui fournir le compte- rendu de l'accident. Ce bilan remplit un certain nombre de trous dans les souvenirs du narrateur, en fournissant des détails sur la

voiture – une Fiat vert d'eau, l'adresse et le nom de la conductrice – une certaine Jacqueline Beausergent habitant le square de l'Alboni. Aucune information supplémentaire sur le « gros brun » lui-même. A-t-il été témoin de l'accident ? A quel moment précis a-t-il fait son apparition ? Et pourquoi tout cet argent qu'il donne au narrateur, « sans le moindre mot, la moindre explication » (25) ? Est-ce par culpabilité ou pour le « dédommager pour [ses] blessures » (27) ? Selon lui, « l'affaire était classée » (24-5) : il conseille au narrateur d'oublier l'accident, car que pourrait-il vouloir savoir de plus. N'a-t-il pas retrouvé sa chaussure ?

De toute évidence cet argent réveille chez le narrateur le souvenir du père, « ces dernières rencontres vers 17 ans [...] au cours desquelles je n'osais pas lui demander un peu d'argent » (27), dit-il. Le texte donne à lire dès le début que l'accident n'est qu'un prétexte à l'exploration de soi-même et de son passé, mais la quête personnelle ne peut avancer qu'en s'appuyant sur la reconstruction des faits. Pendant que se reconstituent les détails de l'accident, le vécu du narrateur se fait jour, d'abord par bribes interposées, puis par séquences entières jusqu'au moment où « Tout était si net, les lignes si précises et si épurées » (105). Les deux récits – par fragments – vont aller de pair, les trous de mémoire, dans l'un, de même que les manques constatés dans une tranche de vie, se trouvent comblés dans l'autre. Ainsi, entre les deux récits s'établit un circuit narratif et si le narrateur part à la recherche de précisions sur l'adresse de Jacqueline, c'est qu'il sent déjà « une connivence » (29) entre elle et lui, « cette curieuse impression (...) d'avoir déjà vu ce visage quelque part » (29). D'ailleurs, comment expliquer le sentiment de bien-être ressenti par le narrateur lorsqu'il se promène dans le quartier qu'habite Jacqueline ? D'où vient la sensation que « l'air y était plus léger à respirer » (30) ?

Le roman nous donne plusieurs versions de l'accident, certaines plus complètes que d'autres.

Outre le compte rendu fourni par le « gros brun » il y a ensuite, au fur et à mesure qu'il se remet du à « choc », celui que donne le narrateur lui-même. Ce dimanche soir-là, après avoir accompagné Hélène Novachine à la gare du Nord, il avait rencontré un drôle de couple, la femme au « sourire narquois », l'homme agressif, voulant l'entraîner dans un hôtel. Se dégageant d'eux, il avait emprunté la rue de la Coutellerie, « un simple passage », « une petite rue oblique et déserte » (79), et avait échoué au restaurant « les Calanques » où deux couples faisaient la fête. Or, le dimanche soir reste empreint de connotations négatives pour le narrateur, qui garde des souvenirs douloureux de ces moments où contrairement au couple bizarre, ses parents voulaient plutôt se débarrasser de lui. Souvenirs de soirées de dimanche d'où il était exclu, privé de la chaleur du repas en famille. Le malaise du dimanche soir nous rappelle le sort d'autres personnages de Modiano, obligés de rentrer au collège ou à la caserne. Celui de l'*Accident nocturne* a peur de rentrer seul à son hôtel à la porte d'Orléans, quartier associé au père et à son passé « lugubre » (82).

En passant devant « les Tuileries de [son] enfance », il se perd dans ses rêveries, et ce n'est que « la douleur de l'accident » qui lui donne l'impression qu'« [il] allai[t] [se] réveiller » (84). Dans *Accident nocturne*, comme d'ailleurs dans toute son œuvre, Modiano cultive une certaine image de lui-même – celle d'un écrivain qui, par le truchement d'un jeune narrateur, le « je » du texte, part à la recherche des souvenirs de son passé, de son enfance. Plusieurs études ont déjà été consacrées aux « autofictions » de Modiano et notre intention ici n'est nullement de rouvrir ce débat. Ce qui nous intéresse bien davantage est la façon dont, dans *Accident nocturne*, Modiano fait de « la nature auto-fabulatrice de la littérature son sujet » (Colonna 142). En nous proposant l'image d'un narrateur propulsé dans un monde fictif, *Accident nocturne* offre en fait un portrait de l'auteur, pour reprendre les termes de Colonna, « en fabulateur » (121).

S'il est vrai que l'écriture moderne se caractérise par la métalepse (Colonna 127) – ce brouillage de frontières entre le réel et l'imaginaire – le texte de Modiano illustre parfaitement cette tendance de la poétique moderne. L'originalité de *l'Accident nocturne* réside dans le fait que le texte semble se plaisir à démonter les mécanismes de son fonctionnement, car comme l'affirme Colonna, parfois « les meilleures postures fabulatrices, les stratégies d'autofiction les plus efficaces sont feuilletées, mélangées ou hybrides » (146). Pour ce qui est de notre lecture de *l'Accident nocturne*, elle tâchera de mettre en valeur la fonction « codifiante » ou « révélatrice » du détail, la façon dont les détails désignés comme cette « partie infime » du texte, « activent le récit » (Louvel 10), le mettent en marche et le ralentissent.

Place aux détails

D'abord, comment définir le détail ? Certains critiques l'ont défini comme « révélateur » ou « significatif », comme « inutile » mais « essentiel », comme la notation à peine perceptible mais qui « envahit l'espace du texte, [contamine] la lecture, devient envahissante » (Louvel 5), au point où, dit Liliane Louvel, « on ne voit plus que lui ». Faudrait-il donc voir dans le détail « la pierre de touche de la littérarité ? Et aussi de la lecture » (Louvel, 5) ? Quels sont donc les détails narratifs qui travaillent à l'actualisation des deux récits de *l'Accident nocturne* ?

Les détails jouent un rôle capital dans le roman. Le narrateur parle de « son esprit terre à terre qui [l'] attachait aux détails concrets » (47). Les traits du visage du docteur Bouvière lui reviennent en mémoire « avec une précision photographique » (46). Le narrateur a trouvé une solution pour ne pas basculer dans le vide: « J'essayais de m'accrocher à de petits détails concrets » (52), avoue-t-il. Hélène Novachine est « une brune aux yeux bleus » (48). A la cicatrice de Jacqueline Beausergent répond la blessure qui défigure le visage de Bouvière: « un œil au beurre noir et des ecchymoses sur

le nez et autour du cou » (50). Il y a aussi la cicatrice de Geneviève, « au bas du poignet » (71), seule trace de sa tentative de suicide. Enfin le narrateur avoue qu'un détail « [l'] a secoué quarante ans après » : au commissariat de police où l'emmène le panier à salade dans lequel, à la demande de son père on l'avait enfourné de force, il remarque « une femme très jeune, les cheveux châains, vêtue d'un manteau de fourrure » (77). Son nom : Jacqueline Beausergent. Il est question au moins trois fois de paniers à salade. Quatre détails reliés à l'accident – la jeune blonde avec une cicatrice sur la joue, la chaussure crevée, le gros brun, une Fiat vert d'eau – jouent le rôle de foyers, de points de focalisation auxquels vont s'attacher des fragments épars.

La jeune femme blonde

« Mais ces morceaux de souvenirs étaient si vagues que
je ne parvenais pas à les retenir ». (*Accident nocturne*,
88)

A la clinique Mirabeau, l'éther, que le narrateur appelle « l'odeur même de [son] enfance » (87), provoque la montée d'autres souvenirs, même ceux qu'il aurait préféré oublier. L'interdépendance des deux récits dont il est question dans le texte, est suggérée par le souvenir du narrateur d'avoir été renversé par une auto à la sortie des classes un soir d'hiver lorsqu'il habitait Jouy-en-Josas. A cause d'une panne d'auto, la jeune femme – mère, gardienne ou amie – qui devait venir le chercher est arrivée en retard au rendez-vous. Plusieurs détails permettent de rapprocher les deux accidents. Dans les deux cas, la conductrice a le même signalement. Il s'agit chaque fois d'une jeune femme d'« environ 25 ans, les cheveux blonds ou châtain clair, une cicatrice sur la joue » (86). La jeune femme qui, à l'hôpital, le prend par le poignet est-elle la même que celle de son enfance qui le tient par la main- Jacqueline Beausergent ? La femme qui habitait Fossombrone-la-Forêt, serait-

elle celle qui habite un immeuble du square de l'Alboni ? Sûrement dans les parages de la rue de l'Alboni, il y aura-t-il quelqu'un qui aura vu ou qui connaîtra cette femme blonde « blessée au visage » (96) car, « ça se repère, ces choses-là » (96). Comment expliquer la volonté du narrateur de dresser des ponts entre les deux incidents, entre les deux femmes, entre deux moments de sa vie ?

Anthony Wall dans son livre *Superposer* parle fort justement de « l'action des influences [qui] va nécessairement dans les deux sens: du rappelant vers le rappelé, mais aussi du rappelé vers le rappelant » (117). La jeune femme qui surgit de l'enfance du narrateur se définissant essentiellement par son caractère maternel, on se demande de quelle façon elle pourrait influencer sur l'idée que celui-ci se fait de la conductrice qui, elle, l'a blessé au pied. En reformulant la problématique en ces termes, est-il possible de voir dans le texte une tentative de réhabiliter la mauvaise mère à l'actualisation de qui le narrateur consacre une partie du texte ?

Avant l'accident du square des Pyramides, le narrateur remarque une vieille femme qui le guette en faisant les cent pas devant l'entrée de son immeuble. Elle va jusqu'à l'agresser. Le commissaire de police qui apparaît dans les rêves du narrateur dit que cette femme « a fait passer » pour la mère de celui-ci. Elle évoque la mère réelle de l'auteur, actrice d'origine hollandaise que les tournées théâtrales obligeaient souvent à s'absenter. De la bouche de cette anti-mère qui garde une « attitude menaçante » (62) sort « un flot d'ordures » (62). Pour se débarrasser enfin d'elle, le narrateur la pousse « violemment » (66). Cette mésaventure tend des ponts vers un passé plus lointain (l'enfance du narrateur) en faisant « revenir [le narrateur] au point de départ » (65), mais en même temps on constate qu'un autre chemin s'ouvre, de façon parallèle. Le manteau « de mouton retourné » (62) que porte la femme, rappelle d'autres vêtements en fourrure ou doublés de fourrure. Le narrateur imagine qu'on emmène la femme dans un panier à salade, scène riche en réverbérations:

on pense aux prostituées entrevues à l'Hôtel-Dieu, au narrateur lui-même enfourné dans une voiture de police à la demande de son père, et enfin au trajet qu'il a fait dans ce même type de voiture en compagnie de Jacqueline Beausergent le soir de l'accident. Un autre visage féminin est lié à la même époque où cette vieille femme l'avait agressé : celui de Geneviève Dalame, ancienne disciple du « guru » Bouvière. Geneviève aussi a une cicatrice, juste au-dessus du poignet. Le narrateur a eu une seule conversation avec elle, le jour où ils ont fait ensemble le trajet en autobus jusqu'à l'Opéra. Il a vite perdu sa trace dans la foule de l'avenue, tout comme la vieille femme qu'il avait vue « s'éloigner et disparaître en boitant ... » (67)

La difficulté de retrouver Jacqueline Beausergent rappelle au narrateur d'autres femmes dont il a perdu la trace. Geneviève, mais aussi Hélène Novachine, qui est partie pour Londres le jour de l'accident. Il espérait qu'elle lui téléphonerait mais, trente ans plus tard, tout ce qui reste d'elle est « seule la silhouette [qui] se détache du brouillard » (59). Tant de femmes perdues et perdues de vue dont le narrateur ne s'était pas donné la peine de poursuivre la piste. Pourtant, toutes ses énergies sont déployées dans la recherche de la Fiat vert d'eau qui semble offrir la seule possibilité de reprendre contact avec Jacqueline. Enfin, en s'engageant dans la rue Vineuse, il tombe sur la Fiat garée devant un bar-restaurant. La femme assise seule au bar en manteau « brun foncé » (129) a « une cicatrice lui barrant le front » (129). « Je la retrouvais telle qu'elle était dans le car de police l'autre nuit » (133), affirme le narrateur, parlant de Jacqueline Beausergent. Elle le reconnaît à sa canadienne tachée et au pansement qui dépasse de sa chaussure. Et pourtant, au moment où le lecteur a l'impression de posséder enfin toutes les pièces du puzzle (Jacqueline a vingt-six ans, elle travaille depuis deux ans pour Salière comme secrétaire et « gardienne », la nuit de l'accident elle se rendait à un rendez-vous avec son patron place des Pyramides), le récit commence à se défaire comme un

peloton de laine qui se déroule, car contrairement à ce que le narrateur avait d'abord cru, Jacqueline n'est pas blonde. L'erreur s'expliquerait-elle par le choc produit par l'accident ? La Jacqueline qui a renversé le narrateur au square des Pyramides ne peut pas être celle que le narrateur a connue à Fossombrone-la-Forêt, car celle-là n'avait que douze ans à l'époque du premier accident de voiture. De toute évidence, le détail est aussi « la manifestation scripturale du narrateur participant pleinement de l'encodage du texte, opérant un choix, une sélection sur l'axe paradigmatique et proposant ses propres combinaisons sur la chaîne syntagmatique » (Louvel 11). En refusant la coïncidence des deux Jacqueline, une fin où tout rentrerait dans l'ordre, le texte en même temps refuse au narrateur une vérité rassurante, quête ultime du récit, et cela malgré les efforts des personnages pour en trouver une. Il faudra que le lecteur se contente du « mentir-vrai ». Et le narrateur et Jacqueline veulent effacer la distance (dans le temps et l'espace) qui les sépare. A la fin du texte, lorsque Jacqueline commence à parler de plus en plus vite comme si elle voulait rattraper le temps perdu, le narrateur adopte le même débit rapide. Elle est née en Sologne et elle connaît la région de la Versanne à Fossombrone. A Paris, ils n'habitent pas très loin l'un de l'autre, tout comme il n'y avait qu'une vingtaine de kilomètres entre la Versanne et Fossombrone-la-Forêt : « Avec un peu de chance nous aurions pu nous rencontrer là-bas, dans cet arrière-pays » (142), pense-t-il. Déjà, dans l'esprit du narrateur, « nous étions tous les deux du même monde » (142).

Le brun massif

Comme nous avons vu, des bribes du passé remontent à la conscience du narrateur à la suite de l'accident. Le narrateur essaie de « retrouver les couleurs et l'atmosphère » (32) du quartier de la porte d'Orléans qu'il avait habité jusqu'au moment de l'accident. Quartier lié au père aussi, ce pauvre type en pardessus bleu marine auquel il manquait des boutons. Détail qui n'est pas sans

rappeler la canadienne usée que porte le narrateur le soir de l'accident. Le rendez-vous de Jacqueline avec Solière dans le hall de l'hôtel évoque pour le narrateur les rendez-vous que son père lui avait donnés. Si l'avenue Albert-de-Mun qu'habite Solière, « une avenue qui descendait en pente vers le quai » (112) semble si « familière » (114), c'est qu'« un après-midi de [son] enfance à la sortie de l'Aquarium [il avait] suivi cette pente, le long des jardins » (114). Comment expliquer d'ailleurs ce drôle d'effet que produit sur lui le nom de cette rue ? Cette rue aurait-elle figuré dans le carnet d'adresses de son père ? Son père aurait-il connu Solière ?

Même point de départ en ce qui concerne le métier de Solière et celui du père du narrateur : tous les deux, dans « les affaires ». La malveillance que projette Solière, renvoie, dans les souvenirs du narrateur, à certains compagnons du père, qui comme « le brun » n'étaient pas non plus des « enfants de chœur » (101). Au père réel, trop souvent absent, succède le souvenir d'autres figures qui auraient pu servir de « pères spirituels ». C'est dans divers cafés parisiens que Bouvière tenait ses séances, rencontres qui évoquaient les rendez-vous paternels, souvent à la terrasse de quelque café. Les mots répétés du docteur font penser à des « mots du passé » (38) et « le sourire protecteur » (40) qu'il adresse au narrateur a quelque chose de « paternel ». Solière, Bouvière, le père – autant de pistes que le narrateur n'a pas pu suivre jusqu'au bout, visages parmi « tant de visages surpris un instant et qui brillent dans votre mémoire d'un scintillement d'étoile lointaine, avant de s'éteindre le jour de votre mort » (42).

La Fiat couleur vert d'eau

Le narrateur reste persuadé que la Fiat vert d'eau (laquelle, il l'apprend plus tard, appartient à Solière) lui permettra de retrouver Jacqueline Beausergent. La couleur de la voiture, à quelques variations près, est reprise plusieurs fois – dans le nom de la rue – la rue Voie-Vert qu'habite le

narrateur, et en référence à l' Aquarium dont la présence devient prépondérante à partir du milieu du roman. Ainsi le texte semble-t-il ponctué par ce signe, tout comme le silence par le perroquet de La Cloiserie qui répète à l'infini « Fiat couleur vert d'eau ». Comme on pourrait s'y attendre, l'auto fantôme a ses doubles dans le passé et est encore une invitation à revenir en arrière, le narrateur étant persuadé qu'il a fait « de nombreux trajets (...) dans la Fiat couleur vert d'eau ou dans une voiture plus ancienne » (114). Ces arabesques narratives montrent clairement que dans *Accident nocturne* Modiano favorise un développement paradigmatique aux dépens d'une saisie linéaire des événements.

Superposer

« La vie est beaucoup plus simple que tu ne le crois »

(*Accident nocturne*, 147)

Tant d'images se bousculent dans la mémoire du narrateur. Au fur et à mesure que la mémoire permet au narrateur de retrouver des bribes de son passé, le lecteur et le narrateur comprennent mieux à quel point le présent (l'accident) influe sur le passé, et comment ce passé ressuscité a le pouvoir d'influencer l'avenir. Comme le précise Anthony Wall dans son livre, « toute réactualisation de soi est déjà - et nécessairement- une re-composition. Nous naissons au présent dans la mesure où les harmoniques du passé se réveillent » (124). Ce va et vient constant entre le passé et le présent, ces textes superposés, reproduisent fidèlement le travail de la mémoire, et révèlent les hantises du personnage. Le narrateur aura-t-il le courage de reprendre certains fils de son passé restés en suspens ? Faudra-t-il ranger le nom de Jacqueline parmi ceux que le narrateur n'aurait pas entendus depuis trente ans ? Comment expliquer ce sentiment chez lui « qu'il pouvait y avoir pour [lui] une porte d'embarquement » (58).

Accident nocturne illustre comment tout récit de Modiano est en fait une quête des origines. En reconstruisant l'accident, c'est comme si en même temps le narrateur passait par une deuxième naissance. Les détails de l'accident « travaillent » la mémoire du narrateur dans un processus qui est long et exige à la fois patience et disponibilité. « Ne pas précipiter les choses » (29), c'est bien le conseil que le narrateur se donne. Ou pour le dire autrement, le travail de la mémoire que Modiano essaie de reproduire si fidèlement dans *Accident nocturne* imite par ses secousses, par ses mouvements d'avance et de recul un autre travail, celui de l'accouchement. Le narrateur raconte donc le processus d'une naissance à lui-même et au monde. Au silence du début – le narrateur avoue que depuis l'accident un « silence profond régnait autour de lui comme s'[il] avait perdu l'ouïe » (11) – succède la voix apaisante de Jacqueline. A la fin du roman, devant le Palais de Chaillot qui « se découpait avec netteté » (104), le narrateur ressent un « froid vif après des années de torpeur » et refuse de « continuer à marcher dans le brouillard » (104).

Une imagerie de l'eau sous-tend le texte. Au début du roman, le narrateur accepte de « se laisser porter par le courant » (18), de « se glisser sur la neige » (18). Serait-il possible de voir dans la voiture (espace clos) couleur vert d'eau, le seul indice lié directement à Jacqueline Beausergent, une construction symbolique qui renvoie aux eaux maternelles dans lesquelles baigne l'enfant avant « le choc » de l'expulsion ? La recherche de la voiture amène le narrateur à fréquenter les lieux de son enfance si chargés de souvenirs qu'il semble quitter le monde réel pour pénétrer dans le monde de la pré-conscience. D'ailleurs, nous l'avons vu, un des lieux de prédilection du narrateur est l'Aquarium qui, par sa forme et par la couleur qui lui est associée reprend le symbolisme du ventre maternel associé à la voiture. Rappelons-nous aussi « l'effet apaisant » (132) produit par la voix de Jacqueline et le regard qu'elle pose sur lui. Il sent une « attention qu'il n'avai[t] jamais rencontrée chez

personne » (132). Le texte dévoile ainsi la logique interne de l'organisation des détails. En poursuivant plus loin ce développement, ne pourrait-on pas voir dans le refus du narrateur de « changer de chaussure avant d'avoir trouvé la Fiat » (115) une autre confirmation de notre hypothèse ? Il ne pourra reprendre pied, accéder à ce « fond solide sous les sables mouvants » (117) qu'en renouant avec ses origines. Il reste persuadé qu'il n'est « issu de rien » (117).

Conclusion

« Aussi bien, loin d'être minime, le détail est-il toujours « de taille » et donc conséquent, puisque par sa révélation et sa position, il est susceptible de faire basculer le sens ou le fonctionnement de tout l'ensemble auquel jusqu'alors il participait éteint et silencieux ». (Louvel 18)

Le récit de l'accident est celui où domine la fonction référentielle qui vise la parfaite coïncidence avec les événements vécus. Mais en relisant attentivement *Accident nocturne* nous nous rendons compte justement que les détails fournis sur l'accident sont faux et ont induit le narrateur en erreur. Le « brun » que le narrateur retrouve enfin au café ne semble plus « massif » (98). Il a en effet « une silhouette [qui] ne manquait pas d'une certaine élégance » (98). D'ailleurs, il refuse de reconnaître qu'il est le type de la clinique qui a laissé au narrateur la liasse de billets. Le narrateur aurait-il mal interprété les signes ? Se peut-il que Solière ait peur de lui, le trouvant « étrange » comme l'affirme Jacqueline ? Elle insiste que ce Solière qui « n'est pas un enfant de chœur » (135) n'est pas pour autant méchant (« il est très méfiant » 135). Pour comble de malheur, les détails qui ont servi de point de départ au narrateur pour retrouver les circonstances de l'accident sont faux. Selon le préposé au garage la Fiat vert d'eau appartient non à Jacqueline mais à Solière. Jacqueline n'habite

pas le square de l'Alboni. C'est en fait l'adresse d'un des bureaux de Solière qui a un appartement avenue Albert-de-Mun. Si le nom de Solière ne figure pas dans l'annuaire à l'adresse de l'avenue Albert-de-Mun, c'est que son vrai nom est Morawski, mais « même sous le nom de Morawski vous ne trouverez rien dans l'annuaire » (145), précise Jacqueline.

A la fin du roman, le narrateur a pu reconstituer une version faite de pièces et de morceaux, de ce qui est arrivé ce dimanche soir-là. Mais est-ce la version définitive ? « Le jeu de la superposition s'appuie souvent sur le besoin de déclarer l'autre texte un texte menteur » (153), signale Anthony Wall. Le « fond stable » tellement recherché par le narrateur se dérobe à l'infini et le récit est toujours à recommencer. Dans cet univers où les souvenirs ont le droit de se transformer et où les signes nous induisent en erreur il n'y a plus de clôture, plus de certitudes ; il n'y a que des possibilités. « Sa main s'est posée sur mon épaule et [Jacqueline] m'a chuchoté un mot à l'oreille. La minuterie s'est éteinte, il ne restait plus au-dessus de nous qu'une lumière de veilleuse » (148) : c'est la dernière scène de l'*Accident nocturne*, scène ambiguë à souhait et ouverte à une multitude d'interprétations.

Le roman de Modiano montre comment le récit d'un accident nocturne devient le prétexte de la fabulation de l'auteur. La progression du texte est marquée par la nette substitution du paysage intérieur au monde extérieur, ou pour reprendre les paroles de Huglo, « l'événement est tout autant une force qu'un signe. Plus précisément, il est une force parce qu'il est un signe et il est un signe parce qu'il est une force » (241). Au fur et à mesure que le narrateur se laisse aspirer par les souvenirs du passé, le fait divers de l'accident cède la place aux thèmes envoûtants chers à Modiano, confirmant l'intuition de Huglo selon laquelle l'anecdote est « un discours en puissance » (195).

Ouvrages cités

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Mayenne : Tristram, 2004.

Huglo, Marie-Pascale. *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*.

Montréal : Le Griot, 1997.

Liban, Laurence. « Entretien. Modiano ». *Lire* 01/10/2003. Web. 25 février 2010.

Louvel, Liliane. *Le Détail*. Poitiers : La Licorne, 1999.

Modiano, Patrick. *Accident nocturne*. Paris : Gallimard, 2003.

Wall, Anthony. *Superposer. Essai sur les métalangages littéraires*. Montréal : XYZ, 1996.