From the holdings of the Department of Special Collections , Princeton University Library, Princeton, NJ

These documents are either in the public domain, or can only be used for educational and research purposes (Fair use) as per U.S. Copyright law (text below). By accessing this file, all users agree that their use falls in the public domain or within fair use as defined by the copyrightlaw. We do not charge any permission or usage fees for the publication of images of material inour collections, including those provided by Princeton University Library, via our website, catalog, or directly from staff.For more information regarding copyright, credit, and citation please review the information onthe Copyright, Credit and Citation Guidelines page of our website.
https://library.princeton.edu/special-collections/policies/copyright-credit-and-citation-guidelines. If you have any questions, including how to order higher-quality images from the collection, contact Special Collections Public Services via our Ask Us! Form. https://library.princeton.edu/special-collections/ask-us

---

Doctoral Dissertations, 2011-2026 French and Italian

2024

Paris, ville fantôme : Patrick Modiano et la hantise du contemporain

Chopin, Sophie

Princeton, NJ : Princeton University

---

http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01k930c1429

U.S. Copyright law: The copyright law of the United States (Title 17, §108, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be used for any purpose other than private study, scholarship, or research. If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of fair use that user may be liable for copyright infringement. This institution reserves the right to refuse to accept a copying order if, in its judgment, fulfillment of the order would involve a violation of copyright law. https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf

PARIS, VILLE FANTÔME :
PATRICK MODIANO ET LA HANTISE DU CONTEMPORAIN

Sophie Chopin

A DISSERTATION

PRESENTED TO THE FACULTY

OF PRINCETON UNIVERSITY

IN CANDIDACY FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

RECOMMENDED FOR ACCEPTANCE

BY THE DEPARTMENT OF

FRENCH AND ITALIAN

Adviser: André Benhaïm

September 2024

© Copyright by Sophie Chopin, 2024. All rights reserved.

ABSTRACT

This dissertation examines the relationship between urban space and historical consciousness in Patrick Modiano's novels, with a particular focus on Paris and its transformation after World War II. Drawing on the importance of the "ghost town" as both a symptom and a symbol of the erasure of collective memory, this study seeks to consolidate literary approaches to urban space that have proliferated under the category of the "spatial turn" — a shift in humanities and social sciences that emphasizes the significance of space, place, and geography in understanding various social phenomena, such as memory. In Modiano's texts, attention to geography and the experimental recording of the rapidly changing post-1945 Parisian space fuel the possibility of a narrative expression for amnesia. Forgetfulness takes shape through writing, but it stems from the modernizing city. Modiano's questioning of memory and imagination in relation to the shared, collective space of Paris is particularly relevant, given the radical reorganization of urban infrastructures in France during the postwar period. This era was marked by significant developments and large-scale projects, such as the "grands ensembles." This new architecture, inspired by the modernist precepts of Le Corbusier, produced a radically different urban reality. Its concrete-made, repetitive landscape had the potential to serially erase traces of past dwellings in favor of an atemporal, ahistorical mode of inhabiting space. We argue that the postwar metamorphosis of Paris, unprecedented since Baron Haussmann's renovation in the 19th century, profoundly altered the contemporary experience of the city, as it obscured its relationship to past historical events — and more specifically, as Modiano shows, to the unbearable memory of war crimes perpetrated during the Occupation. Through its meticulous exploration of Parisian geographies and investigation into the gradual *imprésence* of memory — or "hauntedness" —, Modiano's work illustrates how France's urbanistic reforms in the postwar era affected the individual's relationship with their memory of the past.

ACKNOWLEDGMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont grandement contribué à la réalisation de cette étude.

Je souhaite tout d'abord remercier le Professeur André Benhaïm, mon directeur de thèse, pour sa confiance, ses conseils avisés, et son soutien inconditionnel tout au long de ce projet. Sa profonde attache à Paris a été une source d'inspiration inestimable, qui a guidé mon exploration de la capitale brumeuse et énigmatique de Modiano. Il a su créer un cadre intellectuel stimulant qui m'a permis de mûrir mes idées et en affiner la direction à chaque étape.

Je remercie également Professeure Effie Rentzou, dont le cours sur le Surréalisme a éveillé ma fascination pour les lieux occultés de Paris, en m'initiant à l'œuvre de Louis Aragon et à son exploration des recoins cachés de la ville. Ses enseignements ont laissé une empreinte indélébile sur ma recherche, orientant mon regard analytique.

J'éprouve une immense gratitude à l'égard du Professeur Göran Blix. Ses encouragements constants et ses conseils bibliographiques m'ont été essentiels pour naviguer dans les problématiques liées à la modernisation urbaine et aux villes fantômes. Je souhaite aussi remercier Christy Wampole, ma seconde lectrice, qui a su poser les bonnes questions quand il le fallait, et qui a éclairé, en me faisant découvrir l'exploration urbaine de Philippe Vasset, mon approche sociologique de la ville.

Un grand merci à tous les lecteurs du Département de Français de l'Université de Princeton, pour leur accompagnement et la formation inestimable qu'ils m'ont apportée au cours de toutes ces années, ainsi que pour tous les savoirs linguistiques et extralinguistiques qu'ils ont partagés avec moi.

Mes plus chaleureux remerciements vont à la communauté étudiante de Princeton, dans laquelle j'ai fondé de précieuses amitiés. Je n'oublierai jamais le soutien indéfectible de Yassine Ait Ali, Matthieu Dutil, Saadia El Karfi Azzarone, et Jenna Liuzzi, ainsi que la confiance que j'ai pu accorder à Plinio, Sophia, Pierre, et Clément.

Enfin, toute mon affection va à ma famille en France, qui m'a accompagnée avec amour et bienveillance tout au long de ces années.

TABLE OF CONTENTS

Abstract 3
Acknowledgments 4
Table of contents 5
Abbraviations 7
Introduction 8
Paris abandonné : un attrait artistique 10
Patrick Modiano, un cas à part 13
L'inscription spatiale de la mémoire 17
Ville moderne et tournant spatial 20
La ville fantôme modianesque 23
Chapitre 1. Rues, boulevards, avenues : Patrick Modiano et le spectre de la topographie parisienne 29
Un espace urbain paradoxal 29
La spectralité mise à l'œuvre 32
L'espace parisien, enclave du mystère 45
La subjectivité-fantôme des narrateurs modianesques 53
L'assombrissement référentiel de la ville 64
Paris à l'encre de l'oubli 78
Chapitre 2. (Sous)terrains: Paris comme site d'ensevelissement de la mémoire 81
Premier travail de déblaiement : le Paris de l'Occupation 85
Les troubles de la postmémoire 95
Recouvrements mémoriels : une stratégie artistique ? 102
Écrire sur des fondations oublieuses 111
Souterrains : des images du temps 124
Chapitre 3. Bâtiments et ruines: l'urbanisme d'après-guerre, une problématique mémorielle 138
Vers une nouvelle réalité urbaine 138
Bâtiments parisiens : un palimpseste réaliste 146
Paris, « catalogue » de lieux absents ou disparus 162
Fleurs de ruine : le Paris-chantier d'après-guerre 179
L'urbanisme d'après-guerre : un rôle dans l'effacement des mémoires ? 192

Conclusion : Le marquage mémoriel de l'espace urbain 208
Bibliography 214

ABBREVIATIONS

In the present study, I will use the following abbreviations for certain sources to which I will refer frequently. Each of these sources will first be cited once in a footnote, then in-text for all subsequent citations.

Abbreviation	*Full Title (author: Patrick Modiano)*	
PE	*La Place de l'Etoile*	Paris: Gallimard, 1968
RN	*La Ronde de nuit*	Paris: Gallimard, 1969
BC	*Les Boulevards de ceinture*	Paris: Gallimard, 1972
VT	*Villa Triste*	Paris: Gallimard, 1975
LF	*Livret de famille*	Paris: Gallimard, 1977
RBO	*Rue des Boutiques Obscures*	Paris: Gallimard, 1978
UJ	*Une jeunesse*	Paris: Gallimard, 1981
QP	*Quartier perdu*	Paris: Gallimard, 1984
DA	*Dimanches d'août*	Paris: Gallimard, 1986
VE	*Vestiaire de l'enfance*	Paris: Gallimard, 1989
FR	*Fleurs de ruine*	Paris: Seuil, 1991
VN	*Voyage de noces*	Paris: Gallimard, 1990
CP	*Chien de printemps*	Paris: Seuil, 1993
DPLO	*Du plus loin de l'oubli*	Paris: Gallimard, 1996
DB	*Dora Bruder*	Paris: Gallimard, 1997
PB	*La Petite Bijou*	Paris: Gallimard, 2001
AN	*Accident nocturne*	Paris: Gallimard, 2003
UP	*Un pedigree*	Paris: Gallimard, 2005
CJP	*Dans le café de la jeunesse perdue*	Paris: Gallimard, 2007
H	*L'Horizon*	Paris: Gallimard, 2010
HN	*L'Herbe des nuits*	Paris: Gallimard, 2012
PQP	*Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*	Paris: Gallimard, 2014
Nobel	*Discours à l'Académie Suédoise*	Paris: Gallimard, 2014
SD	*Souvenirs dormants*	Paris: Gallimard, 2017
ES	*Encre sympathique*	Paris: Gallimard, 2019
C	*Chevreuse*	Paris: Gallimard, 2021

INTRODUCTION

L'émergence des villes fantômes est parfois comprise aujourd'hui comme le symptôme d'un monde en constante mouvance. Qu'il s'agisse du déploiement massif de nouveaux pôles économiques, absorbant des populations entières vers des régions plus attractives, ou encore de l'évolution remarquable du progrès technique, qui entraîna au XX^e^ siècle la désindustrialisation de nombreux secteurs (et le délaissement de multiples infrastructures), le paysage urbain abandonné semble plus que jamais être symptomatique de l'époque moderne. En France, il est devenu possible d'arpenter des rues bordées d'immeubles abandonnés, de terrains vagues et autres étendues d'usines désaffectées, qui sous le sort d'une industrie devenue obsolète, tombent désormais en ruine[1]. Selon l'urbaniste et philosophe Thierry Paquot, il est désormais impératif de planifier la ville autrement, allant à l'encontre de ce qu'il nomme le « modèle productiviste » né de la Révolution Industrielle.[2] Dans *Désastres urbains*, Paquot propose une critique raisonnée des cinq dispositifs urbains produits au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale – les « grands ensembles », « centres commerciaux », « gratte-ciels », « *gated communities* », et ce qu'il nomme les « grands projets inutiles » (parmi lesquels est inclus le chantier naissant du « Grand Paris ») –, stimulant une réflexion sur la manière dont l'urbanisation accélérée des territoires, au cours du XX^e^ siècle, aurait elle-même joué un rôle fondamental dans la production et la prolifération de nouveaux espaces en déshérence.

La dimension obsolescente de la ville peut s'observer empiriquement à travers la catégorie, ci-dessus évoquée, des « grands ensembles ». Dans une France en pleine « reconstruction » et où le

[1] La désindustrialisation débute en France au début des années 1970, affectant en premier lieu des secteurs peu concurrentiels, et ce même avant le premier choc pétrolier de 1973 : les usines de textile, de construction navale, de charbonnage, et de sidérurgie tombent rapidement dans la désuétude, générant les premiers rebus architecturaux de la modernité tardive. Voir Torres, Félix, et Michel Hau, *Le Virage manqué : 1974-1984 : ces dix années où la France a décroché*. Paris : Belles Lettres, 2020.

[2] Paquot, Thierry. *Désastres urbains : les villes meurent aussi*. Paris : La Découverte, 2015.

contexte démographique et économique évolue rapidement, ces quartiers résidentiels conçus à large échelle se mettront à émerger de terre à partir des années 1950. La région parisienne étant alors touchée par une importante crise du logement, une série de tours et barres d'habitation fut érigée en grand nombre sur les terrains vacants situés aux alentours de la capitale, dans l'optique d'accueillir un flux de population grandissant. Toutefois, certains facteurs tels que le manque d'accès aux transports en commun, les matériaux de basse qualité, ou l'isolation géographique et sociale de ces noyaux résidentiels (que l'on a parfois appelé des « cités dortoirs »)[3] amèneront progressivement à l'échec des grands ensembles, dont on commence à planifier la destruction dès les années 1970.[4] Quelques décennies seulement après leur construction, en est ressorti la tendance à la désertion de l'habitant de certaines de ces zones, qui deviennent de véritables quartiers fantômes. Fasciné par de tels espaces urbains en déréliction, le photographe Laurent Kronental a immortalisé, dans son projet *Souvenir d'un futur,* certains de ces sites de la banlieue parisienne vidés de leurs occupants, et où règne désormais une atmosphère extraordinairement fantomatique : les Arcades du Lac (Montigny-le-Bretonneux), les Tours Aillaud (Nanterre), ou plus célèbres encore, les Espaces d'Abraxas (Noisy-le-Grand). Complètement désertés ou très peu habités, ces espaces furent parfois récupérés dans le domaine de la culture populaire, ayant servi de décor pour plusieurs films de science-fiction.[5]

[3] Le terme « cité-dortoir » se propage à partir des années 1960, au moment où émergent les premières images critiques des grands ensembles. Trey, Pierre, « La vie de la région parisienne : Il est moins facile de construire une ville vraiment nouvelle qu'une cité-dortoir », *Le Monde*, 16 février 1966, p.10. Voir aussi Canteux, Camille. *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables*. Grane: Créaphis Éditions, 2014.

[4] Le 21 mars 1973, une circulaire signée par Olivier Guichard, le ministre de l'Équipement, du Logement et des Transports, interdit la construction d'ensembles de logements de plus de 500 unités. Croizé, Jean-Claude. « L'Habitat individuel dans les villes françaises », dans Vallat, Colette, et Antoine Le Blanc, *Pérennité urbaine ou la ville par-delà ses métamorphoses*, Volume 2 : « Traces ». Paris : L'Harmattan, 2009, p. 209-220.

[5] Le projet photographique de Laurent Kronental, « Souvenir d'un futur », débute en 2011, près d'un demi-siècle après la construction de ces grands ensembles. Il est exposé à la Bibliothèque nationale de France (BnF) de fin 2015 à février 2016. Inspirant l'atmosphère d'un monde dystopique, les Espace d'Abraxas à Noisy-le-Grand furent investis pour le tournage des films *Brazil* de Terry Gilliam (1985) et *Hunger Games* de Francis Lawrence (2015).

Paris abandonné : un attrait artistique

Faisant le terrain de jeu privilégié de certains photographes, fascinés par le caractère à la fois majestueux et inquiétant de cette urbanité déliquescente, de telles contrées citadines se sont malgré tout dégagées, depuis quelques années, de l'ombre ordinaire qui plane sur elles. L'arrivée récente en France de la pratique de « l'urbex », néologisme d'*urban exploration*, traduit un engouement avéré pour la capture de la désincarnation matérielle du bâti, suggérant le renouvellement d'une sensibilité esthétique pour la ruine à l'époque contemporaine. Surgissant au cours des années 1980, le loisir trouve d'abord des adeptes dans la majorité des pays anglo-saxons – la ville américaine de Détroit, avec ses nombreux quartiers fantômes, est rapidement devenu un Éden pour l'explorateur urbain[6] – mais également, se profile d'une façon spécifiquement française. Héritant du mouvement « cataphile », dont les pratiquants organisaient jadis des excursions illicites à l'intérieur d'anciennes carrières souterraines de Paris,[7] « l'exploration urbaine » manifeste la disposition analogue à parcourir clandestinement un certain nombre de sites abandonnés (monuments en ruines, hôpitaux désertés, usines désaffectées) avant d'en partager les clichés, trophées de ces expéditions aventureuses – généralement accompagnés d'un court récit – sur diverses plateformes de partage de l'information.

En France, la région parisienne offre un terrain particulièrement adéquat pour ces nouveaux promeneurs des marges urbaines. La littérature produite au cours des dernières années participe notamment à en faire la démonstration, plusieurs travaux s'étant attachés à considérer de tels

[6] Ancienne capitale de l'industrie automobile, la ville de Détroit est devenue un lieu emblématique des « *shrinking cities* », ou villes en décroissance. Dans les années 1970, elle s'est transformée en un paysage post-apocalyptique : les centres commerciaux, bibliothèques, hôtels et banques du centre-ville furent un à un désertés, les habitants fuyant massivement une ville dont l'industrie principale fait faillite. Dans *The Ruins of Detroit*, les photographes français Yves Marchand et Romain Meffre appréhendent cet espace comme le l'archétype de la ville moderne « en état de momification ». Voir aussi Hamelin, Éric, Olivier Razemon, et Roland Castro, *La Tentation du bitume : où s'arrêtera l'étalement urbain ?* Paris : Rue de l'Échiquier, 2012.

[7] Il s'agit des « catacombes », ces galeries souterraines qui, à la fin du XVIII[e] siècle, furent converties en ossuaires.

tréfonds citadins délaissés par la modernité comme receleurs d'un potentiel représentationnel encore inexploré. À cet égard, remarquables sont les mises à jour du « flâneur », figure emblématique du promeneur urbain consacrée par Baudelaire, et dont le point de vue, selon l'étude menée par Walter Benjamin dans *Le Livre des passages*, demeure essentiellement marginal : « [son] mode d'existence dissimule dans un nimbe apaisant la détresse future de l'habitant des grandes villes. Le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise.[8] » Dans le sillage du piéton-poète imaginé par Baudelaire au XIX^{e} siècle, l'explorateur urbain de l'ère contemporaine, marginal dans la nature même de ses déplacements – son intérêt pour les secteurs citadins laissées à l'abandon est souvent qualifié de « tourisme noir »[9] – vient poser à son tour son regard fasciné sur les zones indécises de la ville moderne ; là où la décombre, l'abandon et la vacance invitent à s'interroger sur le devenir de nos sociétés citadines, le passage du temps, et l'idée du déclin.

Parmi les résonnances de ce promeneur né de la fugacité de la foule parisienne, plusieurs écrivains émergent sur le paysage littéraire des récentes décennies. On peut mentionner l'exemple de Philippe Vasset, qui dans son ouvrage *Un livre blanc* (2007) nous fait part de la découverte de ce qu'il appelle les « zones blanches » de Paris (apparaissant en blanc sur les cartes), une série d'espaces déserts et non identifiés incitant le narrateur à investiguer davantage sur les particularités topographiques et poétologiques du terrain « vague ».[10] D'autres contributions méritent d'être citées, à l'image du *Journal du dehors* (1993) d'Annie Ernaux, au sein duquel on suit la narratrice le long de

[8] Benjamin, Walter. « Exposé de 1935 : Baudelaire ou les rues de Paris », *Paris, Capitale du XIX^{e} Siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989. p.42.
[9] Baillargeon, Taïka et Sylvain Lefebvre. « L'explorateur urbain à la recherche d'un temps perdu : visiter l'entre-deux ou la quête d'une expérience radicale », *Frontières*, vol. 28, no.1, 2016. Web.
[10] Contrairement à la majorité des pratiquants de « l'urbex », Philippe Vasset dispose d'un équipement de pointe pour appréhender le terrain urbain vacant. À la manière d'un journal de bord, *Un livre blanc* retranscrit une série de relevés issus du terrain de la ville, et ce à partir de divers médias (du bloc-notes au carnet d'esquisses, en passant par l'appareil photo ou le magnétophone). Vasset crée une sorte de décalque méticuleuse de la « zone blanche » par le biais du texte, de l'image et du son. Vasset, Philippe. *Un livre blanc : récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007.

circuits insolites entre Paris et Cergy-Pontoise, une « ville nouvelle » que l'on a tout juste bâti aux frontières de la capitale au début des années 1970. Sur cette périphérie parisienne en constante métamorphose, la carence palpable d'identité historique condamne tout sentiment d'appartenance au territoire : Ernaux présente le prototype d'une ville sans passé et sans racines, « un lieu sorti du néant en quelques années, privé de toute mémoire »[11] ; une sorte de ville déjà « morte » à peine née. Les productions de Joy Sorman se veulent également saisissantes, comme *L'Inhabitable* (2016), une œuvre qui nous plonge au cœur des renfoncements les plus insalubres de la ville[12] ; et plus particulièrement, de certains immeubles délabrés situés au Nord-Est de la capitale française (XVIII^{e}, XIX^{e}, et XX^{e} arrondissement) qui, menaçant de s'effondrer, incitent la mairie de Paris à en expulser les habitants.

Tandis que pour Sorman, « Paris est un enchevêtrement de limites, de frontières plus ou moins poreuses »,[13] un dédale invitant à méditer sur les conditions nauséabondes de l'habitat moderne à Paris, de la même façon, l'œuvre prolifique du lauréat du prix Nobel de Littérature en 2014, Patrick Modiano, offre matière à réflexion sur le sujet. Auteur de près d'une trentaine de romans, Modiano demeure fidèle à un modèle de récit qui consiste à dissoudre certains éléments de sa vie personnelle dans l'optique d'un narrateur fictif, un héros insaisissable déambulant à travers Paris et ses environs qui demeure tourmenté par la physionomie de la capitale, dans laquelle languissent les ombres du passé. De par son aptitude admirable à retenir les noms de rues, cafés, et autres individus qu'il a fréquentés au cours de sa vie – et ce, malgré la résolution invraisemblable d'effacer de sa propre mémoire une partie de son passé – le narrateur de ses romans se voit, régulièrement, juxtaposer la question des secteurs abandonnés de la ville à celle de la mémoire. Déployant un éventail de

[11] Ernaux, Annie. *Journal du dehors*. Paris : Gallimard, 1993. p.7.
[12] Inspirée par la démarche de Georges Perec dans *Espèces d'espaces,* Joy Sorman cite l'écrivain en exergue de son récit. Celui-ci définissait « l'inhabitable » comme ces constructions qui, à Paris, sont modelées selon les critères de « l'étriqué, l'irrespirable, le petit, le mesquin, le rétréci, le calculé au plus juste ». Sorman, Joy. *L'Inhabitable*. Paris : Pavillon de l'arsenal, 2010. p.10. En référence à Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Éditions Galilée, 1974. p.120.
[13] Sorman, Joy. *L'Inhabitable*, Paris, Gallimard, 2006. p.9.

personnages plongés au cœur d'un Paris curieusement déserté, Modiano exhibe une peinture profondément interlope de la ville – une particularité parfois appréhendée comme une pierre d'édifice au « style Modiano », l'auteur étant contemplé tel un « vieux routier de l'évanescent, éternel archéologue du sfumato urbain et des destins brumeux ».[14] Figure déjà emblématique du paysage littéraire des dernières décennies, l'écrivain né en 1945 choisit de mêler la rigueur géographique à une forme plus contrastée d'incertitude mémorielle, un clair-obscur de la subjectivité qui, en définitive, met selon nous en exergue un phénomène d'érosion progressive de la conscience historique à l'époque contemporaine.

Patrick Modiano, un cas à part

Depuis son entrée remarquée dans la maison Gallimard en 1968, Patrick Modiano, dont les prix et récompenses s'accumulent avec une régularité quasi-annuelle,[15] n'a cessé d'interpeller par sa peinture interlope de l'espace parisien. L'image insolite de la capitale française en déshérence, une ville silencieuse aux rues abandonnées et désincarnées, occupe une fonction fondamentale au sein de son imaginaire narratif. La présence discrète mais ténue d'appartements vides, d'hôtels abandonnés, de villas délabrés, de rues disparues, ou encore de « no man's lands » cernés par le chantier et la ruine, tissent une toile de fond qui sans cesse fait retour au sein de la séquence romanesque – comme si l'espace urbain abandonné faisait l'objet d'une préoccupation latente, d'une véritable obsession de la part de l'écrivain. Souvent étudiée sous l'angle de plusieurs polarités thématiques

[14] Enthoven, Jean-Paul. « Modianissimo », *Le Point*, n°1828, 27 Septembre 2007, p. 64.
[15] Modiano reçoit le prix Roger Nimier en 1968 ; le prix Félix-Fénelon en 1969 ; le Grand prix de l'Académie française en 1972 ; le prix des Libraires en 1976 ; le prix Goncourt en 1978 ; le Grand Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco en 1984 ; le prix Relay en 1990 pour *Voyage de noces ;* le Grand Prix de Littérature Paul-Morand de l'Académie française en 2000 ; le prix Jean-Monnet de littérature européenne du département de Charente en 2002 pour *La Petite Bijou* ; le prix mondial de la Fondation Simone et Cino del Duca en 2010 ; le prix de la BNF « Marguerite-Duras » en 2011; le prix de l'État autrichien pour la littérature européenne en 2012 ; le Prix Nobel de Littérature en 2014, pour l'ensemble de son œuvre.

distinctives, l'œuvre romanesque de Modiano n'a que rarement retenu l'attention par la façon dont son art de la mémoire, qui orchestre subtilement les processus de souvenir et d'oubli, se trouve intrinsèquement raccordée à la question de la ville – la géographie parisienne et ses environs demeurant un principe fondateur à la mise en place de son univers discursif.

Dans cette suite romanesque composée de plus de trente récits, la question de la mémoire difficilement retrouvée est d'abord mise en relief sous le prisme de la « ville à la dérive »[16] que représente le Paris obscur de la Seconde Guerre Mondiale, un espace cauchemardesque que beaucoup auraient préféré oublier ; et dont l'ancrage historique forme l'arrière-plan des trois premiers récits de jeunesse.[17] Par la suite, Modiano élit un arrière-plan plus distancé des années noires, celui du Paris des années soixante à nos jours, comme point d'attache à sa fiction. Si certaines bribes hallucinées de l'Occupation continuent régulièrement de s'y inscrire de manière à peine audible, tel l'écho lointain d'une ritournelle maudite, la capitale du temps présent devient plus largement le théâtre de revenants, de disparus, de fantômes du passé ; comme si le dessein de l'auteur était avant tout de nous faire éprouver tout ce que l'histoire contemporaine n'a su dire, à défaut de l'étouffer. Au sein d'une cité étrange et fantomatique, Patrick Modiano paraît faire de la hantise son ultime régime d'existence, puisant la singularité de son écriture dans l'ambition même d'exprimer l'occulté et le non-dit, de mettre au jour une constellation d'absences qui criblent l'expérience du réel.

D'une façon intéressante, Modiano se préoccupe fortement de l'avenir de la ville au sein de la représentation romanesque. Face au constat prégnant d'une urbanité qui paraît désormais produire ses propres restes, ses propres espaces vacants, et ses propres ruines, l'écrivain s'interroge sur la disposition future des romanciers à rendre compte de ces villes, dont l'évanescence et le caractère

[16] Modiano, Patrick. *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard, 1969. p.23.
[17] Souvent rassemblés sous le nom de « Trilogie de l'Occupation », celle-ci comprend *La Place de l'Etoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972).

changeant nous échappe de plus en plus. À l'occasion de l'attribution du prestigieux Prix Nobel de littérature en 2014, Modiano revient en détail sur l'ancrage, à la fois primordial et singulier, de l'espace parisien au sein de sa genèse littéraire. Contemplant une carrière étalée sur plus de quarante ans, il tient à se placer dans le sillage des « grands » scripteurs urbains du XIX^{e} siècle, tels que Balzac, Dickens, Dostoïevski, Nagaï Kafû, ou Hjalmar Söderberg.[18] Il s'identifie également à Eugène Sue, dont il cite *Les Mystères de Paris*, rendant hommage à cette écriture paradigmatique qui, depuis le XIX^{e} siècle, prend pour figure de proue la grande concentration urbaine en cours de modernisation, « qu'elle se nomme Paris, Londres, Saint-Pétersbourg, Stockholm ».[19] En marge de cette véritable ode à la ville, Modiano énonce toutefois un certain nombre de préoccupations quant au déploiement massif des structures urbaines dans la période contemporaine, la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Plaçant la question de l'obsolescence et du temps au cœur de ses interrogations, il révèle ses inquiétudes vis-à-vis de l'urbanisation grandissante du monde contemporain, remettant en question la capacité des romanciers à représenter cette nouvelle urbanité qui, en proliférant d'une façon souvent démesurée, semble parfois contenir la sève de sa propre destruction. « Depuis cinquante ans, c'est-à-dire l'époque où les adolescents de mon âge éprouvaient des sensations très fortes en découvrant leurs villes, celles-ci ont changé »,[20] note-t-il, avant de s'enquérir plus en détails sur la disposition future du roman à saisir la ville au cours des années à venir :

> Quelques-unes, en Amérique et dans ce qu'on appelait le tiers monde, sont devenues des « mégalopoles » aux dimensions inquiétantes. Leurs habitants y sont cloisonnés dans des quartiers souvent à l'abandon, et dans un climat de guerre sociale. Les bidonvilles sont de plus en plus nombreux et de plus en plus tentaculaires.[21]
>
> Jusqu'au XX^{e} siècle, les romanciers gardaient une vision en quelques sortes « romantique » de la ville, pas si différente de celle de Dickens ou de Baudelaire. Et c'est pourquoi j'aimerais savoir

[18] Ces auteurs sont respectivement associés à Paris, Londres, Saint-Pétersbourg, Tokyo, et Stockholm. Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015. p.28
[19] *Ibid*. 24
[20] *Ibid*. 28
[21] *Ibid*. 28-29

> comment les romanciers de l'avenir évoqueront ces gigantesques concentrations urbaines dans les œuvres de fiction.[22]

Comme Philippe Vasset, Annie Ernaux, et Joy Sorman, Modiano fait le constat d'un espace contemporain en pleine mutation. S'il existe une constante chez ces auteurs, c'est incontestablement celle de la réappropriation par l'écriture de ces espaces urbains délaissés, en friche, de passage, vierges ou inhabités. Si l'on s'intéresse à la composition formelle de cet art qui semble réinvestir les territoires dépossédés ou fantomatiques de la ville, on peut être frappé par le fait qu'aucun des exemples mentionnés précédemment, à l'exception de Modiano, ne se proclame de la forme du roman. La démarche quasi-documentaire de cette écriture les situe au plus proche du territoire urbain, ce qui tend à davantage brouiller les frontières conceptuelles de ce que l'on peut traditionnellement considérer comme « littérature » : de telles configurations narratives, en empiétant sur des formes de discours plus traditionnellement rattachées aux science sociales (états des lieux, listes et inventaires, observations d'habitants, enregistrements de conversations, journaux de bords), font partie d'une mouvance discursive que Dominique Viart tente de cerner sous l'appellation de « littératures de terrain ».[23] Prenant souvent la forme d'enquêtes socio-anthropologiques, ces récits d'exploration urbaine sont souvent menés sous l'autorité d'un « écrivain-enquêteur », un prospecteur méticuleux du territoire citadin dont la voix se confond avec celle du narrateur, incarnant une première signalétique de la légitimité scientifique du *fieldwork*.[24] Cette caractéristique pose toutefois le risque de rendre une telle démarche hermétique à tout élan de l'imaginaire : comme le concède Viart,

[22] *Ibid*. 29
[23] Dominique Viart cerne d'abord ce mouvement sous l'appellation d'un « retour au réel » à partir des années 1980, avant de venir les décrire, à travers des recherches ultérieures, comme relevant des « littératures de terrain ». Viart, Dominique. « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *Repenser le réalisme,* Cahier ReMix, n° 07, avril 2018. Web.
[24] Le terme de *fieldwork,* qui n'a pas d'équivalent exact en langue française, peut se traduire par « travail de terrain », « enquête ethnographique », ou « enquête socio-anthropologique ».

« […] la plupart ne cherchent pas à exploiter le donné de l'observation au profit d'une fonctionnalisation romanesque », et « de fait, cette catégorie générique leur convient mal. »[25]

Il serait légitime de se demander quelle serait la part prise par la fiction, la poétique littéraire et l'imagination, au sein de ce paysage intellectuel dont l'ambition est de saisir une nouvelle réalité contemporaine, celle d'un Paris parfois devenu hostile à l'habitant ou au passant, jonché de vides, de vacances, de lacunes ; et dont la mémoire passée se veut de plus en plus volatile – en d'autres termes, une réalité urbaine qui exhibe de plus en plus les caractéristiques conceptuelles d'une ville fantôme.

L'inscription spatiale de la mémoire

Si Modiano partage un certain nombre de préoccupations avec Philippe Vasset, Annie Ernaux, et Joy Sorman, il préfère néanmoins la forme du roman pour appréhender l'espace citadin à l'époque contemporaine. Nous verrons que la ville fantôme, chez Modiano, s'illustre comme le reflet latent du désarroi de l'écrivain face à la modernisation accélérée des espaces urbains, qui sous l'effet de l'hyperproductivisme et de la logique de croissance, deviennent de plus en plus éphémères et provisoires. En observant la transformation architectonique de Paris au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Modiano explore la manière dont cette nouvelle réalité urbaine, dans sa course effrénée vers le progrès, aurait peut-être ineffablement contribué à effacer de notre conscience certains évènements du passé – ce qui lui permet d'insister, par la même occasion, sur l'importance même de la notion d'espace dans l'inscription et la préservation des mémoires.

Dans ce cadre, la théorie des *Lieux de mémoire* développée par Pierre Nora résonne de façon pertinente avec le travail littéraire de Modiano. D'après Nora, les « lieux de mémoire » sont des sites où la mémoire collective s'ancre et se cristallise, que ce soit sous forme matérielle (monuments,

[25] Viart précise que dans ces récits, « […] la part de fonctionnalisation est extrêmement réduite. » Viart, Dominique. « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix, n° 07, Avril 2018. Web.

bâtiments) ou immatérielle (récits, traditions).[26] Ces lieux sont essentiels pour la construction et la préservation de l'identité collective, servant de points de référence dans le paysage mouvant de l'histoire. À travers ses romans, Modiano semble tisser un dialogue constant avec la notion de « lieux de mémoire », bien qu'il propose un point de vue moins symbolique que Pierre Nora. Comme le rappellent Dominique Chevalier et Anne Hertzog, l'approche de Nora « n'[est] que rarement située d'un point de vue géographique – le 'lieu' dans cet ouvrage étant d'abord *métaphorique*. »[27] Modiano aborde plutôt la mémoire dans le cadre exclusif de la géographie contemporaine de Paris, une ville dépeinte à l'aune de données sensiblement matérielles et topographiques. Basée sur l'expérience directe d'une exploration urbaine méticuleuse, la représentation narrative de Paris paraît bien souvent dresser une carte, s'arrimant à partir de la réalité concrète du « lieu » dans sa dimension spatiale.

L'ancrage de la fiction de Modiano, de nature éminemment topographique, fait en outre ressortir certains quartiers privilégiés, des secteurs magnétiques arpentés par des personnages qui passent leur temps à sillonner les moindres recoins de la ville. Au fil de ses ouvrages, se démarquent ainsi le XVIII^{e} arrondissement (*Voyage de noces*, *Dora Bruder*), l'environnement du VI^{e} (*Du plus loin de l'oubli*, *Dans le café de la jeunesse perdue*), ou encore celui du XVI^{e} (*Quartier perdu*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*). Modiano pourvoie ses intrigues d'une quantité prodigieuse de noms de lieux, de numéros de bâtiments et d'adresses diverses – un inventaire toponymique qui atteint des sommets dans *Fleurs de ruine*, ce roman où nous suivons le narrateur dans ses pérégrinations ininterrompues gravitant

[26] Il peut s'agir de l'Arc de Triomphe, situé sur la Place de l'Etoile, qui commémore les victoires de la Révolution et de l'Empire ; de récits tels que La Chanson de Roland, le Mont-Sainte Victoire peint par Cézanne ; ou de traditions, comme celle du Tour de France. Nora éprouve des difficultés à définir le lieu de mémoire, « dont on pourrait raffiner à l'infini les classifications » : « [d]'un côté, le Sacré-Cœur, de l'autre, le pèlerinage populaire de Lourdes ; d'un côté, les funérailles nationales de Paul Valery, de l'autre, l'enterrement de Jean-Paul Sartre ; d'un côté, la cérémonie funèbre de De Gaulle à Notre-Dame, de l'autre, le cimetière de Colombey. » Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984. p.XL.
[27] Chevalier, Dominique et Anne Hertzog. « Spatialités Des Mémoires. » *Géographie et cultures*, n°105, 2018. Web.

autour de la Montagne Sainte Geneviève et de la rue Monge. Les détails topographiques entrent dans une telle connivence avec la textualité, que Philippe Azoury et Joseph Ghosn diront que le roman « semble avoir été écrit dans les marges d'un vieux plan Taride. »[28] Occasionnellement, un terrain plus vaste que celui du quartier sert de base au déploiement de l'intrigue, comme l'auteur le montre à travers *Dans le café de la jeunesse perdue*, où il relègue l'énonciation à quatre protagonistes distincts qui parcourent – à eux tous – dix arrondissements distincts et deux cimetières parisiens.

Depuis son plus jeune âge, le destin de Modiano est intimement lié à l'arpentage physique des recoins inconnus de la capitale. La rencontre avec Raymond Queneau, ami de sa mère et illustre arpenteur de la capitale, va s'avérer déterminante dans le lancement de sa carrière. Octroyant au jeune Modiano des cours de géométrie dans l'espace, l'auteur de *Zazie dans le métro* encourage le jeune homme à suivre sa vocation, soumettant à sa place le manuscrit de *La Place de L'Etoile* aux maisons d'édition Gallimard en 1967. On connaît déjà le succès intense suscité par ce premier roman, qui va remporter deux prix l'années suivante,[29] et dont le titre, évocateur de la relation fusionnelle du jeune écrivain avec la ville, renvoie doublement à l'étoile portée par les juifs sous l'Occupation – du côté gauche de la poitrine – et à l'emplacement topographique de la Place sur les Champs Élysées. L'influence de Queneau sera plus tard témoignée par Modiano dans *Un pedigree*, un texte autobiographique au sein duquel il rend hommage à cette figure qui éclaira ses propres expéditions urbaines :

> [Raymond Queneau] me parlait d'une promenade qu'il avait faite avec Boris Vian jusqu'à une impasse que personne ne connaît, tout au fond au XIII^{e} arrondissement, entre le quai de la Gare et la voie ferrée d'Austerlitz : rue de la Croix-Jarry. Il me conseillait d'y aller. J'ai lu que les moments où Queneau avait été le plus heureux, c'était quand il se promenait l'après-midi parce qu'il devait écrire des articles sur Paris pour l'Intransigeant. […] Comme Queneau, je n'ai vraiment été moi-même que lorsque je me trouvais dans les rues. (UP, 111-112)

[28] « Le Paris de Modiano, version Google Map », *Le Nouvel Obs*, *BibliObs*, 10 octobre 2014. Web.
[29] Vainqueur du Prix-Nimier et du Prix Fénelon.

Paris, sous la plume de Modiano, se transforme en une carte mentale où chaque rue, chaque bâtiment, chaque place résonne avec un passé qui refuse de s'effacer complètement. Les personnages déambulent dans une ville où l'histoire personnelle et collective s'entremêlent, faisant de l'espace urbain un palimpseste de souvenirs. Nous verrons que l'écriture de Modiano peut être lue comme une tentative de contrer la chape d'oubli qui, dans les années qui suivent directement la Seconde Guerre Mondiale, eut tendance à engloutir la réalité des horreurs de la Collaboration. En ancrant certains pans de la mémoire humaine dans des lieux précis et concrets, Modiano mobilise à travers sa fiction l'un des pouvoirs inhérents à la littérature ; celui de rendre tangible l'intangible.

Ville moderne et tournant spatial

« La grande hantise qui a obsédé le XIX^e^ siècle a été, on le sait, l'histoire […] L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. »[30] Dans cette conférence donnée en 1967, Michel Foucault semble remarquablement préfigurer un regain d'intérêt pour la question géographique et spatiale, qui a infiltré les sciences sociales des années 1980 et 1990. La notion d'espace est devenue centrale dans le domaine de l'historiographie – les travaux de Fernand Braudel et de Pierre Nora en témoignent – de même que dans la critique littéraire et philosophique, telle que l'illustrent travaux d'Henri Lefebvre (*Le Droit à la ville*, *La Production de l'espace*)[31] et Michel de Certeau (*L'invention du*

[30] Foucault, Michel. « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p.46.

[31] Henri Lefebvre développe une critique acerbe des grands ensembles qui envahissent la région parisienne après la Seconde Guerre mondiale. Selon Lefebvre, ces vastes complexes d'habitation incarnent une forme de modernisation qui, loin d'améliorer la qualité de vie des habitants, engendre une profonde rupture dans la vie sociale et urbaine. Lefebvre, Henri. *Le Droit à la ville*. Anthropos, 1968 ; *La Production de l'espace*. Éditions Anthropos, 1974.

quotidien).[32] Plus tard, la *Géocritique* conçue par Bertrand Westphal continue d'explorer cette sensibilité pour l'espace.[33]

En prise directe avec les transformations urbaines et territoriales qu'a connues la France depuis 1945, ces mouvements intellectuels nous éclairent sur la façon dont la fin du XX^{e} siècle voit l'émergence d'une nouvelle compréhension de l'espace urbain, nous invitant à nous interroger sur le rapport de plus en plus problématique de l'habitant à la ville et les diverses manières d'occuper cette urbanité qui devient, peut-être, une sorte d'objet de consommation. Cette dimension problématique fut par exemple étudiée dans le domaine anthropologique à travers la notion de « non-lieu », que Marc Augé associe à des espaces fonctionnels construits uniquement en vue de faciliter les déplacements humains, complètement dépourvus de vie sociale (voies rapides, échangeurs d'autoroute, aéroports...). Or, les « non-lieux » de Marc Augé semblent avoir profondément inspiré tout une écriture explorant les banlieues, les transports en commun, les friches industrielles, les terrains vagues, et les chaînes d'hôtel de la région parisienne où l'on se sent « nulle part », comme le décrit Jean Rolin dans *Zones*.[34] En butte avec problématiques contemporaines de l'espace citadin, de nombreux travaux d'analyse sont entrepris sur l'œuvre d'Annie Ernaud, Joy Sorman, mais également de Jean Rolin, François Maspero, et Marie Darrieussecq ; des auteurs qui font sensiblement

[32] Comme Lefebvre, de Certeau se penche sur la capacité des individus à résister aux structures imposées par l'urbanisme, et à réinventer l'espace à travers leurs pratiques quotidiennes. Il conçoit la ville en termes de différentes « pratiques » de l'espace partagé ; des formes de résistance et de créativité qui échappent aux logiques dominantes de planification urbaine et de contrôle. Michel de Certeau, Luce Giard, et Pierre Mayol. *L'Invention du quotidien*. Paris : Union générale d'éditions, 1980.
[33] La géocritique prend pour objet la littérature, se donnant pour tâche de « sonde[r] les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage. » Westphal, Bertrand. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007. p. 17.
[34] Rolin, Jean. *Zones*. Paris : Gallimard, 1995. p.73.

dialoguer littérature et sciences sociales, et qui prennent pour point d'appui le travail théorique de Marc Augé, de Pierre Nora et Henri Lefebvre.[35]

Les propos prononcés par Foucault en 1967 sont parfois considérés comme étant à l'origine du mouvement intellectuel qui fut communément appelé le « tournant spatial » en France. En effet, comme nous l'évoquions, la notion d'espace s'est vue ocroyée une place considérable dans de nombreux domaines de pensée au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, imprégnant, à partir des années 1980, la grande majorité des sciences sociales[36] ; et selon le géographe américain Edward Soja, « the spatial turn begins in Paris ».[37] Afin de saisir la complexité de l'approche « fantomale » de l'espace citadin privilégiée par Modiano, il serait pertinent de remonter à cette conférence, et de faire notamment appel la notion « d'hétérotopie » qui y est développée. L'hétérotopie, selon Foucault, désigne des espaces réels qui ont une existence en dehors des espaces ordinaires, définis par une sorte de fonction « autre » par rapport à ces derniers. Considérés comme de « contre-espaces », il s'agit de lieux où les règles habituelles de l'espace social sont suspendues, modifiées ou inversées. Dans *Des espaces autres*, Foucault décrit ces hétérotopies comme des lieux de crise, de rupture ou de déviance, des espaces de transition et de différence : à l'image des villages de vacances, des prisons, ou des asiles psychiatriques, les hétérotopies sont à la fois connectées à tous les autres lieux, tout en

---

[35] Welch, Edward. « Godard, Ernaux et la cartographie du quotidien », dans Philippe Ortel, *Images, discours, dispositifs : penser la représentation*, Volume II, Paris : L'Harmattan, 2008. pp. 249-59 ; « Marc Augé, Jean Rolin and the mapping of (non-)place in modern France », *The Irish Journal of French Studies*, vol. 9, 2009, pp.49-98. Voir aussi Emer O'Beirne, « Navigating non-lieux in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé », *The Modern Language Review*, vol. 101, no. 2, 2006, pp.388-401.

[36] Le terme de « tournant spatial » fut initié par Edward Soja, auteur de *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*. Si l'expression ne figure ni en titre ni dans le corps du livre, la quatrième de couverture fait la défense et l'illustration d'un « *theory's spatial turn* », un tournant esquissé par certains philosophes français (Michel Foucault et Henri Lefebvre sont particulièrement cités) et par des géographes de l'époque. Soja propose une analyse de ce « tournant » à la lumière du cas exemplaire de Los Angeles.

[37] Edward Soja, « Taking space personnally », dans Warf, Barney, et Santa Arias, *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009. p.17.

demeurant en opposition par rapport à eux.[38] En offrant une alternative à la norme, elles permettent une réflexion sur les structures culturelles et sociales qui s'établissent dans ces lieux.

Les romans de Modiano peuvent être analysés sous cet angle, dans la mesure où l'espace parisien, caractérisée sous la forme d'une ville fantôme, pourrait s'apparenter à une sorte d'hétérotopie littéraire. Les espaces décrits par Modiano sont souvent marqués par une temporalité incertaine et une géographie fluctuante, créant une atmosphère d'étrangeté et de dépaysement. Les lieux parisiens, tels que les cafés, les hôtels, et les rues obscurément désertes, deviennent simultanément des espaces de mémoire et d'oubli, dans lesquels les personnages cherchent leur identité perdue ou fragmentée. La géographie parisienne reflète les thèmes de l'errance et du déracinement, caractéristiques des récits de Modiano, où la plupart des personnages s'apparentent à des réfugiés ou des apatrides.

En explorant la ville comme une sorte d'hétérotopie – et plus spécifiquement une *ville fantôme* –, Modiano interroge profondément les notions d'espace et de temps linéaires, telles qu'on peut les voir traditionnellement apparaître dans la forme du roman. Arpenté de façon réaliste et concrète, l'espace parisien devient un palimpseste où se superposent différentes strates historiques et personnelles, brouillant les frontières entre passé et présent, réalité et fiction.

La ville fantôme modianesque

Plusieurs travaux ont documenté le rapport des romans de Modiano à l'espace parisien.[39] Néanmoins, aucune analyse approfondie n'a encore été entreprise sous l'angle distinctif de la « ville fantôme », une notion qui apparaît explicitement au sein de l'œuvre (*Quartier perdu*),[40] en référence à

[38] Foucault, Michel. « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, retranscrite dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, pp.46-49.
[39] Schlesser, Gilles. *Paris dans les pas de Patrick Modiano*. Paris : Parigramme, 2019 ; Guicharnaud, Jacques, « De la rive gauche à l'au-delà de la Concorde : remarques sur la topographie parisienne de Patrick Modiano » dans Catherine Lafarge, *Dilemmes du roman*. Saratoga, Calif.: Anma Libri, 1989. pp. 341-352 ; Van Montfrans, Manet. « Rêveries d'un riverain : la topographie parisienne de Patrick Modiano », dans Jules Bedner, *Patrick Modiano*. Amsterdam: Rodopi, 1993. pp. 85-101.
[40] Modiano, Patrick. *Quartier perdu*. Paris : Gallimard, 1984. p.9, 11.

une capitale soumise aux procédés d'oubli et d'érosion temporelle, mais également à l'aune d'une grille de lecture beaucoup plus complexe. Le Paris en déshérence de Modiano est sans cesse imprégné d'une sourde menace et de revenances refoulées de l'Histoire, tout en subissant lui-même une forme d'érosion référentielle, s'imprégnant d'un caractère éthéré et chimérique.

Par définition, la « ville fantôme » renvoie en effet à une catégorie de lieux complexe qui constitue une réalité fondamentalement ambigüe. Composé des noms « ville » et « fantôme » par parataxe, ce second élément à caractère d'épithète sollicite une série de caractéristiques plurielles, faisant émerger une diversité de sens au fil de l'histoire. La sémanticité de « fantôme » gravite autour de deux principaux champs de significations : une première qui relève d'une sorte de bouleversement de l'ordre des choses par rapport à une certaine approche du réel (un fantôme est une « apparition surnaturelle », « idée ou être imaginaire, chimère »),[41] tandis qu'une deuxième s'articule davantage autour de l'idée de la dégradation physique et de la mort (« personne, animal très maigre, squelettique », « apparition [...] d'une personne morte »).[42] Le caractère « fantôme » d'une ville dépasserait ainsi la réalité empirique de la cité désertée ou en déclin, se définissant plus notoirement par un rapport indéterminé au réel, c'est-à-dire par sa capacité à y être sans en être. L'approche cartographique que Modiano déploie à travers ses romans articule précisément cette tension, à partir des modes opératoires mêmes du récit, entre présence et absence du lieu ; un mouvement d'apparition et de disparition simultanées qui reflètent, comme nous le verrons au Chapitre 1, celles d'une mémoire qui n'est désormais plus sûre d'elle-même.

D'après nous, la figure de la ville fantôme fonctionne comme une notion fondamentale à l'appareillage narratif et l'art de la mémoire développés dans l'œuvre modianesque. La stratégie narrative mise en place par l'écrivain a la particularité d'entrelacer les thèmes de l'érosion du souvenir

[41] Robert, Paul, Josette Rey-Debove, et Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.1012.
[42] *Ibid*.

et de l'espace de façon inhérente et immanente. À travers cette thèse, il s'agira de montrer comment les configurations nouvelles de l'espace urbain d'après-guerre, que Modiano parcourt et dépeint avec grande méticulosité, invite à une réflexion sur les mécanismes d'oubli et de latence historique. S'érigeant comme un symptôme et un symbole d ce nouveau régime mémoriel de la rémanence, le motif de la « ville fantôme » paraît chez Modiano figurer la tension, de plus en plus saillante à l'époque contemporaine, entre permanence et disparition de la mémoire collective. En particulier, l'arrière-plan historique de l'œuvre de Modiano nous permet d'entrevoir la façon dont l'urbanisation grandissante de la région parisienne qui s'enclenche au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale – et en particulier, les aménagements et les réforme de modernisation amenées sous le mandat du Général De Gaulle – a profondément affecté le rapport des Français à leur mémoire. À la lumière des différents récits et de l'approche modianesque de la ville, notre objectif est d'éclairer la mesure dans laquelle les réformes urbanistiques de Paris auraient contribué, des années 1950 à nos jours, à l'effacement et au déclin de tout un pan de la mémoire collective. Modiano, qui s'intéresse profondément à la possibilité d'une inscription à proprement dit *spatiale* du souvenir, incorpore en effet ses observations sur la transformation architectonique de Paris, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, dans le sillage du constat plus inquiétant d'une transition qualitative dans la transmission des mémoires.

Le premier chapitre, « Rues, boulevards, avenues : Patrick Modiano et le spectre de la topographie parisienne », s'attarde sur les modalités représentationnelles et discursives propres à l'écriture de Modiano, évaluant la façon dont le concept même de ville fantôme semble « déteindre » sur les principes narratifs régissant l'œuvre. Modiano, un romancier géographique qui place au cœur de son imaginaire l'environnement parisien – dont l'évocation, depuis près de cinquante ans, fait son retour d'un roman à l'autre – expérimente la ville dans ses frontières et ses interstices, des notions qui se reflètent à travers les modes opératoires du texte. Cimentée par les techniques picturales du

clair-obscur et de la surimpression, mais aussi du flou photographique, la saisie planimétrique de Paris oscille entre ubiquité et effacement, entre pérennité et disparition, demeurant au seuil de l'ombre et de la lumière. Modiano développe une peinture urbaine dominée par l'ambiguïté et le vacillement : cette carte littéraire, construite autour de la richesse toponymique des lieux, ne permet pas toujours de restituer le réel dans sa cohérence référentielle. Comme vont l'illustrer *Rue des boutiques obscures*, *Vestiaire de l'enfance* ou *Dimanches d'août*, l'espace de Paris, située à mi-chemin entre condensation et vaporisation, s'érige lui-même comme un spectre dissolu qui hante la série des romans, occupés par l'éternel retour des mêmes rues et détours incertains. De par leurs infinis dédoublements et retentissements sur d'autres géographies, les rues et les avenues parcourues illustrent la puissance aporétique des noms de lieux, ou *toponymes*, dans l'écriture de Modiano. À travers cette cartographie évanescente, l'auteur dessine l'impossible raccord entre l'image et le signe que forme l'écriture, la ville devenant un espace en perpétuel mouvement de sens.

Le second chapitre, « (Sous)terrains : Paris, site d'ensevelissement de la mémoire, » s'intéresse à aux profondeurs matérielles du Paris représenté dans les romans, une ville dont l'inédite dimension « verticale » évoque la survivance de plusieurs topographies englouties en filigrane du présent. Analysée comme un véritable dispositif spatio-temporel, ou un « palimpseste urbain », Modiano appréhende la ville moderne comme le lieu d'un empilement de différentes « couches » hétérogènes, un espace diffus dans lequel s'opère une surimpression de temporalités révolues. Parmi ces doubles d'elle-même, la topographie de Paris révèle par transparence le « recouvrement » (à la fois compris comme occultation et comme récupération)[43] de traces historiques liées à différentes strates du passé – en particulier celui du Paris « prénatal » de l'Occupation, dont la réalité historique fut occultée, au lendemain de la guerre, par un mouvement d'amnésie collective. Dans la seconde moitié

[43] Ce terme se rattache au verbe « recouvrir », dont le sens est d'envelopper, de dissimuler, de faire disparaître ; mais un autre sens se rapporte au verbe « recouvrer », qui au contraire signifie récupérer, retrouver.

du XX^{e} siècle, Modiano appréhende le territoire parisien comme le site contradictoire d'un ensevelissement mémoriel et d'une rétention de l'information, la capitale s'érigeant comme une archive fantomale de vestiges et de traces que les narrateurs sillonnent inlassablement. Cette irrésolution du passé, hautement symptomatique du phénomène que Marianne Hirsch a identifié sous le terme « postmémoire », contribue à produire un trait de la modernité urbaine que nous souhaitons appeler « la hantise du contemporain ».

Finalement, notre investigation se clôture dans l'espace du Paris réel, analysant la pertinence des données architectoniques et urbanistiques présentées au fil de la représentation romanesque de Paris. Le troisième chapitre, « Bâtiments et ruines : l'urbanisme d'après-guerre, une problématique mémorielle, » situe la fiction de Modiano dans le contexte des grands aménagements de Paris ayant eu lieu à partir de l'après-guerre, cette période pendant laquelle il grandit et fait la découverte sensible de la ville. Depuis la perspective des Trente Glorieuses qui succédèrent aux années noires, la géographie citadine développée dans les récits de Modiano éclaire sur la manière dont l'identité architecturale et urbanistique de Paris se métamorphose en un temps de plus en plus limité, oblitérant une partie de sa mémoire du passé. Des premiers « grands ensembles » qui ourlent la périphérie aux nouveaux quartiers d'affaires, en passant par la destruction des nombreuses zones classées « îlots insalubres » et les expropriations qui s'en suivirent durant la phase de construction du « Paris de l'an 2000 », l'œuvre romanesque de Modiano *documente* la manière dont toute une partie de l'héritage architectural de l'ancienne capitale, issue de l'Haussmannisation, se voit peu à peu oblitérée au lendemain de la Seconde Guerre. Nous focalisant sur l'analyse de *Dora Bruder*, nous verrons que Modiano problématise le rapport entre les destructions de la ville, planifiées sous la présidence du Général de Gaulle, et la destruction volontaire d'une quantité d'archives par l'État français ; en l'occurrence, des traces de culpabilité nationale en matière de Collaboration qui furent jadis rattachées, tels des stigmates inavouables, à certains bâtiments et lieux distinctifs de la capitale.

Pour celui que l'Académie Suédoise a appelé « le Proust de notre temps », la préoccupation pour le temps se manifeste avant tout à travers les espaces de la ville qui disparaissent, le Paris contemporain étant également de la ruine instantanée. La capitale du contemporain, productrice d'étrangeté et de marginalisation sociale, est déjà pour Modiano une sorte de ville fantôme anticipée : fissurée par l'oubli, elle engendre ses propres restes, tout en occultant notre conscience de l'histoire. À la lumière de ces réflexions, nous visons à analyser la relation entre l'urbanisme et les processus d'effacement (ou de préservation) des mémoires, en vue de mieux saisir l'art littéraire de Modiano comme réponse culturelle à ces changements.

CHAPITRE 1

RUES, BOULEVARDS, AVENUES :
PATRICK MODIANO ET LE SPECTRE DE LA TOPOGRAPHIE PARISIENNE

> « Les thèmes de la disparition, de l'identité, du temps qui passe sont étroitement liés à la topographie des grandes villes. »[44]

1. Un espace urbain paradoxal

La ville de Paris et sa région environnante sont souvent considérées comme le décor de prédilection adopté à travers les romans de Patrick Modiano. Le long d'une énigmatique *Rue des Boutiques Obscures* ou des *Boulevards de ceinture,* en faisant escale dans un *Quartier perdu* à proximité du *Café de la jeunesse perdue*, les titres mêmes des ouvrages augurent la présence d'une topographie urbaine teintée de mélancolie qui forme le noyau de tout un imaginaire. Depuis plus de cinquante ans, Modiano déploie une écriture qui ressuscite les architectures parisiennes — qu'elles soient contemporaines ou révolues —, parant ses récits de nombreuses évocations d'adresses et d'itinéraires qui, par le biais du pouvoir référentiel de la nomenclature, confèrent à l'œuvre une ampleur remarquablement cartographique. Auteur d'une trentaine de romans, Modiano tisse sa fiction autour des noms de rues, des numéros d'immeubles et autres mentions d'impasses, de squares, de gares ou ponts de la capitale, tous méticuleusement cités ou localisés par leur adresse ; si bien que l'auteur semble faire de la référence aux lieux parisiens l'armature, la texture même de son univers. C'est l'avis que partage le journaliste littéraire Jean-Louis Ezine, qui en 1995, n'hésite pas à rendre hommage à celui qu'il nommait déjà « l'homme du cadastre »[45], associant l'œuvre de l'écrivain

[44] Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015. p.28.
[45] Ezine s'étonne que « la critique n'a[it] jamais rendu justice à ce Modiano-là, cet ethnologue inégalité des voix urbaines. » Ezine, Jean-Louis. « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », *Magazine littéraire*, n°332, mai 1995. p.63.

à ce document singulier qui rassemble des données issues de la spatialité urbaine.[46] En s'intéressant à un univers romanesque au sein duquel, peut-être paradoxalement, « tout est vrai, patent, métré »,[47] le critique encense une approche narrative fondée sur « l'arpentage », un terme qui selon lui, « convient [mieux] à l'activité modianesque, faite de bornage, de géodésie et de triangulation des plans ».[48] C'est alors qu'Ezine se fascine pour la prédisposition du narrateur de *Quartier perdu,* un écrivain expatrié qui retourne à Paris après deux décennies d'exil, à recenser l'emplacement précis de plusieurs lieux disparus de la capitale — qu'il s'agisse de la parfumerie manquante de la Place des Pyramides, ou bien de la vespasienne volatilisée du Jardin du Carrousel, anciennement située à gauche du petit arc de triomphe.[49]

Estampillé par ses espaces aussi bien présents qu'absents, ce Paris ourlé de précision planimétrique dessiné par Modiano dans l'ouverture de *Quartier perdu* se dote malgré tout d'une ambiguïté représentationnelle qu'il serait judicieux de mettre en avant. En cherchant à saisir ce qui n'*est pas* (ou *plus*) depuis le référentiel de ce qui *est*, la peinture géographique de Modiano semble d'ores-et-déjà chercher à se saisir d'un référent spatial qui, sans cesse, se dérobe à elle-même. Plus

[46] Un cadastre se définit par « l'ensemble des documents établis à la suite de relevés topographiques […] destinés à permettre la détermination des propriétés foncières d'un territoire ». Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.324. L'insistance sur cet outil du planificateur urbain est frappante, dans la mesure où aucune carte n'accompagne les éditions originales des romans de Modiano.

[47] Ezine, Jean-Louis. « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », *Magazine littéraire*, n°332, mai 1995, p.63.

[48] *Ibid*.

[49] *Ibid*. Ne citant pas d'ouvrage spécifique, Ezine fait ici référence aux lieux mentionnés dans les premières pages de *Quartier perdu* (11). Or, les Jardins du Carrousel renvoient à une autre forme de « disparition », davantage autobiographique, qui marquèrent à vif la jeunesse de l'écrivain : enfant, Modiano avait l'habitude d'aller y jouer des journées entières son frère Rudy, avant que celui-ci ne succombe brutalement d'une leucémie à l'âge de dix ans. Modiano intègre ce détail autobiographique dans son roman *Fleurs de ruine,* associant les jardins du Carrousel à ce qu'il nomme « la zone la plus mystérieuse » de Paris, dans laquelle le temps ne *passe* plus, comme figé pour l'éternité : « Nous jouions des après-midi entiers parmi les vasques et les statues brisées, les pierres et les feuilles mortes. Les aiguilles de l'horloge ne bougeaient pas. Elles indiquaient pour toujours cinq heures et demie. Ces aiguilles immobiles nous enveloppent d'un silence profond et apaisant. Il suffit de rester dans l'allée et plus rien ne changera jamais. » (FR 91)

encore, la tension dialectique propre à l'objet de la ville, qui semble ici s'imposer par la présence trouble de ses multiples absences, n'est pas sans évoquer l'ontologie fuyante du fantôme. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'écrivain a précisément recours à une telle métaphore dès la première page de son récit, rattachant l'expérience du retour au sein de la capitale au champ sémantique du vide et de la déshérence :

> Nous sommes entrés dans Paris par la porte Champerret. Un dimanche, à deux heures de l'après-midi. Les avenues étaient désertes sous le soleil de juillet. Je me suis demandé si je ne traversais pas une ville fantôme après un bombardement et l'exode de ses habitants. Peut-être les façades des immeubles cachaient-elles des décombres ? Le taxi glissait de plus en plus vite, comme si le moteur était éteint et que nous descendions en roue libre la pente du boulevard Malesherbes. (QP 9)

Faisant proliférer les lieux délaissés, à l'image de rues ou de Champs-Élysées complètement « déserts » (QP 11, 32), qui évoquent au personnage l'atmosphère éthérée d'une « ville absente » (QP 73), la toile de fond urbaine élaborée à travers *Quartier perdu* résonne fortement avec le reste de l'œuvre modianesque, qui décline d'infinies versions d'un décor parisien obscurément vidé de présence humaine. Inapte à reconnaître les rues d'une capitale dont il s'est mystérieusement exilé depuis près de vingt ans, le narrateur formule dès l'incipit le raccord impossible entre un souvenir personnel demeuré intact et un référent citadin profondément métamorphosé par les décennies. Se profilant sous le signe de l'étrangeté, la capitale émerge depuis la vision déconcertante d'une « ville fantôme », dont Modiano file la métaphore tout au long des premières pages. Au gré de ses premiers pas fébriles dans cette ville doublée d'une face dominée par l'ombre et l'incertitude, le protagoniste balaye d'un regard furtif « l'épave sombre de la gare d'Orsay » depuis l'autre rive de la Seine, à proximité d'une « Place Vendôme noyée dans la pénombre » (QP 11-12). Baignant dans une obscurité qui tranche avec l'éclairage méticuleux de la toponymie des lieux, la ville dépeinte dans ce début de roman s'avère selon nous exemplaire de l'incertitude référentielle qui imprègne l'écriture citadine de Modiano : l'auteur fait preuve d'un clair-obscur stylistique qui entremêle sans cesse la précision topographique à une forme d'opacité des repères. Dérobée sous les pas perdus des

personnages, la textualité de la ville demeure au seul de la présence et de l'effacement, se dotant d'une ontologie semblable à celle du fantôme. À l'aune des propos tenus par Ambrose Guise, le narrateur-arpenteur désorienté de *Quartier perdu*, il serait possible d'avancer que Modiano appréhende lui-même l'espace parisien comme une ville fantomale, et ce, du point de vue des dispositifs narratifs et représentationnels qu'il met en place.

2. La spectralité mise à l'œuvre

> « Paris, on dirait que Modiano en connaît le moindre réverbère, tous les silences, toutes les énigmes et il n'a pas son pareil pour en évoquer les heures dissoutes, tapies dans l'éternel autrefois. »[50]

Au cours de sa carrière, Patrick Modiano s'est souvent distingué par son penchant à dédier une attention particulière à la reprise thématique, autrement dit au geste consistant à faire revenir un nombre grandissant de leitmotivs, décors, et personnages fort ressemblants d'un ouvrage à l'autre. Un tel fourmillement d'éléments, dont le degré de similitude peut nourrir un sentiment de confusion entre les différents volumes, a pour conséquence d'accentuer le côté nébuleux et trouble de la séquence romanesque, considérée dans son ensemble :

> Quand on ouvre un roman de Patrick Modiano, nous avons souvent la sensation de feuilleter à chaque fois le même livre. À chaque fois, nous ressentons un sentiment de *déjà-vu*. À chaque fois, nous repassons sur les mêmes trajets, nous redécouvrons certains personnages. Nous sillonnons les mêmes lieux habités par des souvenirs semblables.[51]

Les mêmes éléments, le même univers semblent inlassablement « revenir » à travers les romans de Modiano : nous sommes déjà dans la paradigmatique fantomale du retour. Donnant vie à une série de réincarnations discursives, Modiano recycle et refaçonne un nombre important de figures et de lieux au fil de ses ouvrages, au point que l'écriture paraît fonctionner comme le réceptacle de

[50] Ezine, Jean-Louis. « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », *Magazine littéraire*, n°332, mai 1995. p.64-65.
[51] Propos tenus à l'occasion de la parution de *Souvenirs dormants* en 2017. Pierrette Epsztein, « *Souvenirs dormants*, Patrick Modiano », *La cause littéraire*, 6 décembre 2017. Web. Nous soulignons.

certaines obsessions. Selon la presse, la production littéraire de Modiano peut être considérée comme constitutive d'une « œuvre hantée »[52] par excellence, l'écriture faisant ressortir une prédilection appuyée pour certains thèmes « revenants » ; comme celui de la mémoire difficilement retrouvée ou de l'oubli, de la filiation incertaine et du déracinement, ou plus généralement, celui de la période sombre et mystérieuse de l'Occupation, une ère qui demeure à jamais insaisissable pour cet écrivain né en 1945.

2.1. Une genèse aux allures fantomales

À la lumière des propos de Pierrette Epsztein cités plus haut, nombreuses sont les parutions critiques qui soulignent les ressemblances et les renvois thématiques saturant l'œuvre modianesque, notant la récurrence d'un même « modèle » de récit. Typiquement, un roman de Modiano nous propose de suivre un personnage lancé à la recherche d'être disparus ou évaporés sans laisser de traces ; si ce n'est, le plus souvent, un simple numéro de téléphone, une adresse désormais désertée et vacante, ou bien un simple patronyme inscrit dans un annuaire jaunit par le temps. De ces âmes oubliées qui paraissent avoir sombré dans l'abysse de l'anonymat, demeure malgré tout une forme de surplus, un reliquat qui semble continuer de peupler imperceptiblement les replis géographiques de la capitale. Et c'est sous la forme de manifestations à demi-effacées, à proprement dit spectrales, que ces êtres perdus de vues sont amenés à (re)croiser la destinée du héros modianesque. Ces traces évanescentes, à la manière de signaux ineffables ou d'« appels de morse »,[53] sont la plupart du temps

[52] Propos de Pol Vandromme, « Le livret de famille de Patrick Modiano », *Valeurs Actuelles*, 4 février 2005. Web. ; Claire Devarrieux, « Patrick Modiano, Prix Nobel », *Libération*, 9 octobre 2014. Web.
[53] Dans *L'Herbe des nuits*, la traversée du Paris contemporain s'accompagne par une volonté de mise en ordre de ces traces : « Vous êtes seul, attentif, comme si vous vouliez capter des signaux de morse que vous lance, de très loin, un correspondant inconnu. Bien sûr, de nombreux signaux sont brouillés, et vous avez beau tendre l'oreille ils se perdent pour toujours. [...] C'est aujourd'hui, des dizaines et des dizaines d'années plus tard, que je tente de déchiffrer les signaux de morse que ce mystérieux correspondant me lance du fond du passé. » (HN 10, 114)

émises par la ville ; un épicentre de mémoire qui détient peut-être la clé de réponse aux questions lancinantes que se posent le héros, lancé à la poursuite de ces fantômes.

Or, on note que dès le stade préliminaire de l'écriture, un rapport étroit s'établit entre la production des récits et l'érosion progressive du souvenir. Modiano a souvent admis avoir l'impression d'« effacer » de sa propre mémoire chaque récit qu'il vient de terminer, comme si son geste était enclavé dans un mouvement de recommencement perpétuel de l'écriture. En découle le sentiment étrange d'écrire toujours le « même livre » :

> Chaque nouveau livre, au moment de l'écrire, efface le précédent au point que j'ai l'impression de l'avoir oublié. 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. Un demi-sommeil ou bien un rêve éveillé. Un romancier est souvent un somnambule, tant il est pénétré par ce qu'il doit écrire, et l'on peut craindre qu'il se fasse écraser quand il traverse la rue. (Nobel 12)

Selon Modiano, l'obscurité et l'oubli fonctionnent comme de véritables déclencheurs à l'écriture : celle-ci émanerait d'un vacillement, de la posture profondément incertaine de l'écrivain, un « somnambule » qui produit son texte dans un état de « demi-sommeil ». Cette attitude nous paraît refléter celle du grand romancier moderniste de Marcel Proust, qui dans *À la recherche du temps perdu*, élit pour scène liminale la demi-obscurité de la chambre du narrateur, à l'heure du coucher. D'un point de vue de la chaîne narrative, le moment interstitiel entre l'éveil et le sommeil sert de point de départ, de déclencheur à la « recherche », dans un roman où l'objet intra-diégétique s'avère, lui aussi, l'écriture d'un roman. À l'issue de *La Recherche*, le narrateur compare d'ailleurs le travail méticuleux et accablant du romancier à celui d'un couturier, manipulant les milliers de fils qui permettent de fabriquer une robe.[54]

[54] « […] car, épinglant de ci de là un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Le Temps Retrouvé*. (1927) Édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez. Paris : Gallimard, 1990. p.338.

De même, Modiano assimile le mode de fabrication de la prose romanesque à celui d'une « tapisserie » composée de « motifs », reflétant, dans l'essence même de son écriture, le caractère *répétitif* propre à ce type d'ornement sur les tissus : les romans de Modiano apparaissent « tissés » ensemble, chaque ouvrage ajoutant de nouveaux motifs, tout en reprenant et en transformant les précédents. À travers l'œuvre, les « motifs » récurrents ou revenants – lieux parisiens, personnages aux identités floues, souvenirs fragmentés – s'entrelacent, pour créer une œuvre où chaque récit est une « variation » sur les mêmes thèmes familiers.[55]

La dimension itérative du « motif » est absolument fondamentale dans le cadre de l'œuvre de Modiano. En effet, les trames romanesques sont criblées par les images du double et du dédoublement. La référence au « motif en tapisserie » renvoie à l'idée d'une entité double ou dupliquée, une caractéristique centrale des narrateurs. Constamment en train de fuir, ces derniers sont presque tous en possession de faux papiers ou de noms d'emprunts en vue de passer inaperçus (finissant parfois par hésiter eux-mêmes vis-à-vis de leur identité d'origine).[56] Les identités multiples et trompeuses sont comme des fils qui se croisent et se superposent dans la tapisserie narrative : chacune à leur manière, elles reflètent la figure paternelle, la « même » qui semble revenir d'un roman à l'autre — celle d'un Juif originaire d'Alexandrie qui, durant l'Occupation, n'a trouvé d'autre alternative que de s'enfoncer dans le monde de la Collaboration et du marché noir pour survivre. À

[55] Le thème de la « variation » est central dans *La recherche* de Marcel Proust, comme l'a indiqué Maurice Merleau-Ponty, qui propose la notion de « thématisme variable » pour aborder le thème musical chez Proust. Merleau-Ponty, Maurice. *La nature : notes, cours du Collège de France*. Paris : Seuil, 1995. p. 233. L'idée de la variation sur le même thème renvoie à ce que Proust appelait le « vers matrice » en poésie, qu'il considère comme développable à l'infini. Voir Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve.* Paris : Gallimard, 1954. p.221.

[56] La prolifération des « pseudonymes » rend difficile la différenciation entre les noms d'emprunts et les « vrais » noms. Ainsi, on découvre qu'Ambrose Guise est en réalité un auteur de romans policiers nommé Jean Dekker (*Quartier perdu*). Guy Roland, un amnésique vivant sous un faux état civil, pense qu'il s'appelait autrefois Pedro McEvoy, et découvre qu'il se nomme en réalité Jimmy Stern (*Rue des boutiques obscures*). Jimmy Sarano utilise également un faux nom afin d'occulter son vrai patronyme, Jean Moreno (*Un cirque passe*). Chez Modiano, le nom propre ne fonctionne pas comme un garant fiable ou stable à l'identité personnelle.

travers les romans, la figure du père cristallise toutes les déclinaisons du trouble ; en émane une incertitude morale mêlée d'une profonde scission identitaire, qui trouve son reflet inquiété dans la figure des narrateurs, mais également, dans la configuration même de l'espace urbain.

Plus subliminalement encore, la dualité se manifeste au sein du paysage des rues, boulevards er avenues parisiennes étalé à travers les romans, dont les adresses et numéros sont envahis par les « bis ».[57] Le suffixe permet non seulement d'indiquer « la répétition du numéro (sur une maison, devant un paragraphe) »,[58] mais aussi de renforcer sensiblement l'image d'une ville dans laquelle chaque lieu, chaque bâtiment nous apparaît dédoublé à l'infini, comme un motif de tapisserie. Chez Modiano, chaque itinéraire de « revisitation » des lieux est répété avec des variations subtiles : à travers les romans, les lieux et les adresses sont marqués par le mouvement du « retour » du narrateur, devenant le point de rencontre entre passé et présent, fiction et réalité. Par conséquent, et par la même occasion, les « bis » incorporés à la topographie convoquent métaphoriquement toutes les possibilités de se perdre, à la fois dans l'espace, mais aussi dans le temps.

2.2. Surimpressions : l'inspiration photographique du roman

Au sujet d'un tel phénomène récursif, qui semble en mesure de profondément désorienter le lecteur – et *brouiller la mémoire* que celui-ci tient des récits précédents –, Modiano insistera sur ce qu'il conçoit lui-même comme l'aspect éminemment « revenant » (c'est le verbe que l'auteur utilise) – plutôt que répétitive – de son projet littéraire :

- Est-ce que vous n'avez pas l'impression de faire chaque fois le même livre ?

[57] Parmi les adresses bissées emblématiques, on peut citer le bureau 3 bis square Cimarosa (*Le Ronde de nuit*), qui s'inspire du 93, rue Lauriston, siège de la Gestapo française sous l'Occupation ; le 39 bis boulevard Ornano, domicile de la disparue Ingrid Teyrsen (*Voyage de noces*), qui n'est autre que l'alter-ego de *Dora Bruder*, domiciliée au 41 boulevard Ornano ; ou encore, le 46-bis quai Henri-IV, cœur d'une l'énigme criminelle dans *L'Herbe des nuits*. Le sujet des adresses en « bis » n'a pas fait l'objet d'une analyse approfondie, bien qu'il soit brièvement abordé par Stephen Steele. (Stephen Steele, « Modianobis », *French Studies Bulletin*, 54, Printemps 1995, p.12-14.)

[58] La définition dresse un parallèle entre ville et texte. (Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.259.)

> - Tout à fait. Les choses se répètent, les mêmes noms reviennent. Ce ne sont pas vraiment d'ailleurs des répétitions, mais des ébauches sur lesquelles je reviendrais sans cesse. Une surimpression… C'est un peu comme si j'écrivais le même livre, mais par à-coups : l'époque n'est plus aux cathédrales, mais à l'effort discontinu.[59]

La dynamique de « revenance », qui capte ici notre attention, est mise en parallèle avec le phénomène pictural (et notamment photographique) de la « surimpression » ; un terme qui, dans le langage courant, se réfère aussi à une sorte d'incarnation visuelle du trouble de mémoire.[60] Les photographes sont amenés à générer ce genre d'effet par l'usage de la « double exposition », une pratique qui permet de fusionner plusieurs images capturées à des moments distincts au sein d'un seul et même cliché. Stimulant un dialogue entre plusieurs éléments superposés, cette méthode offre une expérience esthétique et narrative qui transcende la réalité figée d'une seule image. Elle fait également ressortir l'ineffable superposition de plusieurs scènes du passé : l'« aplatissement » du souvenir renvoie pertinemment à ce type d'images imparfaites, d'une photographie sur laquelle un grain se serait imperceptiblement accumulé au cours du temps, venant en brouiller les contours.

Le trouble photographique se rapporte de façon intéressante à la prédisposition oublieuse de Modiano, qui mobilise régulièrement des métaphores liées aux appareils de capture d'images :

> Oui, j'ai toujours l'impression d'écrire le même livre. Chaque fois que j'en commence un, j'oublie, comme frappé d'amnésie, les précédents et les mêmes scènes reviennent. C'est comme un ressac, des vagues qui sans arrêt... *Un photographe* qui prendrait toujours le même sujet mais sous des angles différents. Avec mes livres, sans m'en apercevoir, je pourrais composer, tout comme ces *plans de métro* dont les lignes s'illuminent, une sorte de réseau avec des enchevêtrements.[61]

---

[59] Ono-Dit-Biot, Christophe. « Modiano, l'ange du bizarre. » *Le Point*, n°1829, 27 Sept. 2007, p. 63. Modiano semble de nouveau avoir à l'esprit Marcel Proust lorsqu'il invoque la notion de surimpression, reprenant la célèbre formulation de ce grand scripteur de la mémoire ; qui dans *À la recherche du temps perdu*, comparait la fabrication des grandes œuvres romanesques à celle des cathédrales, ces immenses monuments. Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*. (1927) Édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez. Paris : Gallimard, 1990. p.338.

[60] On peut s'appuyer sur la scène décrite par Georges Duhamel dans *Le Jardin des bêtes sauvages* : « [i]l en résultait, il en résulte encore, dans mon souvenir, une juxtaposition assez incohérente des images, quelque chose de comparable à ce que les photographes nomment surimpression. » Duhamel, Georges. *Le Jardin des bêtes sauvages : roman*. Paris : Mercure de France, 1934. p.50.

[61] Payot, Marianne, et Delphine Peras, « Patrick Modiano : 'Je suis devenu comme un bruit de fond' », *L'Express*, 4 Mars 2010. Nous soulignons.

Cet entretien, datant de 2010, montre que Modiano établit explicitement un rapprochement entre le geste d'écrivain et le domaine photographique, considérant sa propre œuvre comme une sorte d'amalgame de clichés presque identiques qui auraient été pris d'un même sujet. Cette métaphore trouve son écho lointain dans *Dimanches d'août* (1986), un roman que Modiano publia près de trente ans auparavant : le narrateur du récit, un photographe dont l'un des projets est d'immortaliser au sein d'un album les plages fluviales des environs de Paris – et de prendre en photo, sous des angles différents, les mêmes types de paysages –, considère que « [t]out finit par se confondre. Les images du passé s'enchevêtrent dans une pâte légère et transparente qui se distend, se gonfle et prend la forme d'un ballon irisé, prêt à éclater. » (DA 49)[62] Les clichés photographiques, dans leur capacité à figer un instant précis, deviennent une métaphore puissante pour la façon dont les souvenirs s'enchevêtrent et se superposent. Les scènes du passé, bien que distinctes, finissent par se mêler et créer une image composite, presque onirique, de la réalité.[63]

2.3. Une œuvre en « plan de métro »

En dépit de son allure objective et souvent dénuée d'élans descriptifs, l'éclairage précis de la géographie parisienne dessinée par Modiano dans ses romans se confronte à une narrativité doublée d'un caractère itératif, fermentant le chaos et la confusion. Dans l'extrait cité précédemment, Modiano associe ingénieusement la complexité des résonnances thématiques et structurelles issues

[62] Cet album est composé de clichés de « plages désertes » (DA 154) en noir et blanc. Un personnage commente : « '[...] je suis sûre que vous êtes dans l'ambiance, maintenant... Faites des photos bien noires... Ténébreuses...' Et elle avait insisté sur les syllabes de 'ténébreuses', avec l'accent de Paris et de ses environs. (DA 178).

[63] Le projet photographique du narrateur, dans *Dimanche d'août*, est une sorte de « copie » qui imite un autre album existant, soulignant de nouveau l'idée du dédoublement : « Un petit éditeur avait accepté mon projet d'un livre qui s'intitulerait *Plages fluviales*. Je lui avais montré mon modèle : un très bel album sur Monte-Carlo réalisé à la fin des années 30 par un photographe du nom de W. Vennemann. Mon livre serait du *même* format. *Même* pagination. *Mêmes* photos en noir et blanc, la plupart à contre-jour. [...] la lumière serait la *même*. L'éditeur n'avait pas très bien compris mon propos. » (DA 149) Nous soulignons. Ce « modèle » se réfère à un ouvrage réel : Vennemann, W. *Monte Carlo : Visions Photographiques*. Impr. Robaudy, 1936.

de ses propres livres aux entrelacements d'un « plan de métro » – une analogie qui convoque subtilement l'ancrage matriciel de l'espace parisien dans l'élaboration de ses propres textes. Près de sept ans après avoir convenu de cet entretien avec Marianne Payot et Delphine Peras dans *L'Express*, Modiano rédige *Souvenirs dormants* (2017), dans lequel il étaye cette fantasmagorie autour de l'objet des tableaux lumineux du métro. De tels dispositifs, aujourd'hui devenus obsolètes, apparaissent comme les derniers vestiges permettant non pas de mieux s'orienter dans la ville, mais de retrouver des personnes perdues de vues, notamment après leur disparition :

> J'ai pensé de nouveau à ces tableaux près des guichets du métro. A chaque station correspondait un bouton sur le clavier. Et il vous fallait presser le bouton pour savoir où vous deviez changer de ligne. Les trajets s'inscrivaient sur le plan en traits lumineux de couleurs différentes. J'étais sûr que, dans l'avenir, il suffirait d'inscrire sur un écran le nom d'une personne que vous aviez croisée autrefois et un point rouge indiquerait l'endroit de Paris où vous pourriez la retrouver. (SD 52)

> Paris, pour moi, est semé de fantômes, aussi nombreux que les stations de métro et tous leurs points lumineux, quand il vous arrivait d'appuyer sur les boutons du tableau des correspondances. (SD 18)

L'obsession des narrateurs pour retrouver les êtres évaporés ou oubliés se projette à travers la perspective panoptique du plan du métro, qui permet d'investir imaginativement les dernières localisations précises d'individus absents ou évaporés de la ville. La métaphore demeure puissante du point de vue de la genèse des romans de Modiano : d'un récit à l'autre, un immense « réseau » d'intersections référentielles et géographiques se tisse progressivement, basé notamment sur le déploiement d'une onomastiqu*e* fort ressemblante qui suggère que les mêmes lieux, les mêmes personnages, bien qu'abordés sous un angle légèrement différent à chaque occurrence, réapparaissent sans cesse, à la manière de répliques jumelles qui ne seraient pas tout à fait les mêmes. Effectivement, en tant que paramètre intrinsèque de l'œuvre, la prolifération des « doublons » discursifs ajoute une couche d'opacité à un univers romanesque pourtant cerné de précision planimétrique, contribuant à potentiellement altérer le souvenir que le lecteur tient des volumes qu'il a déjà lus.

2.4. Le nom, une source du trouble

À travers ses romans, Modiano emploie régulièrement les mêmes noms propres. Plusieurs protagonistes *différents* au sein de la séquence romanesque portent le « même » patronyme et paraissent ainsi étrangement revenir au fil de l'œuvre, à la manière de reflets en demi-teinte de ceux des romans précédents. On peut citer ces narrateurs qui se font appeler Jean Bosmans (*L'Horizon*, *Chevreuse*), ou encore les énigmatiques figures féminines supposément distinctes, et malgré tout apostrophées par le même surnom (celui de « Tête de Mort » apparaît dans *Chevreuse* et *Dans le café de la jeunesse perdue*). Les patronymes sont parfois dédoublés à l'échelle d'un seul et même roman : c'est le cas de *Fleurs de ruine*, où apparaissent plusieurs Jacquelines,[64] ou de *Vestiaire de l'enfance*, qui comprend deux Maries, à la fois identiques et différentes.[65] Le sentiment de ressemblance est creusé, enfin, par la démultiplication d'appellations aux allures d'homonymes, telles que « Jean B. » (*Voyages de Noces*), ou encore « Jean D. », qui endosse alternativement les rôles de narrateur et de personnage secondaire (*Remise de peine*, *Souvenirs dormants*).

Dans le cadre de notre étude, remarquons que ce phénomène s'étend aux éléments du décor urbain. Jean-Louis Ezine le note brièvement à propos des « mêmes » véhicules qui parcourent le Paris modianesque : « Souvent, une Lancia blanche traverse les romans de Patrick Modiano. Elle hante les avenues les plus sombres de *Quartier perdu*, elle repasse dans *Livret de famille*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine* et bien d'autres récits, qu'obsèdent comme en un film au ralenti ses rondes et ses maraudes entre Passy et Trocadéro. »[66] L'effet déconcertant que peut produire la « revenance » des noms ne se limite pas aux appellations des êtres, et s'inscrit en particulier au niveau des toponymes

[64] FR 32-3, 55, 59, 62, 77, 102, 123-4, 127-39, 142.
[65] Dans *Vestiaire de l'enfance*, le narrateur doute jusqu'au bout s'il s'agit ou non de la même personne : la Marie d'aujourd'hui pourrait être la même que celle de son passé, qu'il a vécu à Paris, mais il n'en est pas sûr. (VE 37, 68) Il y a également deux Francis Jansen dans *Chien de printemps* (CP 120).
[66] Ezine, Jean-Louis. « Patrick Modiano, l'homme du cadastre », *Magazine littéraire*, n°332, mai 1995. p.63.

rattachés aux rues, aux adresses, et aux emplacements divers de l'environnement citadin. La myriade d'optiques renouvelées depuis lesquelles Paris est arpenté dans les romans est parfois source de répétitions déroutantes – notamment lorsque, à l'instar des personnages, des lieux totalement différents, mais dont les appellations sont les mêmes, émergent du décor urbain. Miroitant l'étrange familiarité des êtres qui les traversent, plusieurs emplacements aux noms identiques (et pourtant enclavés par la différence) surgissent au fil des textes, comme le « café de l'Avenir » (*Villa Triste*, *Fleurs de ruine*), l'Agence du détective Hutte (*Rue des boutiques obscures*, *Encre sympathique*), ou encore, les variations du café « Dante », situées dans la rue du même nom (*Du plus loin de l'oubli*, *Dans le café de la jeunesse perdue*).

En conséquence, par biais des noms de lieux, ou des toponymes, la géographie urbaine dessinée par Modiano s'imprègne d'un sens troublant de déjà-vu et de réminiscence mémorielle. En tant que lecteur, nous sommes souvent amenés à repasser par les mêmes secteurs, ce qui reflète en outre le mode intra-diégétique de l'enquête policière, véritable structure énonciative à de nombreux récits. Dépourvus de repères mémoriels stables, les protagonistes de Modiano sont sans cesse incités à « rebrousser chemin » dans la ville, affairés à reconstituer les trajectoires d'individus pris en filature par le biais de la (re)visitation des derniers lieux fréquentés en date. Cette démarche est au cœur de l'optique du narrateur de *L'Herbe des nuits*, qui retranscrit tous les détails de ses explorations urbaines dans un carnet noir :

> Depuis que j'écris ces pages, je me dis qu'il y a un moyen, justement, de lutter contre l'oubli. C'est d'aller dans certaines zones de Paris où vous n'êtes pas retourné depuis trente, quarante ans et d'y rester un après-midi, comme si vous faisiez le guet. Peut-être celles et ceux dont vous vous demandez ce qu'ils sont devenus surgiront au coin d'une rue, ou dans l'allée d'un parc, ou sortiront de l'un des immeubles qui bordent ces impasses désertes que l'on nomme « square » ou « villa ». Ils vivent de leur vie secrète, et cela n'est possible pour eux que dans des endroits silencieux, loin du centre. (HN 131)

2.5. Paris-*bis*

« À la longue, les lieux déteignent sur vous », déclare le narrateur-photographe de *Dimanches d'août* (DA 45). Si le terme de « surimpression » désigne originellement l'alliage de plusieurs images au sein d'une même surface visible, la notion renvoie pertinemment à l'usage que fait Modiano de la topographie parisienne, l'auteur venant régulièrement superposer le cadastre de Paris à d'autres géographies lointaines. Dans les plus rares récits où l'histoire, ou certaines parties de l'histoire, se passent dans un ailleurs plus ou moins éloigné de la capitale (la Suisse dans *Villa Triste* ; une ville déserte et non nommée dans *Vestiaire de l'enfance* ; Nice dans *Dimanches d'août* ; Londres dans *Du plus loin de l'oubli* ; Lyon dans *Des inconnues*), Modiano développe la tendance à assimiler, sinon à foncièrement jumeler, une série de lieux radicalement « autres » à des endroits spécifiques de Paris et de sa périphérie. Cet amalgame géographique est déployé dans *Dimanches d'août*, un récit au sein duquel la Promenade des Anglais se retrouve rattachée généalogiquement à une voie plus discrète du même nom, située dans la région parisienne, près de La Varenne Saint-Hilaire (DA 155, 165, 166) ; le point de départ d'une série d'évènements tragiques qui conduiront à l'exil du personnage à l'autre bout de la France. Déterminée à l'aide d'une appellation identique, cette « même » rue, déplacée à Nice, s'investit d'une dimension singulièrement mortuaire, traversée par « des femmes et des hommes, aux raideurs de momies », une « foule en procession des silhouettes de leur passé » (DA 21), comme si l'atmosphère sinistre des abords de Paris était venue se greffer en filigrane de celle-ci. La capitale française continue d'être invoquée en sourdine au cours de cette longue trajectoire de fuite, et ce, malgré l'ancrage du récit à distance, tel un écho lointain tissé en transparence de la trame du roman. L'évocation d'une affaire non élucidée occupe toutes les pensées du narrateur, « l'assassinat mystérieux du comédien Aimos sur une barricade du quartier de la gare du Nord, pendant la Libération de Paris » (DA 20, 162, 177), et se répète furtivement, à la manière d'un

diptyque,[67] en début et en clôture du récit, imposant un retour lancinant et imprévisible sur cette géographie du meurtre.

Parmi les « revenances thématiques » qui se dessinent au fil des romans, la ville de Paris occupe selon nous une place de premier ordre. Malgré leur prédisposition à fuir, les personnages de Modiano sont la plupart du temps amenés à constamment « revenir » ou à repasser par Paris, comme par un étrange magnétisme des lieux. C'est ainsi que les villes « autres » qui s'inscrivent à travers la séquence romanesque de Modiano sont presque toujours assimilées à des sortes de microcosmes parisiens déplacés, ce qui expliquerait sans doute pourquoi il paraît souvent impossible de quitter véritablement Paris. La capitale française est un lieu où l'on « retourne » constamment, malgré tout les efforts pour s'en éloigner : un déménagement temporaire à Londres n'empêche pas le narrateur de *Du plus loin de l'oubli* de demeurer virtuellement prisonnier du quartier de la gare du Nord, qu'il a la sensation d'arpenter chaque matin au sortir de son appartement (DPLO 121).[68] Une correspondance s'établit entre les deux topographies étrangères, et plus particulièrement, par le biais des doublons ou des « revenances » onomastiques : les deux villes possèdent un établissement dénommé « le Lido », un lieu qui par analogie toponymique, déclenche une véritable confusion spatiale dans l'imaginaire du narrateur (DPLO 109).[69] De même, dans *Vestiaire de l'enfance,* la cité exotique et lointaine où

[67] Le roman *Accident nocturne* (2003) se développe aussi autour d'un dytique narratif : l'accident de voiture qui faillit coûter la vie narrateur, aux abords de la Place de la Concorde, est constamment jumelé avec un autre évènement similaire, s'étant produit durant l'enfance du héros.

[68] « Chaque matin, j'allais écrire près de Holland Park et je n'étais plus à Londres, mais devant la gare du Nord et je marchais le long du boulevard de Magenta [...] En fermant les yeux, on aurait pu se croire au café Dante. [...] Chaque matin, je suis à Paris. » Voir aussi : DPLO 124-125. Le quartier de la gare du Nord fait déjà l'objet d'une obsession pour le narrateur de *Dimanches d'août*, hanté par les circonstances floues de la disparition de Raymond Aimos à la fin de l'Occupation à Paris.

[69] « Où étions-nous ? Au bord de la Marne ou du lac d'Enghien ? Cet endroit ressemblait à un autre Lido, celui de Chennevières et au Sporting de La Varenne. Ce soir, nous retournerions à Paris, Jacqueline et moi, par le train de Vincennes. » (DPLO 109) Le « Lido » est également répliqué dans *Dimanches d'août*, un roman où les topographies dissemblables de la banlieue parisienne et de la « Riviera » (à Nice) finissent par s'assimiler entre elles, notamment par le biais de la rumeur analogique tissée entre les noms propres : « L'hôtel-restaurant de la plage à Maisons-Alfort… La plage de Champigny, quai Gallieni… Le

Jimmy Sarano s'exile – une ville étrangère « absolue », qui n'est jamais nommée ni localisée précisément dans le récit, et où les devises du monde entier sont acceptées – dispose en réalité de lieux publics infestés de touristes parisiens (VE 54), les « mêmes » personnes que le narrateur a jadis connu à Paris et qui, inéluctablement, l'amènent à replonger dans son passé. « Tout se confondait par un phénomène de surimpression […] tout se confondait et devenait d'une si pure et implacable transparence » (VE 151) finit-il par dire, au milieu d'une « ville morte » (VE 102) complètement écrasée de chaleur, dans laquelle les sensations de déjà-vu se multiplient.[70] Une poétique du mirage qui conduit le protagoniste à se replonger le long d'itinéraires qu'il a jadis entrepris dans le secteur de la Place Blanche, aux abords du limitrophe dix-huitième arrondissement de Paris, où l'intrigue se noue progressivement.

Rythmée par un sentiment de perpétuel inachèvement, la narration modianesque place ainsi l'idée de revenance au cœur de son approche représentationnelle. Parallèlement à celle-ci, la lacune mémorielle fonctionne comme un véritable outil de l'écriture, et ce sont les mêmes objets, les mêmes images – bien que refaçonnés, réincarnés, et réinvestis dans le texte sous une lumière légèrement différente – qui font leur retour sur la trame du récit à venir. Guidée par une forme d'oubli et d'apparente répétition, la textualité modianesque fait resurgir au sein des récits les mêmes obsessions, l'écriture se voulant en quelque sortes elle-même l'expression d'une *hantise*.

Palm-Beach et le Lido de Chennevières… Je connais tout ça par cœur… Je suis née dans la région… […] C'est une véritable Riviera ici… » (DA 170). Voir aussi : DA 150, 167.

[70] La ville déserte qui forme le cadre au récit émerge par ressemblance avec la topographie parisienne : elle possède par exemple un hôtel qui semble être « le même » que celui du quartier de Pigalle, engendrant une digression narrative qui dévoile le mystérieux passé criminel du personnage au sein de la capitale : « [...]l'hôtel Alvear se confondait pour moi avec le Moncey Hôtel, rue Blanche. » (VE 104) Malgré son exil dans cette ville sans nom, son passé semble progressivement le rattraper, faisant irruption dans la configuration des lieux. Le Moncey-Hôtel, situé au 65 rue Blanche (dans le IXe arrondissement de Paris), n'existe plus aujourd'hui.

3. L'espace parisien, enclave du mystère

D'un roman à l'autre, le territoire lucide des rues soigneusement nommées cohabite ainsi avec une surface urbaine de la perplexité et du doute. Modiano cultive l'image d'une ville enveloppée de contrastes, faisant de l'espace Parisien un lieu de convergence de la clarté et de l'ombre, dans tous les sens du terme. Une « pénombre » s'incorpore fréquemment aux rues parisiennes en vue de caractériser une zone au seuil de l'ombre, mais où la luminosité du corps éclairant est en partie interceptée. Tandis que la métaphore filée de la ville fantôme des premières pages de *Quartier perdu* en contient quelques mentions – Jean Dekker entrevoit une « place Vendôme noyée de pénombre » (QP 12) depuis la fenêtre d'une chambre au Saint-James, situé au 202 rue de Rivoli –, le récit continue de répandre cette forme de clair-obscur photométrique, notamment au prochain hôtel où le narrateur fait escale, le Concorde Lafayette de la porte Maillot, dans lequel « régnait une demi-pénombre » (QP 19). Celle-ci semble propice à « contempl[er] Paris derrière la baie vitrée », si bien que la ville « [lui] paraissait soudain aussi lointaine qu'une planète scrutée d'un observatoire. » (*Ibid.*)[71] De l'obscurité littérale qui envahit les récits, établis en majorité dans une capitale plongée dans la noirceur de ses heures nocturnes, jusqu'à l'ombre morale qui purule dans les milieux louches et criminels où les narrateurs finissent toujours par s'embourber, l'écriture « claire » avec laquelle Modiano égrène les noms de rues parisiennes forme un contraste, en premier lieu, avec l'opacité angoissée des évènements de la trame.

[71] Le narrateur nous décrit un paysage « nocturne » d'un Paris en plein jour : « À partir de la place des Ternes, jusqu'à l'Etoile, l'avenue Wagram scintillait si fort que, par contraste, ses alentours étaient noyés dans un black-out » (QP 19). La pénombre réapparaît dans *Quartier perdu* (QP 50, 90, 94, 160) ; *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (86, 89, 102) ; *L'Herbe des Nuits* (18, 48, 63, 67, 83, 84, 86) ; *Souvenirs dormants* (33, 47, 79, 87, 88), *Du plus loin de l'oubli* (56, 120, 127, 154). L'image de la « demi-pénombre » refait surface au fil de l'œuvre : *Fleurs de ruine* (21, 89, 93, 137) ; *Du plus loin de l'oubli* (49) ; *Dimanches d'août* (23, 55, 64, 69, 109).

3.1. L'opposition des deux rives

Au tempérament binaire de la peinture urbaine, dont la précision toponymique s'accompagne malgré tout d'une part d'obscurité, Modiano esquisse d'abord une opposition herméneutique entre les deux rives de la capitale. D'un côté, la rive gauche est souvent pénétrée d'une atmosphère suffocante, ce qui renvoie aux années confuses de la jeunesse de l'écrivain dans le Quartier Latin, une zone accidentée du passé autobiographique criblée par l'énigme, l'ombre et le vide. À celui, abyssal, laissé par son frère Rudy, emporté à l'âge de dix ans par une maladie du sang, et à qui Modiano dédie ses sept premiers romans, vient s'ajouter l'accablante absence des parents, rarement présents à cause de leurs activités respectives de comédienne et d'homme d'affaires aux trafics louches. Il n'est pas surprenant que le narrateur de *Quartier perdu*, à peine débarqué dans cette capitale croulant sous les décombres et les reflux de sable du Jardin des Tuileries, éprouve dès son arrivée une hésitation à traverser Paris d'une rive un l'autre, à franchir ce fleuve qui, dans l'imaginaire modianesque, s'élève comme une frontière symbolique : « […] je n'ai pas osé traverser la Seine et me promener seul sur la rive gauche, où j'avais passé mon enfance. » (QP 11) Le même contraste géographique apparaît dans *Fleurs de ruine*, un roman dans lequel la traversée de Paris demeure rythmée par la dualité des deux rives, véritable symbole d'une faille temporelle entre deux époques :

> Je suis un enfant de Saint-Germain-des-Prés. (FR 38)
>
> À vingt ans, j'éprouvais un soulagement quand je passais de la Rive gauche à la Rive droite de la Seine, en traversant le pont des Arts. La nuit était déjà tombée. Je me retournais une dernière fois pour voir briller, au-dessus de la coupole de l'Institut, l'étoile du Nord. […] Dès que j'avais abordé la Rive Droite, l'air me semblait plus léger. 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. (FR 88)

Épicentre de questions irrésolues, d'un passé à fuir, le quartier des années floues de la jeunesse, circonscrit entre Saint-Germain-des-Prés et le Jardin des Plantes, devient pour Modiano celui d'une énigme, d'un secret qui attise le feu d'une curiosité et qui, au sein de l'écriture romanesque, se projette comme une lanterne permettant de tâtonner dans cette zone d'ombre. Face au mystère des

évènements qui ont peuplé son enfance, Modiano dira que ce halo de mystères va, dans un premier temps, dynamiser son passage à l'écriture : « Cette volonté de résoudre des énigmes sans y réussir vraiment et de tenter de percer un mystère m'a donné l'envie d'écrire, comme si l'écriture et l'imaginaire pouvaient m'aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères. » (Nobel 23) En particulier, l'auteur semble puiser dans la carence mémorielle, et son incapacité à établir un lien entre certains individus fréquentés dans son passé et les lieux spécifiques qu'ils occupèrent, une forme d'inspiration artistique :

> [J]e crois que certains épisodes de mon enfance ont servi de matrice à mes livres, plus tard. Je me trouvais le plus souvent loin de mes parents, chez des amis auxquels ils me confiaient et dont je ne savais rien, et dans des lieux et des maisons qui se succédaient. […] mon enfance m'a paru énigmatique et j'ai essayé d'en savoir plus sur ces différentes personnes auxquelles mes parents m'avaient confié et ces différents lieux qui changeaient sans cesse. Mais je n'ai pas réussi à identifier la plupart de ces gens ni à situer avec une précision topographique tous ces lieux et ces maisons du passé. (Nobel 23)

Esseulé par ses parents, confié chez des amis et ballotté de collèges en pensionnats – jusqu'au lycée Henri IV, à quelques pas de son domicile, où il finit absurdement placé en internat à seulement une centaine de mètres de chez lui[72] –, le jeune Modiano trouve une quiétude salutaire dans l'espace de la rue. Les fugues successives d'établissement scolaires prolongent ses errances le long des voies parisiennes, l'amenant à s'éloigner de plus en plus des « ténèbres » écrasantes rattachées au secteur de son enfance – une fuite qui le confrontera vite à une autre forme de peur, celle de s'aventurer seul dans les arrondissements plus reculés de Paris. « Il m'arrivait, vers neuf ou dix ans, de me promener seul et, malgré la crainte de me perdre, d'aller de plus en plus loin, dans des quartiers que je ne connaissais pas, sur la rive droite de la Seine. […] Au début de l'adolescence, je m'efforçais de vaincre ma peur et de m'aventurer la nuit vers des quartiers encore lointains, par le métro. » (Nobel 24) C'est en domptant son effroi que Modiano découvre, vers quatorze ans, la densité noctambule de la rive droite, à l'orée de Pigalle et de Montmartre ; une scène repue d'une ombre nouvelle dans

[72] Voilà encore une autre forme de déplacement étrange.

laquelle, au fil des années, il s'imprègne du milieu grouillant des cabarets et des spectacles – dans lequel sa mère tient notamment des rôles, au Théâtre Fontaine. C'est alors qu'à partir des années 1970, si Modiano parvient finalement à larguer les amarres en déménageant du « secteur noir » de la rive gauche pour investir les contrées Nord de Paris, c'est peut-être parce que ces rues nouvelles lui font l'effet d'une révélation. Libéré de l'étreinte du territoire de l'enfance, le quartier de Pigalle lui permet d'apprivoiser une nouvelle forme d'obscurité, celle où baignent des gens vivant au gré d'expédients sans lendemains. Il s'agit-là d'une « pénombre sociale » où l'écrivain puise un élan salvateur. Modiano a ainsi de nouveau recours à la typologie du « mystère », jadis relié à la rive gauche, pour se référer cette fois au monde phosphorescent de ce nouveau triangle des Bermudes, un monde nocturne qui l'entraîne, durant l'adolescence, dans une plongée ultime au sein des « lieux bizarres » de Paris, au cœur des énigmes de la ville :

> Pour la première fois, j'avais l'impression de côtoyer les mystères de Paris. C'était encore ce Pigalle que l'on retrouve dans les *400 coups* : il y avait une sorte de… de fantastique social, urbain, très marquant. L'ambiance, ici, me mettait à l'aise – rien à voir avec le Quartier Latin. Du coup, lorsque au milieu des années 60 j'ai voulu couper les ponts avec la Rive gauche, Pigalle est le premier endroit où j'ai souhaité me fixer.[73]

Rive droite, Modiano met pour la première fois les pieds dans un monde interlope de son vivant, un monde au seuil de la légalité (et en un certain sens, au seuil de l'ombre) qui semble offrir une clé de lecture à ses obsessions, au plus près de la nuit. Dérivé de l'anglais *interlope,* lui-même composé à partir de inter- (« entre », en français) et de *lope* (correspondant à une forme dialectale de *to leap,* signifiant « courir » ou « sauter »), nous avons recours à ce terme dans le contexte du Paris de Modiano, dans la mesure où cette ville reflète la signification originelle du terme *interlope* ; celle d'un « passage » rapide, ou d'une transition très prompte entre deux parties, à l'exemple des deux côtés de la Seine continuellement traversé par les narrateurs dans leur mouvement de fuite, ou encore, des

[73] Richard, Robert, et Patrick Modiano. "Le Paris perdu de Modiano." *Les Inrockuptibles*, no. 40, Paris : Éditions Indépendantes, 17 janvier 1996, p.18.

deux facettes antinomiques du jour et de la nuit de Paris. D'où le sens que l'expression finit par prendre, plus communément, de l'action de « s'introduire » ou de « trafiquer » dans un domaine réservé à d'autres.[74] Associant la rive droite de Paris à ce qu'il considère au plus proche des « mystères de Paris » – un univers occulté vivant au gré de la petite criminalité, de combines et de commerce frauduleux –, c'est dans ce quartier lugubre de Pigalle, presque cinématographique, celui d'un « fantastique social », où le réel des trajectoires diurnes se dissout dans les aléas du nocturne, des boîtes de nuits, des boutiquiers à la morale douteuse et des vagabonds en tout genre, que Modiano extrait la matière première de ses livres. La scène suivante, tirée du roman *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007)*,* récapitule cette sorte d'extase fantasmagorique rattachée à la dimension à la fois ténébreuse et nuancée par les néons multicolores des quartiers de la Place Blanche et de la Place Pigalle :

> Les premiers temps, je ne marchais même pas jusqu'à la place Blanche. [...] D'abord ce tout petit cinéma, au coin du boulevard à quelques mètres de l'immeuble, où la séance commençait à dix heures du soir. […] Les films se passaient dans des pays lointains, comme le Mexique et l'Arizona. À la sortie, il se faisait un curieux mélange dans ma tête entre l'Arizona et le boulevard de Clichy. Les couleurs des enseignes lumineuses et des néons étaient les mêmes que celles du film : orange, vert émeraude, bleu nuit, jaune sable, des couleurs trop violentes qui me donnaient la sensation d'être toujours dans le film ou dans un rêve. […] Je crois que je marchais sur l'autre trottoir, celui de l'ombre, parce que je sentais que ma mère ne pouvait plus rien pour moi. (CJP 75)
>
> Mais d'autres soirs, l'angoisse disparaissait et j'attendais impatiemment le départ de ma mère pour sortir. [...] Dehors, je ne suivais pas le trottoir de l'ombre, mais celui du Moulin-Rouge. Les lumières me semblaient encore plus violentes que celles des films du Mexico. Une ivresse me prenait si légère… (CJP 77-78)

La traversée du « trottoir de l'ombre » vers le côté phosphorescent de la rue, décrite ici par Louki – une adolescente fugueuse qui s'introduit toujours dans un café de la rue Dante par ce que les personnages nomment « la porte de l'ombre » (CJP 9) – est également celle de la découverte des nuits parisiennes et leur caractère « fantastique » ou irréel, (« la sensation d'être dans [un] film ou

[74] Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.1355.

dans un rêve », « une ivresse »). Une plongée progressive dans les ténèbres de la rive droite qui vient correspondre à une transition (de nouveau, l'idée d'un « passage ») entre le monde de l'enfance et celui de l'âge adulte, comme l'illustre la rupture de plus en plus permanente que ces échappées nocturnes entraînent avec la figure de la mère (« je sentais que ma mère ne pouvait plus rien pour moi. »)

3.2. Nuit et roman noir

La référence explicite de Modiano au titre du célèbre ouvrage d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, n'est pas anodine. Cet ouvrage, qui représente la quintessence du roman-feuilleton au dix-neuvième siècle, nous présente également une série de personnages qui sillonnent les recoins les plus infâmes de Paris, luttant pour le rétablissement de la justice. Eugène Sue y donne à voir une misère sociale jusqu'alors reléguée à une zone d'ombre dans la littérature, mettant la bourgeoisie de l'époque face au monde « invisible » des réprouvés de la ville.[75] Si dès les années 1840, le feuilletoniste dénonce la pauvreté extrême d'une frange de la population qui se retrouve, souvent malgré elle, poussée au crime pour survivre, Modiano s'intéressera lui aussi, plus d'un siècle plus tard, aux circonstances qui incitent les êtres, dans leur détresse, à basculer du côté de l'ombre ; à l'image des postures éthiques hautement ambivalentes de son propre père, dont l'engrenage dans le monde de la Collaboration surpasse sans doute tous les mystères possibles. Inspirées par les caractéristiques du roman policier ou du roman noir – que certains identifient déjà chez Eugène Sue[76] –, les intrigues modianesques déploient la même énergie à saisir les conditions sociales de la criminalité, s'immisçant dans leur

[75] Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris : Classiques Garnier, 2001. Ce livre sera à l'origine d'une quantité de futurs « mystères » urbains : l'écrivain Léo Mallet lui rend hommage, près de 100 ans après, dans une série de romans rassemblés sous le nom des *« Nouveaux mystères de Paris »*. Voir Malet, Léo. *L'Envahissant cadavre de la plaine Monceau : les nouveaux mystères de Paris*. Paris : Fleuve noir, 1984.
[76]Cette célèbre chronique d'Eugène Sue aurait influencé l'apparition du genre du roman noir, qui naît aux États-Unis dans les années 1920. Voir Compère, Daniel, « *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, prémices des romans policiers noirs ? », *Academia*, Web.

géographie frauduleuse ; le long d'enquêtes qui mettent en relief des destinées d'individus ayant soudainement basculé du côté obscur du spectre moral, plongés dans un « chien et loup » au sein duquel il est souvent difficile de trancher entre la culpabilité et l'innocence. Les protagonistes mis en scène par Modiano, comme autant d'agents doubles, se divisent et s'adhèrent sans cesse à une dualité de polarités des plus inconciliables : du narrateur juif et antisémite dans *La Place de l'Etoile*, à celui qui endosse alternativement la peau de résistant et de collaborateur dans *La Ronde de nuit*, en passant par la victime pressentie coupable de sa propre tentative d'assassinat dans *Accident nocturne*, les héros modianesques sont les figures de tous les contrastes et de la dilution des contrastes, nous dévoilant sans cesse à quel point la nuit (et son compagnon métaphorique, l'oubli) peut vite engloutir le jugement.

Dans ses livres, Modiano relaye la centralité de cet œil détective à la subjectivité de ses narrateurs, qui en véritables répliques de l'écrivain-même, se passionnent à leur tour pour les mystères recelés par la ville – et notamment, pour un autre explorateur de l'ombre qui fut le premier à brosser le portrait des « nuits de Paris »,[77] Réstif de la Bretonne. Surnommé « le spectateur nocturne » dans la culture populaire, cet écrivain de la fin du XVIII[e] siècle est sans doute le premier à avoir voulu restituer, dans ses moindres détails, la vie nocturne d'un Paris prérévolutionnaire hanté par la culpabilité de ses propres homicides. L'écrivain, ce scripteur des replis sombres de la ville, fait son apparition discrète à travers plusieurs romans, Modiano venant régulièrement agrémenter ses textes de références à des figures littéraires issues de siècles antérieurs, qui se retrouvent parfois ressuscitées sous forme de trompe-l'œil au détour de rues. Près d'un café du boulevard Saint-Michel, sur la Rive

[77] Rédigées de 1788 et 1794, *Les Nuits de Paris* s'appuient sur le récit de trois-cent-quatre-vingts « nuits » passées à Paris. En 1986, l'éditeur note l'impact que ces tableaux nocturnes ont pu avoir sur tout un pan de la postérité littéraire : « [l]es surréalistes se souviendront du Paris de Rétif, qui est déjà celui de Nerval et de Baudelaire », contribuant notamment à l'émergence du « mythe moderne » de Paris. Restif de la Bretonne, Jean Varloot, et Michel Delon. *Les Nuits de Paris, ou le spectateur nocturne*. Paris : Gallimard, 1986. Quatrième de couverture.

gauche, le narrateur de *Souvenirs dormants*, un certain Jean D., est soudainement rattrapé par un équivoque sentiment de menace qu'il pensait à jamais endormi :

> J'étais persuadé que je ne risquais rien et que je bénéficiais d'une sorte d'immunité en ma qualité de *spectateur nocturne* – le surnom que s'était donné un écrivain du dix-huitième siècle qui explorait les mystères des nuits parisiennes. Mais là, ma curiosité m'avait entraîné un peu trop loin. […] Je devais disparaître au plus vite si je ne voulais pas avoir d'ennuis. Ce serait pour moi une fugue beaucoup plus importante que les autres. J'avais atteint le fond et il ne restait plus qu'à donner un grand coup de talon pour remonter à la surface. (SD 77)[78]

Parti à la recherche de son propre passé au sein des rues parisiennes, repassant par les lieux de sa jeunesse dans l'espoir de reconstituer le souvenir fragmentaire de rencontres passagères avec plusieurs personnages, l'homme arpente la capitale en quête d'un temps révolu, de « [c]es personnes dont vous vous demandez ce qu'elles sont devenues et dont la disparition est enveloppée de mystère, un mystère que vous ne parviendrez jamais à éclaircir » (SD 52). Dans le flottement perpétuel qui recouvre les évènements du passé, le narrateur parvient finalement à exhumer quelques traces éparses d'un crime auquel il se trouve vaguement rattaché, dont la mémoire finit par le traquer confusément : un cadavre, une arme à feu dont il devait se débarrasser, l'impératif de se cacher, la fuite perpétuelle d'un hôtel à l'autre, le déplacement de valises, jusqu'à finalement le réveil, un demi-siècle plus tard, dans une angoisse dormante. Mais pourquoi revisiter ses propres errances, ses propres blessures, ses propres fragilités et les faux-pas que l'on croyait ensevelis par le temps ? Pour comprendre l'intention du narrateur, il suffit de se fier à ses propos : « Si l'on m'avait demandé : "Et tout cela dans quel but ?" je crois que j'aurais répondu simplement : "Pour tenter de résoudre les mystères de Paris." » (SD 105)

[78] Nous soulignons. Le patronyme de « Réstif de la Bretonne » apparaît plus explicitement dans *L'Herbe des nuits*. La simple référence au nom propre a un effet occulte sur le narrateur, qui prend l'habitude de se « répéter à [lui]-même le nom aux consonances douces et mystérieuses de Réstif de la Bretonne » (HN 150). La traversée empirique du Paris nocturne des années soixante est étroitement transposée sur ce Paris de la fin du XIX^{e} siècle, une ville enfouie appartient à un autre temps : « Tout était calme ici et rassurant : les façades anciennes des maisons, les arbres, les réverbères allumés, les rues étroites qui débouchaient sur le quai et m'évoquaient Restif de la Bretonne. » (*ibid*.) Voir aussi : HN 98.

4. La subjectivité-fantôme des narrateurs modianesques

> « Dans cette vie qui nous apparaît quelquefois comme un grand terrain vague sans poteau indicateur, au milieu de toutes les lignes de fuite et les horizons perdus, on aimerait trouver des points de repère, dresser une sorte de cadastre pour n'avoir plus l'impression de naviguer au hasard. »[79]

À mesure que l'on l'observe de plus près, le Paris de Modiano est émaillé de contradictions et de zones d'ombres, à commencer par les lacunes mémorielles. À la précision quasiment « cadastrale » de la géographie citadine vient s'opposer, dans un second temps, l'indétermination abyssale qui caractérise les personnages qui l'arpentent. Comme dépossédées de leur identité, ces entités floues développent un rapport lacunaire avec toutes les composantes de celle-ci, c'est-à-dire qu'elles ne semblent n'être rattachées à aucune histoire, aucun passé personnels. Typiquement, la configuration textuelle adoptée par Modiano met en scène un narrateur qui, doté d'une mémoire trouble, se met à enquêter sur un passé lointain et enfoui ; et c'est généralement par l'intermédiaire d'une investigation sur *autre* être fuyant que les personnages parviennent à éclairer quelque peu les mystères de leur propre existence. Élisant la ville comme terrain de fouille privilégié de la mémoire, les narrateurs font également de l'écriture leur activité principale, chaque ouvrage s'alignant sur la mise en récit de vies évanescentes : qu'il s'agisse de rassembler les traces de *Dora Bruder*, jeune parisienne d'origine juive portée disparue en 1942 dans le XVIII^{e} arrondissement de Paris, ou celles de Sylvia, une éclipsée de la région parisienne victime d'une vengeance sordide sur fonds de trafic de diamants (*Dimanches d'août*), voire du narrateur lui-même, parfois entièrement amnésique, en rupture totale avec son passé et sa propre identité (*Rue des boutiques obscures*), l'entité prise en filature est systématiquement marquée par l'inconnu et l'indétermination. Tantôt étranger à lui-même, tantôt entraîné dans les méandres d'une quête visant à reconstituer une esquisse flottante de cet « autre »

[79] Modiano, Patrick. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard, 2007. p.207.

obscurément lié à sa propre vie, les narrateurs forment des figures aux contours incertains, pour lesquelles la capitale française constitue une amarre indispensable, un territoire foisonnant d'indices permettant de percer les secrets d'un passé obscurci.

Figures envahies par l'amnésie, flottantes et le plus souvent sans assises sociales, les narrateurs de Modiano donnent souvent l'impression de se servir de l'espace parisien comme ultime point de repère dans « la nuit » que représente l'oubli, au point de « s'accrocher aux noms de rues comme à des balises en pleine tempête », pour reprendre propos de Lisbeth Koutchoumoff à l'occasion de la sortie de *L'Horizon* (2010)[80] – un roman où, à l'instar des précédents, les personnages « s'acharnent à noter dans des cahiers les avenues, les impasses, les boulevards, les passages empruntés pour se convaincre de la réalité d'existences enfuies. »[81] Socle de la lucidité, la topographie urbaine fonctionne en quelques sortes comme le contrepoint antinomique à des êtres à l'identité lacunaire, des individus pour qui l'exploration frénétique des méandres de la ville vient subvenir à l'espoir d'éclaircir ce « bloc d'inconnu » afin de raccommoder leurs lambeaux d'identité. Car selon Modiano, les dernières empreintes palpables de ces êtres flous demeurent parfois en filigrane de l'espace urbain : c'est ce qu'il l'indique à propos des parents de *Dora Bruder*, des êtres disparus pendant la Shoah sur lesquels il développe une enquête éponyme :

> Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. […] Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette *précision topographique* contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, *ce bloc d'inconnu* et de silence. (DB 28)[82]

La vacuité subjective est un trait symptomatique des romans modianesques ; un effacement du sujet qui permet la mise en relief de la ville environnante, souvent hissée au rang de personnage principal dans l'agencement du récit. L'aura de clarté produite par les indications topographiques,

[80] Koutchoumoff Arman, Lisbeth. « Modiano, chasseur d'ombres. » *Le Temps*, 12 mars 2010. Web.
[81] *Ibid.*
[82] Nous soulignons.

sous l'effet de la franche précision par laquelle les noms de rues sont incorporés au texte, fait ressortir par contraste l'érosion ontologique qui estompe les sujets énonciatifs – des sujets rendus parfois à peine discernables entre les lignes. « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là à la terrasse d'un café, » indique le narrateur en guise d'ouverture énigmatique à *Rue des Boutiques Obscures* (RBO 11).[83] Se distinguant par une forme d'absence, celle de l'évaporation totale de sa mémoire, le narrateur, comme beaucoup d'autres dans la séquence romanesque, se profile dès les premières pages comme une sorte d'ombre évanescente, un « rien » dont l'intériorité nébuleuse est fissurée par l'oubli.

Nous sommes en 1978 lorsque Modiano publie *Rue des boutiques obscures*, une année marquée par la réception du prestigieux Prix Goncourt. Une décennie après son entrée en littérature, Modiano n'a sans doute jamais inscrit d'une manière aussi proéminente la liaison entre l'espace parisien et la thématique de l'oubli : Guy Roland est le premier personnage de l'œuvre à être complètement amnésique. Modiano fait alors naître une catégorie de personnages-leitmotiv qui se répliquera à l'infini dans ses futurs romans, celle d'énonciateurs qui sont chacun touchés à des degrés différents par l'oubli, complètement égarés dans une éclipse de la mémoire qui ne s'avère jamais totale[84] – et qui prend parfois des formes absurdes, à l'image du phénomène de l'amnésie sélective ou « volontaire ». Le narrateur d'*Accident nocturne* (2003) s'est par exemple exercé à lui-même « oublier » tout un pan de son existence ; un passé qui, paradoxalement, fera l'objet de ses propres recherches :

[83] Le narrateur présente des similitudes avec celui de *La Ronde de nuit* : « Je ne savais plus qui j'étais. [...] JE N'EXISTE PAS. » (RN 117) De la même façon, le narrateur qui arpente la « ville fantôme » de *Quartier perdu* se dissout complètement dans les rues de Paris, jusqu'à disparaître : « Vingt années de ma vie étaient, d'un seul coup, abolies. Ambrose Guise n'existait plus. J'étais revenu au point de départ, dans la poussière et la chaleur de Paris. [...] Je me confondais avec cette ville, j'étais le feuillage des arbres, les reflets de la pluie sur les trottoirs, le bourdonnement des voix, une poussière parmi les millions de poussières des rues. (QP 13, 121)

[84] À l'instar du héros de *L'Horizon* (2010), frappé par d'étranges « souvenirs à éclipses » (H 5)

« [j]'essayais de réfléchir au passé. Je n'en avais pas l'habitude. Depuis longtemps, je m'étais efforcé d'oublier mon enfance. » (AN 109)[85]

Faisant proliférer des subjectivités clandestines de leur propre existence, Modiano s'est accordé à dire au sujet de ses personnages qu'ils « ne sont plus eux-mêmes que des fantômes »,[86] les comparant à « des fétus de paille ballottés dans les tourbillons du temps, débris érodés […] Il ne peut plus rien leur arriver, ils ne sont plus que des feux follets passant dans les ruines de leur ancienne vie. Ils se survivent. »[87] D'un point de vue stylistique, la plume modianesque unit la limpidité de l'écriture détective à l'imprécision scripturale d'une mémoire vacillante.

4.1 Le leurre de la rue

Dans *Rue des boutiques obscures*, ce récit où Modiano choisit pour titre une adresse énigmatique,[88] la texture subjective du héros est d'entrée de jeu décharnée, évidée jusqu'au patronyme même : privé de désignation sûre, « Guy Roland » est le nom d'emprunt que le narrateur obtient par le biais de faux papiers au cours des premières années d'amnésie. Dans un « brouillard » total (RBO 15), il décide alors de se faire détective de son propre passé, historiographe de ses propres souvenirs dissolus. Comme pour remonter le temps, Guy se lance en quête d'un Paris d'une époque révolue, située en aval des mystérieux évènements lui ayant ôté toute mémoire. Alors qu'il lie dans un premier temps un contact épistolaire avec son ami et informateur, Constantin Von Hutte, un enquêteur privé de l'avenue Niel qui lui soumet régulièrement une série de fiches de renseignements (reproduites

[85] Le même phénomène se produit dans *Souvenirs dormants* (2017), bien que, cette fois, l'oubli que l'on veut s'imposer ne semble jamais pouvoir perdurer : « [j]'ai aussi la mémoire de détails de ma vie, de personnes que je me suis efforcé d'oublier. Je croyais y être parvenu et sans que je m'y attende, après des dizaines d'années, ils remontent à la surface, comme des noyés, au détour d'une rue, à certaines heures de la journée. » (SD 72)
[86] Ezine, Jean-Louis. « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur. » *Les Nouvelles Littéraires*, 6 octobre 1975. p.3.
[87] *Ibid*.
[88] Dans l'épilogue de *Rue des Boutiques Obscures*, on découvrira que cette rue éponyme se trouve en réalité à Rome, bien que l'action principale se déroule dans la capitale française. Ce décalage géographique renforce l'idée de l'étrangeté et la confusion identitaire qui traverse le roman.

avec précision à travers le récit), le narrateur entame un véritable jeu de pistes à travers les rues parisiennes, cerné par les ombres tamisées d'une capitale nocturne et les ténèbres de sa propre existence. Si complice de l'obscurité, qu'il en vient à être « ébloui » par la moindre ampoule et objet lumineux qu'il rencontre (RBO 11, 21, 107, 124, 152, 160), Guy Roland recense méticuleusement les différents itinéraires et déplacements qu'il entreprend d'une adresse à l'autre, comme par crainte de ne rien « oublier » ni manquer ; ou comme si, à l'instar des individus l'ayant connu dans sa « vie antérieure » (RBO 22), ils pouvaient se mettre à disparaître d'un instant à l'autre.[89]

Mais d'un informateur à l'autre, on réalise rapidement que la quête est peine perdue, celle-ci prenant avant tout des allures de poursuite de fantômes. À Paris, il ne reste pas grand monde de ces témoins, « ils ont tous disparu » (RBO 26), et de cette « drôle d'époque » (RBO 172), il ne reste plus rien. Sans être nommée explicitement, cette période trouble se révèle, à la fin du récit, remonter à celle de l'Occupation de Paris, durant laquelle Guy Roland – qui découvre que son véritable nom fut Jimmy Stern – aurait fini seul survivant d'un guet-apens sordide dans les Alpes, lorsqu'il s'échappait vers l'espace neutre de la Suisse. Dans l'optique du Paris libéré des années 1960, la ville feint à révéler totalement les traces du passé, qu'elle apparaît tout aussi engloutir simultanément : le temps et l'espace ne sont jamais pleinement retrouvés. Une poétique de l'espace urbain lugubre et macabre se décline, unissant métaphoriquement l'expression citadine de l'obscurité aux zones d'ombre formées par la mémoire, qui à peine révélées à demi-mots, se résorbent sans cesse au gré d'une topographie sombre et labyrinthique.

> Je voyais passer les voitures, plus bas, le long de l'avenue de New York, seul indice qu'il y eut encore de la vie. Tout était désert et figé autour de nous. Même la tour Eiffel que j'apercevais là-

[89] Évoquant le titre d'un poème publié dans *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, le motif de la « vie antérieure », qui, fait son apparition régulière dans le phrasé modianesque. Il y symbolise une rupture entre présent et passé qui se devient telle, que les narrateurs développent l'impression de devenir des étrangers vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur propre mémoire (RBO 22 ; QP 13 ; VE 39, 117 ; VN 121). De même, pour le titre du roman paru 1991, *Fleurs de ruine*, Modiano semble s'être inspiré du recueil de Baudelaire.

> bas, de l'autre côté de la Seine, la tour Eiffel si rassurante d'habitude, ressemblait à une masse de ferrailles calcinées. (RBO 68)

Au cours de cette traversée nocturne, en outre, se produit un dérobement de l'information au seuil même de sa révélation. Ayant retrouvé la trace de Waldo Blunt, le mari d'une témoin décisive pouvant apporter un éclairage sur la période antérieure à l'amnésie, le narrateur apprend le suicide brutal de cette Galina Orlow – dont l'existence ne se résume, désormais, qu'à quelques photos. Le réel urbain se disloque soudainement dans des élans oniriques, et au milieu du paysage fantôme qui l'entoure, la ville divulgue et dissimule à la fois. Surmonté par une tour Eiffel calcinée, le mystère reconstitué s'atomise dans l'espace urbain qui se renferme sur lui. La rétraction de l'énigme au seuil de son approche suscite à Guy Roland l'envie d'abandonner complètement sa quête et de se dissoudre dans le fantastique :

> Nous avons dépassé les jardins [du Trocadéro] et nous nous sommes engagés dans l'avenue de New York. Là, sous les arbres du quai, j'ai eu l'impression désagréable de rêver. J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède d'un samedi soir. Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis si longtemps ? Et le petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, j'avais peine à le croire réel. (RBO 63)

4.2. La hantise des annuaires

Mais à la surface du néant occasionné par le motif d'une nécropole abandonnée, désertée par ses habitants, demeure néanmoins un vestige : celui du nom de ses rues. D'une part, l'inventaire toponymique nous permet de situer ces quartiers où les personnages évoluent ; nous sommes guidés par les numéros de rues, par la nomenclature des avenues et des places qui repèrent les personnages dans la ville. Nous sommes amenés à les suivre au fil de la reconstruction cadencée d'un décor figé dans le temps, sinon la mémoire. Dans *Rue des Boutiques Obscures* s'amorce un itinéraire qui s'ouvre sur de multiples lieux, chaque rue s'ouvrant à une parcelle d'identité, un lambeau d'histoire. D'un quartier à l'autre, le protagoniste finit par s'orienter au sein de la nuit dépareillée du souvenir, et remonte de fil en aiguille la pente escarpée de son existence.

Du point de départ de son enquête – les bureaux de l'agence de Von Hutte situées avenue Niel –, jusqu'au périple de la rue Anatole-de-la-Forge, tous deux localisés dans le XVII[e] arrondissement, le narrateur s'étire ensuite à travers le Sud-Ouest pour déboucher rue Claude-Lorrain, ainsi qu'à la frontière du bois de Boulogne, au 25 avenue du Maréchal Lyautey (qui n'est autre que le dernier domicile connu de Galina Orlow), tout en côtoyant à d'autres instants les différentes passerelles de la Seine – pont de Puteaux, pont d'Iéna, pont de l'Alma, pont de Bir-Hakeim –, autant de points de repères qui procurent un support indispensable à cette traversée tournée vers le passé. Le circuit ordonné du protagoniste nous conduit à démêler progressivement le cœur nébuleux de l'intrigue, dont l'un des nœuds s'articule au niveau de la rue Cambacérès (VIII[e] arrondissement) et, à quelques pas de là, dans l'hôtel Castille de la rue Cambon (dont le simple nom, tel un indice égrené imperceptiblement à travers le texte, apparaît à cinq reprises dans les premières pages du roman). À l'instar de nombreux autres narrateurs peuplant l'univers de Modiano, la préoccupation identitaire de Guy Roland s'articule autour de l'inscription dans les lieux. C'est ainsi que pour ce feu-follet amnésique, les adresses parisiennes servent à première vue de guide dans la nuit du souvenir : il considère par exemple les anciens Bottins de Paris comme des sortes de dispositifs mémoriels pouvant retenir les traces du passage du temps. Ces objets, dans leur aptitude à « fixer » chaque individu sur une voie spécifique et un numéro de téléphone, aiguillonnent le narrateur dans la quête d'un moi introuvable :

> Derrière Hutte, des rayonnages de bois sombre couvraient la moitié du mur : y étaient rangés des Bottins et des annuaires de toutes espèces et de ces cinquante dernières années. Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais. Et que ces Bottins et ces annuaires constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriées bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient le témoignage. (RBO 12)

Au fur et à mesure de l'itinéraire du protagoniste, les adresses parisiennes paraissent fonctionner comme des phares dans la nuit des souvenirs, chacune venant illuminer un peu plus la pénombre de la mémoire. Rétrospectivement, le brouillard du souvenir qui englobe cette

mystérieuse année 1942 vient finalement progressivement s'éclaircir, permettant à Guy Roland de relater ces derniers instants passés à Paris. Ayant pour la dernière fois quitté son appartement de la rue Cambacérès, le narrateur prenait la fuite avec un groupe de clandestins que l'on devine pourchassés par la Gestapo, une fugue qui les entraînera dans un monstrueux attentat dont il demeure, sans doute, le seul survivant. On ne saura jamais clairement ce qu'il est arrivé aux autres ; à l'exception peut-être du suicide de l'une des membres du groupe de fuyards, la fameuse Galina Orlow, dont le narrateur a retrouvé quelques clichés photographiques au gré de ses pérégrinations. Ce n'est peut-être pas un hasard si Guy Roland s'attache autant à amasser, au cours du roman, une succession de vieilles photos qu'il conserve consciencieusement dans des boîtes : au même titre que les adresses et les indications topographique inscrites dans les annuaires, celles-ci possèdent à première vue une aptitude analogue à fixer une personne dans le temps et l'espace.

De la même manière que l'on fixe un souvenir par la photographie, chez Modiano, il semble ainsi possible de fixer la mémoire par les adresses et les noms de lieux. La forme du bottin renseigne d'une manière intéressante sur le rôle des toponymes dans l'univers littéraire de Modiano : au-delà de leur simple fonction de cadrage référentiel, ces adresses et ces noms accumulés dans le médium de l'annuaire sont appréhendés comme autant d'indexes atemporels, des empreintes laissées par les individus. Face à l'attrait du romancier pour le pouvoir référentiel des noms propres, il n'est pas surprenant de constater que Modiano accorde une place d'honneur aux bottins dans ses roman. depuis la production même de ses romans. D'ailleurs, la genèse même de l'écriture s'appuie sur ces objets issus du paradigme topographique, le romancier ayant plusieurs fois révélé s'être servi de vieux annuaires de Paris en vue d'écrire ses livres. Une manœuvre qui éclaire sa fascination pour les traces de vies antérieures : de tels registres, parfois devenus invalides avec le temps, accumulent une série d'adresses, de noms de rues, et de numéros de téléphones qui demeurent accrochées à autant de vies en fuite, et dont les seules traces subsistent parfois sur ces pages.

> Oui, c'est en consultant ces anciens annuaires de Paris que j'ai eu envie d'écrire mes premiers livres. Il suffisait de souligner au crayon le nom d'un inconnu, son adresse et son numéro de téléphone […] parmi ces centaines et ces centaines de milliers de noms. (Nobel 26-27)

En ayant recours aux annuaires parisiens comme matrice de sa propre écriture, Modiano souligne le rôle fondamental de la ville de Paris non seulement comme thème central de son œuvre, mais aussi et surtout en tant que partie intégrante du processus de création.

4.3. Souvenirs latents

D'un autre côté, la révélation progressive de l'intrigue de *Rue des boutiques obscures*, dans le jeu de lumières citadin qui peu à peu éclaircit la dynamique mémorielle du personnage, correspond pleinement à l'idée que Modiano se fait de l'objet du roman. L'auteur a eu l'occasion, lors de son discours de réception au Prix Nobel, de revenir sur la façon dont il apparente la construction narrative du roman, sous l'entremise de la lecture, à un phénomène progressif de dévoilement d'une image. Pour Modiano, un roman est comme une photo qui se développe, s'attachant à comparer le passage d'un roman achevé entre les mains du lecteur à un processus de développement argentique des clichés :

> Il se passe, entre un roman et son lecteur, un phénomène analogue à celui du développement des photos, tel qu'on le pratiquait avant l'ère du numérique. Au moment de son tirage dans la chambre noire, la photo devenait peu à peu visible. À mesure que l'on avance dans la lecture d'un roman, il se déroule le même processus chimique.[90]

Dans le cadre de la photographie argentique, la notion de *latence* désigne cette période où l'image, bien que déjà capturée, n'est pas encore visible, jusqu'à ce qu'elle soit développée dans la chambre noire. De manière similaire, Modiano suggère que la compréhension d'un roman et la révélation de ses significations profondes nécessitent un temps de maturation, où les détails et les subtilités se dévoilent progressivement au lecteur. La métaphore de la latence, qui évoque aussi la lente émergence du passé des personnages au fil de la lecture des récits de Modiano, fut notamment

[90] Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015. p.11.

utilisée par le photographe Brassaï pour appréhender le projet romanesque de Marcel Proust. Dans *Proust face à la photographie*, Brassaï évoque la manière dont les souvenirs et les impressions se révèlent progressivement tout au long de *À la recherche du temps perdu* : « image latente de toute une vie », ce roman est semblable à une photographie qui se développe lentement dans le bain révélateur.[91] Pour Modiano, cette analogie renforce l'idée que la lecture n'est pas seulement un acte de consommation rapide, mais un processus où chaque page tournée est comme une immersion plus profonde dans le révélateur photographique, où les contours de l'intrigue et les nuances des personnages apparaissent avec une clarté accrue. C'est ainsi que, dans ses propres roman, la ville de Paris devient un espace de découverte continue, dans lequel chaque détail émergeant contribue à la complexité et à la richesse de l'ensemble ; tout comme une image photographique gagne en définition et en profondeur à mesure qu'elle se développe. Rappelons, à cet égard, que Modiano collabora avec Brassaï pour son album *Paris Tendresse*, dans lequel il fut invité à rédiger les commentaires accompagnant les clichés.[92] Cet album, qui ne contient que des clichés de Paris pris *de nuit*, capture l'essence du Paris perdu de l'entre-deux guerres, à la fois tangible et évanescent, saisi en noir et blanc. Les photographies nocturnes de Brassaï plongent le spectateur dans une atmosphère onirique et mystérieuse, mettant en lumière des coins de rue déserts, des bâtiments silencieux, et des paysages urbains baignés dans une lumière douce et diffuse. L'atmosphère des recoins lugubres de la capitale des années 1930 et 1940 trouve son écho dans l'intérêt magistral que Modiano porte, tout au long de ses romans, pour les lieux et les ambiances de Paris qui n'existent plus.

[91] Brassaï en fait son argument central : « À la lumière de la photographie un nouveau Proust m'est apparu, une sorte de photographe mental, considérant son propre corps comme une plaque ultrasensible, qui sut capter et emmagasiner dans sa jeunesse des milliers d'impressions et qui, parti à la recherche du temps perdu, consacra tout son temps à les développer et à les fixer, rendant ainsi visible l'image latente de toute sa vie, dans cette photographie gigantesque que constitue À la recherche du temps perdu. » Brassaï. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris : Gallimard, 1997. p.20.
[92] Modiano, Patrick, et Brassaï. *Brassaï : Paris Tendresse*. Paris : Hoëbeke, 1990.

La latence, d'une certaine manière, capture l'essence même de l'atmosphère « fantomatique » du Paris de Modiano, dans lequel des éléments du passé émergent lentement, révélant des fragments d'histoires oubliées et les spectres d'un temps révolu. Le Paris modianesque, avec ses rues silencieuses et ses quartiers obscurs, s'apparente à un espace spectral où chaque coin de rue, chaque bâtiment, est imprégné de la mémoire d'âmes disparues.

Au final, retenons que la topographie citadine dessinée par Modiano semble former le reflet diamétral de l'indétermination des protagonistes. La forme narrative de l'enquête, en déployant les zones d'ombres le long d'expéditions parisiennes aux ambiances brumeuses, tend à illustrer la façon dont l'obstination topographique des romans n'est que le reflet d'une inquiétude, de la perdition d'une identité lacunaire – elle émerge avant tout comme le symptôme de l'égarement d'une subjectivité, dont l'optique est de combler un manque. Par son omniprésence, la nomenclature des lieux tisse avant tout la trame d'une absence : elle vient structurer le moi dans son éparpillement, permettant d'établir un principe régisseur. L'expression narrative de la capitale française, chez Modiano, figure ainsi le regard angoissé que les narrateurs portent sur leur propre hiatus identitaire. Leur vagabondage incessant à travers la géographie parisienne confère à l'œuvre romanesque un caractère ouvertement topographique ; et à travers la récurrence d'indications précises sur les adresses, les lieux, et les numéros de téléphones recelés dans des documents factuels qui croisent continuellement la route du personnage de *Rue des boutiques obscures*, Modiano met avant tout en relief l'obsession d'un itinéraire, la hantise d'un parcours relayé à une quête fondamentale : celle d'un moi dissolu et dépouillé de toute catégorie de passé, dont les seuls témoins se sont évaporés dans les entrelacs du temps. Formant le cœur de l'écriture modianesque, la toponymie urbaine constitue l'apport fondamental des récits, leur fournissant la sève discursive et les assises référentielles permettant de capturer et reconstruire narrativement le parcours de vies disparues et d'oubliés de l'histoire.

Malheureusement, nous allons voir que les références topographiques de Modiano n'apportent pas toujours un éclairage sûr, fiable, ou véritable. Dans ce qui suit, nous proposons d'explorer la dimension profondément défectible de la carte parisienne établie par Modiano, ce qui nous incitera à remettre en question le rôle de l'espace urbain en tant que support à l'inscription des mémoires.

5. L'assombrissement référentiel de la ville

> « […] j'avais toujours été sensible à ce qu'on appelle 'l'esprit des lieux'. […] J'ai d'ailleurs voulu approfondir la question en faisant une liste, dans mes cahiers, de tous ces lieux et de ces adresses précises où j'avais décidé de ne pas m'attarder. »[93]

L'abondance des références topographiques imprègne les récits d'une précision qui paraît parfois obsessive. Chaque ouvrage met en exergue un réseau dense de noms de lieux, rues, ponts, stations de métro et autres locus de la ville lumière, au point que l'écriture, dans sa verve topographique dominante, semble produire un plan détaillé de la ville. Une manie de l'inventaire qui rappelle l'approche narrative de Georges Perec dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien*, un texte expérimental où l'auteur oulipien se donne pour contrainte de rassembler de façon exhaustive les moindres détails du monde de la rue, capturant les particularités les plus insignifiantes de la quotidienneté depuis son point d'observation, place Saint-Sulpice.[94] Avec une éloquence tout aussi pointilleuse, l'expérience littéraire de Modiano se distingue néanmoins fortement de celle de Perec, dans la mesure où son écriture ne se condense pas au niveau du lieu, mais se disperse dans les aléas de l'itinéraire. L'esthétique urbaine de Modiano s'origine dans l'effervescence du tracé, du cheminement fugitif entre différents points dans l'espace : elle met notamment en relief les infinies possibilités offertes par ce paysage déambulatoire qu'offre les rues, à défaut d'une description – souvent rare ou parcimonieuse – des espaces cités. Dans l'univers urbain de Modiano, nous sommes

[93] Modiano, Patrick. *Souvenirs dormants*. Paris : Gallimard, 2017. p.97.
[94] Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : C. Bourgois, 1982.

plongés dans le domaine beaucoup plus abstrait de l'itinéraire, les lieux renvoyant moins à la matérialité de l'espace observé, qu'à l'intuition cheminatoire et dissolue des narrateurs.[95] La topographie modianesque se construit ainsi sur l'ambivalence profonde de sa représentation ; et malgré une mention frénétique à travers la nomenclature géographique, les lieux parisiens ne sont pas pour autant rendus plus distincts dans l'univers du récit, demeurant peu ou partiellement décrits au sein des textes : au mieux, ils sont simplement nommés.

Plusieurs critiques, journalistes et chercheurs ont tenté de donner forme, chacun à leur manière, à ce plan singulier de Paris sous le prisme des pas de Modiano. À l'instar de Mathilde Doizie et Jérôme Chissey, qui ont tenté de produire une infographie interactive sur le site internet du *Figaro,* pointant sur la carte de Paris une série d'endroits emblématiques arpentés par les différents personnages à travers l'œuvre,[96] ou encore Gilles Schlesser, qui de son côté, a mis en place un inventaire scrupuleux des emplacements parisiens liés à la vie de Modiano (ainsi qu'aux itinéraires de ses personnages) dans un guide imprimé et illustré de photographies authentiques,[97] l'envergure du recensement des lieux parcourus est telle, que le recours à différents types de médiums semble nécessaire. Quelle que soit l'approche adoptée, toutes soulignent l'impériosité de se projeter mentalement (voire au mieux, physiquement) dans l'espace de la ville afin d'appréhender – et de donner une cohérence – à l'art géographique de Modiano. Une disposition que confirme la tendance de certains spécialistes à attacher très sobrement un plan vierge des arrondissements de Paris en exergue à leur article, comme si une telle pièce jointe contribuait à approfondir l'entendement des romans modianesques.[98]

---

[95] Au Chapitre 3, nous verrons que l'emphase descriptive sur la matérialité de la ville s'applique davantage sur les lieux disparus de Paris, ou en marge de disparaître.
[96] Doiezie, Mathilde, et Jérôme Chissey, « Patrick Modiano : le Paris retrouvé du Nobel », *Le Figaro*, 10 Octobre 2014. Web.
[97] Schlesser, Gilles. *Paris dans les pas de Patrick Modiano*. Paris : Parigramme, 2019.
[98] Voir Van Montfrans, Manet. « Dante chez Modiano : Une divine comédie à Paris. » *Relief. Revue électronique de littérature française*. Vol. 2, n°1, 19 février 2008. p.1.

Il serait néanmoins possible d'interroger la validité de telles initiatives cartographiques, notamment vis-à-vis des effets recherchés par cette représentation romanesque, dans laquelle le clair-obscur se fait le pilier d'une mémoire incertaine. On pourrait se demander si l'arborescence topographique des romans de Modiano ne constituerait pas justement une manœuvre stylistique visant davantage à nous perdre, plutôt qu'à nous orienter. L'enclin à la production de cartes touchant à l'œuvre de l'écrivain ne constitue-t-elle pas déjà un premier signe du manque de clarté de l'apanage géographique issu des textes, dont la démultiplication onomastique invoque de tels procédés de mise en ordre du chaos ? En effet, face à la récurrence des mentions géographiques sur la chaîne du récit, le lecteur pourrait bien, comme l'indique Van Montfrans, développer la tendance à ne plus remarquer ce foisonnement de noms et d'adresses, qui viennent se fondre, en marge des intrigues, dans le décor et la langue du roman.[99] Selon nous, face au surplus de l'information topographique, les noms de lieux s'imprègnent d'une valeur performative. Ils contribueraient à générer, du côté du lecteur, une forme d'oubli : il semble en effet impossible de se remémorer des innombrables noms de rues, cafés, squares, garages, et hôtels par lesquels chaque narrateur de Modiano est passé au cours d'un récit donné. Par un subtil effet de saturation référentielle, la géographie parisienne de Modiano ne se révèlerait ainsi qu'en demi-teinte dans notre esprit. Ainsi, il n'est donc pas sûr que de reconstruire les étapes fuyantes d'un tracé issu de ce répertoire de références spatiales apporterait véritablement quelque chose : une telle tentative pourrait altérer la mesure d'ombre qui imprègne les rues du Paris « modianesque ». Charrié par la récurrence des données, cette couche d'informations participerait du flou de la représentation, à l'inverse de sa netteté apparente. La richesse des renvois

[99] Selon Manet Van Montfrans, la profusion des toponymes urbains finit « par susciter la question de la fonction précise de ces noms de lieux, qui, après de multiples rencontres, perdent leur fonction évidente de désignation du réel pour dessiner dans le texte des zones d'indétermination, des zones d'ombres. » Van Montfrans, Manet. « Rêveries d'un riverain », dans Bedner, Jules, *Patrick Modiano*, Amsterdam : Rodopi, 1993, p. 85.

de lieux, dans leur profusion même, concourrait à faire de Paris un espace urbain paradoxal : hautement précis et nébuleux à la fois.

Dans l'univers de Modiano, les noms de lieux s'imprègnent d'un pouvoir de signification qui va bien au-delà du simple ancrage référentiel, suscitant une prise de distance importante quant à réalité spatiale. La nomenclature urbaine ne renvoie pas systématiquement à la dimension objective du lieu, et nous allons voir qu'à travers ses romans, Modiano attribue aux rues parisiennes une pluralité de significations – dépassant souvent la fonction de repérage ou de reconnaissance. Dans la textualité de l'écrivain, le toponyme urbain possède un pouvoir d'évocation inouï, permettant notamment au lecteur de bifurquer dans plusieurs voies de sens au sein de l'espace du roman.

5.1. Bifurcations

> « Dans vos souvenirs se mêlent des images de routes que vous avez prises et dont vous ne savez plus quelles provinces elles traversaient. »[100]

Premièrement, le déploiement de la toponymie urbaine se trouve régulièrement amarré au cadre intime de la mémoire des personnages, faisant surgir d'une façon inattendue un certain nombre de réminiscences involontaires chez les piétons des rues parisiennes. Dans *Rue des boutiques obscures*, la simple mention du mot « Castille » en lettres grenat sur la couverture d'un livre, aperçu derrière la vitrine d'une librairie au cours d'une promenade, entraîne un personnage à ramener à la surface les évènements s'étant produits, des années plus tôt, à l'hôtel Castille, situé près du faubourg Saint Honoré (RBO 170). Point de révélation d'un passage clé de l'intrigue, cette adresse guide le protagoniste ; et aux circuits tracés à travers les rues parisiennes, viennent secrètement répondre des cheminements parallèles dans les sinuosités mémorielles du marcheur. Une correspondance furtive se dessine entre la topographie citadine et les cavités intérieures du sujet, ce qui renvoie à une

[100] Modiano, Patrick. *Souvenirs dormants*. Paris : Gallimard, 2017. p.107.

conception très « baudelairienne » de l'espace urbain. Comme le rappelle Walter Benjamin dans *Le Livre des passages*, dans la poésie de Charles Baudelaire, l'expérience sensible de la ville se double d'une exploration « psychique », ouvrant notamment des voies obscures vers les profondeurs du passé – celles de l'« existence antérieure » de l'arpenteur :

> Le labyrinthe des immeubles dans la ville ressemble à la conscience pendant la journée ; les passages (ce sont les galeries qui conduisent à son existence antérieure) débouchent le jour dans les rues, sans qu'on les remarque. Mais la nuit venue, leurs ténèbres plus denses se détachent de façon terrifiante de la masse obscure des immeubles, et le promeneur attardé presse le pas en passant devant eux, à moins que nous ne lui ayons donné le courage d'emprunter l'étroite ruelle.[101]

Faite de boulevards nouvellement élargis et de quartiers anciens, de foules pressées et de solitudes urbaines, la « capitale du dix-neuvième siècle » fut selon Baudelaire pleine de contrastes, à la fois séduisante et repoussante, source de nostalgie et d'émerveillement. À la suite des vastes transformations menées par le baron Haussmann entrepris à partir de 1853, l'espace parisien devient une source profonde d'inspiration pour la conception de la « modernité » baudelairienne, dont certains aspects semblent inspirer l'art citadin de Modiano.[102] En effet, en unissant les espaces antinomiques de l'urbanité extérieure et des profondeurs subjective de l'individu, cette approche pluri-temporelle trouve ses résonnances dans le Paris de Modiano, au sein duquel les rues ouvrent généralement des couloirs vers d'autres temps ; une superposition des époques qui évoque notamment à l'auteur la figure du « palimpseste ». Comme nous l'avons vu, dans les romans de Modiano, le nom propre semble fonctionner comme un déclencheur, presque photographique, de la mémoire ; il suffit de l'évocation hasardé d'un lieu par le biais de sa nomenclature, au gré d'un

[101] Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf, 1989, p. 871.
[102] Dans la préface de son recueil *Le Spleen de Paris*, ou *Petits poèmes en prose*, Baudelaire dit avoir puisé dans le cadre parisien de la seconde moitié du XIX^e siècle, alors en pleine transformation, une forme d'art inédite : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant [...] à travers les plus hautes brumes de la rue ». Baudelaire, Charles. « À Arsène Houssaye », *Petits poèmes en prose ; les paradis artificiels*. Michel Lévy Frères, 1869. p.3.

itinéraire, pour que jaillisse le souvenir de la pénombre qui l'enveloppe. Néanmoins, soulignons ce que l'écrivain déclare au sujet des rues parisiennes, qui selon lui, forment le socle d'une immense stratification mémorielle – une accumulation de couches mnésiques qui est rendue de plus en plus dense (et peut-être, plus obscure) par la dimension collective de la ville :

> Pour ceux qui y sont nés et y ont vécu, à mesure que les années passent, chaque quartier, chaque rue d'une ville évoque un souvenir, une rencontre, un chagrin, un moment de bonheur. Et souvent la même rue est liée pour vous à des souvenirs successifs, si bien que grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives, comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste. Et aussi la vie des autres, de ces milliers et milliers d'inconnus, croisés dans les rues ou dans les couloirs du métro aux heures de pointe. (Nobel 26)

En vertu de sa nature cumulative, la figure du palimpseste induit une lisibilité problématique du passé. En tant que surface de traces scripturales effacées puis réécrites, superposées et entremêlées, le monde de la rue ne peut qu'offrir un immense amalgame de différents tissus mémoriels empilés sur eux-mêmes, renvoyant de nouveau au procédé complexe de la « surimpression ». D'une certaine manière, l'image du palimpseste remet en question la légitimité de ces mémoires auxquelles les rues semblent nous faire accéder.[103]

Deuxièmement, la dissolution du singulier dans la collectivité plurielle de la ville renvoie à une autre juxtaposition narrative souvent opérée par Modiano, qui entremêle régulièrement récit intime et récit historique. Car si la rue est pour lui un lieu de cristallisation fragile du souvenir et des expériences vécues, dans un second temps, elle s'investit également d'un sens plus ouvertement historique. Modiano imprègne sa topographie parisienne de références discrètes à des faits marquants de l'histoire, comme autant de panneaux indicateurs d'une mémoire collective qui dépasserait les limites de l'individu (et celles de la fiction). Lorsque le narrateur de *Fleurs de ruine* brosse un portrait des avenues du V^{e} arrondissement, certaines viennent refléter les affrontements

[103] Les « superpositions » temporelles de Paris – et l'idée du palimpseste urbain – seront plus longuement abordées dans les deux prochains chapitres.

s'y étant produits au cours du temps. En particulier, se distingue la « Rue Gay Lussac – cette rue silencieuse où l'on avait jadis arraché des pavés et dressé des barricades » (FR 12), qui se trouve tacitement reliée aux évènements durant lesquels d'important dégâts métamorphosèrent le quartier en véritable champ de décombres, ceux de Mai 1968. S'y hasardant près de vingt-cinq ans après les faits, le narrateur développe l'impression que ces voies ont conservé, dans leur substance même, tous les signes et les stigmates du passé, comme si elles étaient figées dans le temps : « J'avais le sentiment que les lieux étaient restés dans l'état où je les avais laissés […] et qu'ils avaient été abandonnées à la même époque », indique-t-il, continuant à observer ces détails qui témoignent du paradigme de la destruction : « […] la porte d'un hôtel était murée et la plupart des fenêtres n'avaient plus de vitres. Mais l'enseigne demeurait fixée au mur : Hôtel de l'Avenir. Quel avenir ? » (FR 12) Au sein de ce tronçon délabré et désert, le toponyme s'imprègne lui-même d'une forme d'usure matérielle. « L'hôtel de l'Avenir » se met à perdre de sa substance référentielle, ne pouvant être pris qu'*au pied de la lettre* : le temps n'a plus d'emprise sur ses lieux, et il ne semble plus y avoir non plus « d'avenir », malgré que son nom l'indique.

Finalement, Modiano tisse une troisième et dernière toile référentielle autour des rues de Paris – cette fois, intertextuelle. L'auteur esquisse plusieurs coïncidences spatiales et des analogies de situations dans la capitale, amenant certains emplacements cités sur la « carte » à établir des liens à d'autres œuvres littéraires, renvoyant à des ouvrages extérieurs au cadre du roman. Lorsqu'il retrace l'itinéraire de *Dora Bruder* au cours de sa première fugue en 1941, Modiano se plonge dans une tout autre traversée nocturne de Paris : celle de Jean Valjean, le héros des *Misérables*, également poursuivi par la police de Javert à ses trousses. Accompagné par Cosette, le personnage fictif s'engage à un moment sur le Pont d'Austerlitz, avant de rejoindre le Faubourg Saint-Antoine. Une fois que les deux fugitifs ont mis pied sur la rive droite, Modiano remarque avec insistance que « […] soudain […] ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus »

(DB 51). Dans ces environs, la « carte » dressée par Hugo se détache peu à peu de son amarre réelle. Modiano cherche à élucider le recoupement spatial dessiné entre « les vraies rues du Paris réel », dans le quartier des bords de Seine, et celui imaginé par Hugo : il est brusquement pris d'une « sensation d'étrangeté », notant l'endroit précis où les personnages hugoliens parviennent à se sauver en escaladant un mur, avant de finalement tomber dans le jardin d'un couvent : il s'agit d'un lieu que Victor Hugo situe « exactement au 62, rue du Petit Picpus » (DB 52). La coïncidence est stupéfiante : selon Modiano, il s'agirait de « la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie » (DB 52), le dernier lieu où se trouvait peut-être Dora Bruder avant de disparaître entre les mains de la Gestapo en 1942, en pleine Occupation.[104] Curieusement, Hugo avait déjà affilié le « couvent » à des augures menaçantes, décrivant ce lieu comme une « étrange maison » qui « promett[ait] d'ouvrir la porte radieuse du ciel et ouvrant la porte horrible du tombeau. »[105] Face à une telle vision proleptique de la mort, Modiano établit une connivence mystérieuse, et presque fantomatique, avec cet écrivain trépassé du XIX^{e} siècle, se mettant à percevoir chez Hugo un don de prescience vis-à-vis des évènements tragiques du futur : « Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers » (DB 52). Cette idée de l'écrivain « voyant », qui fut déjà mobilisée au XIX^{e} siècle par le poète Arthur Rimbaud, tient un rôle central dans l'approche scripturale de Modiano, comme l'auteur le rappelle dans son discours du Prix Nobel :

> Le travail du romancier doit aller dans ce sens-là. Son imagination, loin de déformer la réalité, doit la pénétrer en profondeur et révéler cette réalité à elle-même,-avec la force des infrarouges et des ultraviolets pour détecter ce qui se cache derrière les apparences. Et je ne serais pas loin de croire que dans le meilleur des cas le romancier est une sorte de voyant et même de visionnaire. (Nobel 21)[106]

[104] Le pensionnat aujourd'hui de la rue de Picpus, le Saint-Cœur-de-Marie, fera l'objet d'une analyse plus approfondie au Chapitre 3.
[105] Hugo, Victor. *Les Misérables*. Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin. Nouvelle édition. Paris : Gallimard, 1973, p.598.
[106] La posture de Modiano évoque celle d'Arthur Rimbaud vis-à-vis de l'objet de la poésie. Dans sa célèbre « Lettre du Voyant », rédigée pour Paul Demeny en mai 1871, Rimbaud défend l'émergence d'une sorte de nouvelle raison poétique : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de

5.2. La porosité imaginative du lieu

D'après ces propos, il devient évident que les domaines de l'imaginaire (de la littérature) et du réel (de la géographie de la ville) ne s'opposent pas d'une manière inconciliable dans l'univers narratif de Modiano, formant deux univers poreux qui communiquent étroitement entre eux. Dans le Paris modianesque, le premier semble permettre de profondément développer le second, et c'est probablement la raison pour laquelle le cadastre parisien que Modiano dessine se trouve jonché de références, subtiles ou explicites, à tant d'ouvrages littéraires. Modiano puise dans la littérature et la fiction afin de s'emparer d'une dimension de Paris qui surpasse le monde du visible, révélant une sorte de de face cachée de la ville, absente à elle-même. Dans *Fleurs de ruine*, si certaines rues de la capitale peuvent certes fonctionner comme des « déclencheuses » de visions passées, de telles images mémorielles, imparfaites par natures, sont souvent soumises au filtre secondaire de l'imagination. Le narrateur propose, par exemple, de rendre compte d'un phénomène étrange, celui d'une « contagion du rêve sur la réalité » au sein des rues parisiennes :

> Le boulevard Saint-Michel est noyé, ce dimanche soir, dans une brume de décembre, et l'image d'une rue me revient en mémoire, l'une des rares du quartier Latin — la seule, je crois, qui figure dans mes rêves. J'ai fini par la reconnaître. Elle descend en pente douce vers le boulevard, et la contagion du rêve sur la réalité fait que la rue Cujas demeurera toujours pour moi figée dans la lumière du début des années soixante, une lumière tendre et limpide que j'associe à deux films de cette époque : *Lola* et *Adieu Philippine*. (FR 41)

Bien que les rues permettent d'entrouvrir des « voies » accédant à certains souvenirs du passé, leurs trajectoires peuvent occasionnellement dériver vers les routes de l'imagination, débouchant sur des zones d'incertitude mémorielle. Dans l'optique des narrateurs, le passé a parfois subi une telle érosion au sein de leur propre mémoire, qu'il existe un risque que celui-ci devienne progressivement une fiction. Ainsi, la plupart des personnages cherchent obstinément à s'assurer, par le recours aux

---

souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. » Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, Charleville, 15 mai 1871, BnF, NAF 26499, fol. 20-25 (extrait : fol. 20v-21v).

marquages inhérents à l'espace géographique, que ce passé a bel et bien existé, à l'image du héros de *Dans le café de la jeunesse perdue* : « Parfois, nous nous rappelons certains épisodes de notre vie, et nous avons besoin de preuves pour être bien sûr que nous n'avons pas rêvé. » (CJP 132) L'hésitation entre le domaine du rêve et celui la réalité, omniprésente à travers les romans, rythme souvent les différentes traversées de Paris, parfois dès les premières lignes du texte :

> Pourtant je n'ai pas rêvé. Je me surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms me reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute tout oublié. Et puis, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins.
> Non, je n'ai pas rêvé. (HN 1)

Les noms propres, chez Modiano, fonctionneraient ainsi comme des aide-mémoires, mais des aide-mémoires relativement incomplets. Pénétrés d'un certain magnétisme, ils reflètent les deux polarités opposées que constituent la mémoire et l'oubli. Dans *Souvenirs dormants* (2017), les noms fonctionnent même comme des « aimants », sollicitant les efforts du narrateur qui « tente mettre de l'ordre dans [s]es souvenirs » (SD 61) :

> [J]e note des bribes qui me reviennent dans le désordre, listes de noms ou de phrases très brèves. Je souhaite que ces noms comme des aimants en attirent de nouveaux à la surface, et que ces bouts de phrases finissent par former des paragraphes et des chapitres qui s'enchaînent. En attendant, je passe mes journées dans l'un de ces grands hangars qui ressemblent aux garages d'autrefois, à la poursuite de personnes et d'objets perdus.
> [...] Au cours de ce travail que l'on fait à tâtons, certains noms brillent par intermittence tels des signaux qui vous donneraient accès à un chemin caché. (SD 61)

Une telle image était déjà présente dans *L'Horizon* (2010) :

> Il aurait voulu… renouer un à un les fils brisés, oui, revenir en arrière pour retenir les ombres et en savoir plus long sur elles. Impossible. Alors il ne restait plus qu'à retrouver les noms. [...] Ils servaient d'aimants. Ils faisaient ressurgir des impressions confuses que vous aviez du mal à éclaircir. Appartenaient-elles au rêve ou à la réalité ? (H 13)

Dans le Paris de Modiano, les noms de rues peuvent à tout moment ouvrir les portes de l'imagination, amenant la ville à se doubler d'une épaisseur onirique.[107] On remarque que dans

[107] Ce versant secondaire de la ville, nourri par un mouvement vers l'abstraction, est une facette antinomique dont Modiano prend conscience lorsqu'il écrit ses livres : « C'est simplement que j'ai fait de

certains romans, le choix des toponymes mentionnés sur la chaîne narrative sont porteurs d'une forte charge symbolique et poétique. Ils véhiculent parfois le dépaysement et le déplacement, comme pour mieux les faire valoir en tant que piliers d'une ville cernée par l'étrangeté et l'indétermination. Exilé loin de Paris, le héros de *Vestiaire de l'enfance* nous décrit une sorte de ville étrangère par excellence, une ville déserte et lointaine, dont le décor sera progressivement mis en rapport à différents épisodes vécus dans les rues de Paris. Croulant sous la chaleur, l'image de la ville est nourrie par l'idée de la « différence », ancrée au sein du nom de ses rues : « [...] on parlait dans cette ville trois ou quatre langues qui se mêlaient les unes aux autres et chacune d'elles devenait hybride. Les noms de rues, par exemple, offraient souvent une alliance de sonorités anglaises et espagnoles : Mesquita Street, Castillo Crescent... » (VE 32)[108] Les polarités toponymiques s'accumulent, et à travers ce phénomène de surdétermination propre à la démarche modianesque, le narrateur invoque une variété de noms de lieux : la cité anonyme, une « ville morte sous le soleil » (VE 100), est tantôt reliée aux géographies « de Tétouan, de Gibraltar ou d'Algésiras » (VE 11), à celle de « l'océan Pacifique » (VE 46), à une architecture de « médina » (VE 44) ou de « style californien » (VE 90), dont l'allure évoque parfois celle de « grandes paillottes polynésiennes » (VE 95), ou à des rues dont le « bruit de fond » s'imprègne d'« airs mexicains » (VE 130). À mesure que le récit progresse, l'assise référentielle de la ville finit par s'assombrir, se dissoudre, morcelée aux marges du réel :

> On finit par douter de la réalité de cette ville et par se demander où elle se trouve exactement sur la carte : Espagne ? Afrique ? Méditerranée ?
> [...] On finit par douter de sa langue maternelle et de sa propre existence...
> [...] Et vous vous demandiez si vous êtes à Londres, à Madrid ou au Caire. (VE 133)

Paris ma ville intérieure, une cité onirique, intemporelle où les époques se superposent [...] Il m'est très difficile maintenant de la quitter. » Entretien avec Jérôme Garcin, « Patrick Modiano : Paris, ma ville intérieure. » *Le Nouvel Obs*, 26 septembre 2007.

[108] Tous les noms de rues suivent ce modèle : « Vellado Gardens » (VE 20), « Inguanez Street » (VE 40), « Castiloga Avenue » (VE 47), « Mercredes Terrace » (VE 133), pour ne citer qu'eux. Ils s'accolent à la profusion de toponymes parisiens : « rue Frochot » (VE 111), « boulevard de Clichy » (VE 112), « boulevard des Capucines » (VE 114), « place de la Concorde » (VE 115), « jardins du Trocadéro » (VE 117), « rue Caulaincourt » (VE 118), ou encore le « 36, avenue Junot » (*Ibid*.), où se concentre le mystère de l'intrigue.

Au fil du roman, le cadre urbain est complètement déréalisé, et c'est finalement la mémoire du personnage qui est profondément mise à l'épreuve, baignant dans « cette langue composite qu'on parle autour de moi et qui brouille définitivement les souvenirs. » (VE 40) Le seul rapport de concordance géographique qui finit par s'établir durablement, c'est peut-être celui de la topographie de Paris, en particulier celui du quartier de la Place Blanche et de Pigalle : en tant que réplique fidèle de la première ville morte, la capitale française possède des noms de rues qui, eux-mêmes, imitent « l'exotisme » de leur double géographique.

> Pourquoi ce quartier a-t-il tenu un rôle dans ma vie ? J'avais passé mon enfance sur la rive gauche, à Saint-Germain-des-Prés... Rive gauche, Saint-Germain-des-Prés, rue Fontaine... Du haut de Mercedes Terrace où je suis maintenant, ces noms me paraissent exotiques et je dois me les répéter à voix basse pour me convaincre qu'ils n'appartiennent pas à une *ville imaginaire*. (VE 73)[109]

Par conséquent, la profusion des noms des rues, boulevards, et avenues vient nourrir chez Modiano une poétique de l'ambivalence : la ville de Paris est cernée par la ressemblance et la différence, elle se caractérise par une « identité » qui est à la fois « altérité », des caractéristiques qui évoquent l'ontologie incertaine et vacillante du fantôme.[110] Dans *Du plus loin de l'oubli*, les toponymes que Modiano inscrit dans son Paris aux « rues désertes »[111] convoquent, de la même façon, plusieurs déplacements géographiques discrets, reflétant la profonde déroute qui est aussi celle du narrateur : ce dernier passe successivement par « l'hôtel de Lima », la « rue d'Amsterdam », « Cour de Rome », « l'hôtel de la Louisiane », « l'hôtel d'Angleterre et de Belgique », « les rues de Compiègne et de

[109] Nous soulignons. Dans ce passage, Modiano incorpore aussi une série d'espaces qui semblent être « doubles » : « Ce soir-là, quand je descendais la rue Fontaine avec la petite, je n'ai pas pensé que cinq ans auparavant je marchais dans la même rue, en direction du même café Gavarni, et que je venais de quitter une autre loge de théâtre, à peu près semblable, sauf qu'elle n'était pas tendue de velours bleu : la loge de ma mère. Les deux salles étaient voisines, l'une du côté des numéros pairs et l'autre du côté des numéros impairs. En cinq ans, je n'avais fait que traverser la rue. » (*Ibid*.)

[110] Alan Morris souligne le mouvement identité-altérité propre à la narration de Modiano, reflété notamment à travers l'identité diffuse des personnages. Il ne s'attarde pas sur le cadre spatial, topographique et toponymique, comme nous souhaitons le faire dans cette thèse. Voir Alan Morris, *Patrick Modiano*. Amsterdam: Rodopi, 2000. p.32.

[111] DPLO 57, 75, 80, 85, 148, 152, 180.

Dunkerque », « avenue de New York », « place d'Italie »...[112] On peut déceler une certaine ironie de la part Modiano lorsque, dans l'épilogue, le narrateur part en direction de la banlieue sud de la capitale – là où est née la femme aimé disparue, Jacqueline –, seulement pour se retrouver face à une « rue de Paris », située à Villeneuve-Saint-Georges (DPLO 181).

5.3. La carte : un premier pas vers l'abstraction

Comme nous l'évoquions au sujet de *Rue des boutiques obscures*, le Paris d'après 1945 se présente comme un terrain d'enquête à la fois séduisant et fragile, qui dévoile autant qu'il dissimule. La mémoire en est extraite, mais demeure sous la forme d'une matière vacillante, fugace. Diverses couches de souvenir s'accumulent et se confondent : comme sous l'effet du bruit photographique, l'image s'opacifie, se muant parfois en une image nouvelle. Si nous suggérons que les noms de rues fonctionnent, chez Modiano, comme des aide-mémoires hautement instables, on note que c'est également le cas, à travers les différents romans, des clichés photographiques : par exemple, le héros amnésique de *Rue des Boutiques Obscures* ne parvient pas, à trois reprises, à se reconnaître lui-même sur des photos.[113]

Les rues du Paris de Modiano se caractérisent par une référentialité déchue. À la fin de *Du plus loin de l'oubli*, les cheminements temporels ouverts par les noms de lieux parisiens ont fini par définitivement se murer, ne permettant plus au narrateur de correctement remonter la pente du temps :

> Je restais pétrifié, à la recherche d'un fil d'Ariane qui aurait pu subsister entre le café Dante ou l'hôtel de la Tournelle d'il y a quinze ans et ce salon aux baies vitrées ouverts sur le bois de Boulogne. Il n'y en avait aucun. J'étais victime d'un mirage. Et pourtant, si l'on y réfléchissait bien, ces lieux se trouvaient dans la même ville, à peu de distance les uns des autres. Je m'efforçais d'imaginer l'itinéraire le plus court possible jusqu'au café Dante : rejoindre la rive gauche par le périphérique, et, de la porte d'Orléans, rouler tout droit vers le boulevard Saint-Michel… (DPLO, 163)

[112] DPLO 78, 84, 86, 108, 119, 120.
[113] De la même façon, le narrateur de *Dimanches d'août* mettra des années à remarquer un détail qui était pourtant sous ces yeux sur l'un de ses clichés des plages fluviales de Paris.

Pour mieux comprendre le rapport d'ambiguïté qui s'établit, au sein des rues, entre révélation et disparition du passé, rappelons que le passé personnel, selon Modiano, se métabolise dans la dimension « collective » de la rue : celui-ci est voué à se confondre, par transparence, à « la vie des autres, de ces milliers et milliers d'inconnus » (Nobel 26).[114] La récupération mémorielle (et identitaire) des personnages est inlassablement envahie par une forme d'altérité, « bifurquant » à travers l'histoire et le témoignage d'êtres étrangers à soi. Au cours de son lent processus de recouvrement de la mémoire, le narrateur amnésique de *Rue des Boutiques Obscures* en arrive à la conclusion d'une sorte de fantomisation du moi, comme si « je » était « un autre » – pour reprendre l'expression d'Arthur Rimbaud dans sa « Lettre du Voyant »[115] – bien qu'il soit parvenu à retrouver son « vrai » nom d'origine, Jimmy Stern :

> Jusque-là, tout m'a semblé si chaotique, si morcelé... Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches... Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie... Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ? (RBO 238)

Au final, les emplacements cités de l'espace parisien entrelacent tour à tour des rapports à des souvenirs personnels, des traces historiques, ou à des homologies littéraires, formant une couche de sens supplémentaire à leur fonction de repérage géographique. Cet aspect labyrinthique de la référence confère à la topographie urbaine dessinée par ce cortège de noms un côté profondément trouble. Souvent subtils, ne citant qu'à demi-mots les contextes ou figures de référence, ces liens qui s'attardent au seuil ontologique de la rue sollicitent les connaissances personnelles du lecteur : cette hypersémanticité peut susciter chez lui un doute. Leur exactitude n'est pas toujours évidente à démêler, et c'est sans doute pourquoi Modiano vient faire de ces sources de bifurcation autant de zones d'ombres potentielles du récit. La rigueur cartographique de Paris se conjoint à une forme

[114] Voir *supra* p.60.
[115] Rimbaud, Arthur. « Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 ». BnF, NAF 26499, fol. 20-25 (extrait : fol. 20v-21v).

d'incertitude référentielle ; et en dépit de la précision apportée par les noms, Modiano cultive une image à proprement parler « déroutante » de la capitale.

Conclusion : Paris à l'encre de l'oubli

Il n'est pas certain qu'une carte, topographique ou routière, schématique ou illustrée, puisse être apte à rendre compte des procédés sophistiqués de l'écrivain. Une planimétrie élémentaire des quartiers parcourus échouerait sans doute à synchroniser le « réel » urbain avec les mouvements dissociés des narrateurs modianesques, ces flâneurs d'un espace citadin composé d'expériences vécues ou imaginées. Bien qu'un lecteur peu familier de l'environnement parisien – et dépourvu de carte au moment de sa lecture – éprouverait sans doute une difficulté à localiser les différents emplacements mentionnés, notamment du fait de leur nombre grandissant sur le récit, il est toutefois important de garder à l'esprit que l'absence de toute schématisation visuelle, dans les éditions originales des livres,[116] serait une démarche volontaire de l'écrivain : celle-ci viserait à maintenir la part d'ombre d'une capitale qui semble se dérober sous nos pas, un espace équivoque au sein duquel les protagonistes sont sans cesse ébranlés par un sens d'égarement, d'errance ou de détresse.

Ainsi, le Paris de Modiano peut être considéré comme une ville fantôme, du point de vue même des stratégies de représentation. Sur cette cartographie vaporisée d'absence, les personnages se meuvent dans des rues où se juxtaposent des récits contradictoires, teintés de lumières et d'ombres. Le Paris d'après 1945 dépeint par les narrateurs est souvent appréhendé comme une ville morte, une capitale jonchée de rues désertes, de cafés vides et d'hôtels inoccupés. Mais en définitive, l'expérience empirique de la ville abandonnée se projette à travers les modes opératoires de l'écriture, devenant une expérience artistique. Déterminée par les infinies possibilités que recèle la poétique du

[116] La traduction américaine de *Dora Bruder* comprend un plan du XII^{e} arrondissement, où se situait le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, ainsi que quelques photos de la famille Bruder. Voir Modiano, Patrick, et Joanna Kilmartin. *Dora Bruder*. Berkeley, California: University of California Press, 1999.

nom de rue, tout en demeurant voilée par les mystères qui la recouvrent, la topographie parisienne s'imprègne d'une dimension claire obscure, évoquant l'identité incertaine du spectre, au seuil de l'apparition et de la disparition.

Sur le mode de l'obsession et de la hantise, les romans développent un sentiment de déjà-vu, déposant sur cet espace urbain une tapisserie de thèmes et motifs issus des fictions précédentes, à partir de laquelle l'auteur agrandit des détails, en floute parfois d'autres. La cartographie ne se donne pas à lire de façon claire : les diverses intrusions de l'ombre reflètent les procédés d'invisibilisation de la mémoire qu'elle sous-tend. À l'image d'un filtre photographique, la capitale de l'ère contemporaine opacifie constamment les traces du passé. C'est pourquoi, en dépit de l'apanage éclairé des noms et des indications de lieux qui situent géographiquement personnages et développements romanesques avec une précision de géomètre, Modiano développe au cœur de sa ville une poétique du mystère et de l'enfoui.

En s'appuyant sur cette analyse des modes opératoires de l'écriture, cette narrativité « fantomale » nous convie à l'idée que le Paris de la fin du XX^{e} siècle, celui de l'urbanisation massive et de la métamorphose constante des espaces partagés,[117] s'apparente à un lieu de mémoire défaillant, ou peu fiable. Dans les prochains chapitres, nous verrons comment Modiano problématise plus sérieusement le rapport de l'espace citadin à notre perception de l'histoire – une conscience du passé qui, à la fin du XX^{e} siècle, semble être de en plus voilée, occultée sous le régime de ce que François Hartog a appelé le « présentisme ».[118] Conjuguant les motifs du souterrain et de l'ensevelissement, l'art citadin de Modiano semble avoir pour ambition de projeter, au sein même de la matérialité urbaine, la chape d'amnésie collective qui caractérise le climat de l'immédiat après-guerre en France ;

[117] La métamorphose du Paris d'après-guerre, initiée par de grands travaux d'aménagement à partir des années 1950, fera l'objet du Chapitre 3.
[118] Hartog, François, et Jacques Derrida. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.

faisant remonter à la surface de nombreux fragments d'historicité perdue, notamment ceux liés au Paris de l'Occupation.

CHAPITRE 2

(SOUS)TERRAINS :
PARIS COMME SITE D'ENSEVELISSEMENT DE LA MÉMOIRE

> « D'être né en 1945, après que des villes furent détruites et que des populations entières eurent disparu, m'a sans doute, comme ceux de mon âge, rendu plus sensible aux thèmes de la mémoire et de l'oubli. »[119]

Lorsqu'il aborde la question de ses origines familiales, Patrick Modiano se compare souvent à un végétal qui aurait pris racine dans le sol contaminé du Paris de l'Occupation, faisant allusion à travers ses livres à l'odeur « vénéneuse » de ce qu'il nomme « le terreau — ou le fumier d'où [il] est issu » (LF 202, UP 19).[120] Cette métaphore, dont l'importance se signale dans *Un pedigree* (le seul ouvrage de l'œuvre considéré comme relevant intégralement du genre autobiographique),[121] renvoie emblématiquement au rapport complexe de Modiano à l'Occupation nazie, une condition historique nauséabonde sans laquelle la trajectoire fugace de ses parents — une comédienne d'origine flamande et un juif impliqué dans les trafics de marché noir — n'aurait sans doute jamais convergé.

---

[119] Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015. p.29-30.

[120] À la lisière du bois de Boulogne, le narrateur tente de restituer, des années après la fin de la guerre, « [p]lus que dans n'importe quel autre endroit [...] l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu » (LF 202). Au sujet de l'Occupation, Modiano décrit une : « [d]rôle d'époque entre chien et loup. Et mes parents se rencontrent à cette époque-là, parmi ces gens qui leur ressemblent. Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard. *Die Stadt ohne Blick*. Mais je n'y peux rien, c'est le terreau — ou le fumier — d'où je suis issu. » (UP 19).

[121] Modiano dit ne pas apprécier l'appellation d'autobiographie, déclarant avoir cherché, dans *Un pedigree*, à « se débarrasser de certaines choses ». Entretien avec Christophe Ono-Dit-Biot, « Patrick Modiano : l'Ange du bizarre », *Le Point*, n°1828, 27 septembre 2007, p.64. Malgré sa mésestime du genre, Modiano imprègne sans cesse ses romans d'éléments en partie autobiographiques : chaque nouveau narrateur partage presque toujours des similitudes avec sa propre vie (et nombreux d'entre eux se prénomment Jean, qui est également le second prénom de Modiano), ajoutant une couche de complexité à la compréhension de l'œuvre. Sur la dimension « autofictionnelle » de l'œuvre, nous renvoyons à Laurent, Thierry. *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997.

C'est dans cette ville occultée par le *blackout* où il était possible de disparaître à tout moment, à la suite d'une rafle ou de la dénonciation calomnieuse de l'un de ses compatriotes, qu'Albert Modiano croisa un jour la route de Louisa Colpeyn, parmi toutes les lignes de fuites introduites dans cette nouvelle géographie du cauchemar. Modiano demeure persuadé que de telles rencontres ne se seraient jamais produites en temps de paix, ouvrant à un champ des possibles qui, en quelques sortes, n'aurait jamais eu « lieu d'être ». On comprend pourquoi l'auteur appréhende le contexte de sa propre naissance comme une sorte de « non-lieu » métaphorique, soulignant régulièrement le poids de culpabilité d'être né au lendemain même des années noires, hanté par le fait que des centaines de milliers d'individus en firent l'expérience sans avoir eu la chance d'en sortir indemnes.[122]

Cette préoccupation se dessine en particulier dans *Livret de famille* :

> Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr par exemple d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. (LF 116)

Engouffré dans l'ombre du couvre-feu et de la menace génocidaire, cette cité mortuaire dont il ne pourra se remémorer — lui étant né directement après la catastrophe — va progressivement émerger dans son imaginaire comme une sorte de paysage fondateur, un paysage symbolique d'une « période en trou noir »[123] dont l'abysse mystérieux fera l'objet d'une véritable hantise. Selon Modiano, l'obscurité voilée du Paris de l'Occupation aurait conféré à ses livres leur « teinte » si particulière :

---

[122] Ce sentiment de culpabilité, qui s'est transmis aux enfants de la deuxième génération de rescapés de la guerre, émane originalement de celle des parents, marquée par le « vague remords d'avoir été en quelques sortes des survivants » (Nobel 14).

[123] Modiano décrit la période de l'Occupation comme une réalité profondément vacillante « [l]es gens de mon âge ont été les produits de l'Occupation, cette période en trou noir où des gens déboussolés, nos parents, se sont rencontrés. Rencontres souvent hasardeuses. II y avait cette espèce de chose qui flottait... Aujourd'hui, évidemment, ça a fini par basculer dans l'imaginaire... » Entretien avec Christophe Ono-Dit-Biot, « Patrick Modiano : l'Ange du bizarre », *Le Point*, n°1828, 27 septembre 2007, p.62.

> Dans ce Paris de mauvais rêve, où l'on risquait d'être victime d'une dénonciation et d'une rafle à la sortie d'une station de métro, des rencontres hasardeuses se faisaient entre des personnes qui ne se seraient jamais croisées en temps de paix, [...] Et c'est à la suite de ces rencontres souvent sans lendemain, et parfois de ces mauvaises rencontres, que des enfants sont nés plus tard. Voilà pourquoi le Paris de l'Occupation a toujours été pour moi comme une nuit originelle. Sans lui, je ne serais jamais né. Ce Paris-là n'a cessé de me hanter et sa lumière voilée baigne parfois mes livres. (Nobel 15)
>
> C'est comme des fleurs qui ont grandi sur des terrains un peu pourris. C'étaient des sensations presque existentielles d'être le fruit de l'Occupation. [...] J'étais comme une sorte de fruit de cette époque, de cette espèce de terreau un peu pourri, notamment à Paris.[124]

Dans un premier temps, Modiano emploie l'écriture romanesque à revisiter cette phase inaugurale de sa vie, alimentant au gré de chaque récit une préoccupation appuyée pour un passé révolu et une mémoire impersonnelle, celle qui « précède » sa propre naissance.[125] Et c'est précisément dans l'espace du Paris des années noires, une capitale singulièrement abandonnée et vivant au rythme des disparitions et de l'obscurité ténue qui la recouvre, que Modiano semble puiser tout un imaginaire urbain de la déshérence ; dont l'image, comme répliquée à l'infini, ne cessera de faire son retour à travers ses romans. Le décor urbain de Modiano s'érige comme un espace de la fuite du temps et des êtres, surplombé par ses chambres d'hôtels vides et ses rues étrangement désertes. Un paysage aux allures fantomatiques se maintient au fil de son œuvre, et ce, même lorsque l'auteur choisit, dans une seconde phase de sa carrière, d'amarrer son projet romanesque à une temporalité bien plus distancée des années de la guerre : celle des années 1960 à nos jours, que l'on peut qualifier de contemporaine.

---

[124] Modiano, Patrick, Arnaud Laporte, and Sandrine Treiner. « Patrick Modiano : Écrire, c'est une activité un peu anachronique », *France Culture*, 11 octobre 2014, Web. En 1981, Patrick Modiano dit également : « [...] je sais que je suis le produit de l'Occupation. [...] Mais quand on pense à l'Occupation c'est un peu comme mon terroir. C'est comme quand Mauriac parle de la Gironde (toutes proportions gardées) et comme les écrivains régionalistes qui parlent de leur pays. » Patrick Modiano et Annick Geille, « Patrick Modiano m'intimide », *Playboy*, mai 1981. p.65.

[125] Voir la citation précédente (LF 116). Focalisés sur l'expérience empirique du Paris des années noires, les trois premiers romans sont souvent réunis sous l'appellation de « Trilogie de l'Occupation » : elle comprend *La Place de l'Etoile* (1968), La *Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972).

À l'image d'une fleur dont la vie aurait bourgeonné sur une terre mêlée « de contradictions et de bâtardise »,[126] Modiano décide de construire ses récits autour du questionnement insoutenable des origines, adoptant une posture narrative qui, d'une façon intéressante, se veut presque toujours archéologique. Celle-ci peut par exemple être abordée sous le prisme d'un personnage en train de fouiller les strates de son propre passé au sein de l'espace citadin, de la même façon qu'un archéologue fouillerait des couches de terre pour découvrir des artefacts historiques. À travers les romans, la modalité de recherche de traces d'un « passé antérieur »[127] au beau milieu du Paris contemporain devient une métaphore puissante pour la découverte et la compréhension de l'identité profonde des narrateurs ; une découverte qui sous-tend notamment le discernement de l'ampleur « historicisée » du microcosme moderne et urbanisé que représente la grande ville. Dans *L'Herbe des nuits*, un texte dont le titre évoque les sonorités végétales associées à l'obscurité de l'existence, le héros se trouve autant animé par cette quête d'une identité perdue — la sienne, mais aussi celle de Dannie, une jeune « damnée » qui a subitement disparu dans des circonstances étranges — que par une spéléologie minutieuse, et presque obsessionnelle, des soubassements de la capitale. Il indique que « C'était une manie de vouloir connaître tout ce qui avait occupé, au fil du temps et par couches successives, tel endroit de Paris » (HN 80-81), venant se profiler, à l'instar de nombreux autres protagonistes de l'œuvre, comme un véritable excavateur de cet espace-temps unique que constitue la ville.

Au fil de cinq décennies d'écriture, il serait possible de concevoir les renouvellements de l'exploration urbaine engagée dans les romans comme une tentative d'accéder à la « préhistoire » de l'auteur. N'ayant que peu d'attaches biographiques tangibles, celui qui se perçoit comme un

[126] Ezine, Jean-Louis. « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur. » *Les Nouvelles Littéraires*, 6 octobre 1975, p.3.
[127] Voir Chapitre 1, *supra* p.48.

« étranger, ou du moins Français de hasard »[128] semble faire de la forme romanesque l'enceinte où tous les questionnements identitaires, en dépit de leur équivocité, peuvent finalement prendre racine et s'épanouir. Plus notoirement encore, la récurrence d'un imaginaire souterrain, au fil de l'œuvre, s'inscrit peut-être comme le signe distinctif de ce retour constant sur des racines incertaines : plusieurs évocations narratives du sous-sol (sables mouvants, cavernes, tunnels, et autres espaces engloutis par l'ombre) s'adhèrent et se mêlent au décor de Paris, le long d'enquêtes bien souvent tournées vers une judéité enfouie et jamais pleinement assumée, tout en abritant les angoisses du narrateur face à une Histoire marquée par différents degrés d'ensevelissement. Entre les non-dits, les crimes inavoués, et les innombrables traumatismes qui demeurent suspendus à cette période sombre de l'Occupation, les protagonistes modianesques progressent à contretemps de l'oubli en fouillant les profondeurs les plus inaccessibles du passé, une exploration temporelle qui se projette à travers la dimension verticale de la ville de Paris.

1. Premier travail de déblaiement : le Paris de l'Occupation

> « Sur le plan psychologique, ces écrits de jeunesse apparaissent comme un laboratoire où, à travers des protagonistes fantomatiques, Modiano essaie de forger une identité plausible par rapport au monde — si peu plausible — qui l'a produit. »[129]

Dès l'origine de son projet romanesque, Modiano semble avoir cherché à déterrer une réalité historique que l'on a délibérément ensevelie. Lorsque paraît son premier roman *La Place de l'Etoile* en 1968, le sujet de la face obscure de la Seconde Guerre Mondiale, celle qui comprend l'implication collaborationniste de la France durant les évènements, n'a pas encore été tout à fait révélée au grand

[128] Ezine, Jean-Louis. « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur. » *Les Nouvelles Littéraires*, 6 octobre 1975. p.3.
[129] Nettelbeck, Colin, et Pénélope Hueston. *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986. p.8.

jour par l'immense « vague mémorielle » qui s'est profilée plus nettement à partir des années 1970, notamment suite aux révélations issues des travaux de l'historien américain Robert Paxton sur *La France de Vichy*.[130] La publication en 1973 de la traduction française de cet ouvrage marque un tournant majeur, fréquemment perçu comme une sorte de petite révolution historiographique,[131] un bouleversement dans la manière dont l'écriture et les discours touchant à la France sous l'Occupation vont progressivement se dénouer jusqu'à la fin du siècle. Robert Paxton est considéré comme l'un des premiers à proposer une lecture de l'histoire qui dénonce plus foncièrement la façon dont le gouvernement de Vichy aurait résolument collaboré avec l'ennemi — démontrant, à partir d'archives récupérées par les États-Unis, comment la France aurait anticipé certaines réquisitions du régime allemand, ayant notamment cherché à s'inscrire plus activement dans la vision nazie de l'« ordre nouveau » (avec, entre autres, l'ambition de mener une Révolution nationale, un projet entièrement autonome à la nation qui faisait de l'antisémitisme d'état monnaie courante). À partir des recherches de Paxton, on est donc amené à découvrir que l'un des secrets historiques les mieux « enterrés » par l'opinion officielle, jusqu'alors, fut peut-être qu'il n'y aurait jamais eu véritablement de « double-jeu » de la part de l'administration vichyssoise, comme beaucoup de récits ont préféré l'avancer durant l'après-guerre — en particulier à travers ce qui s'est communément construit sous le nom de « mythe de la Résistance », présentant la France comme une combattante victorieuse qui se serait libérée elle-même, dans une antinomie la plus absolue.[132]

---

[130] Paxton, Robert. *La France de Vichy, 1940-1944*. Paris : Seuil, 1973. Au sujet du rôle de Modiano comme précurseur de la « vague d'obsession mémorielle » lancée par Paxton, voir Élisabeth Franck-Dumas et Alice Kaplan, « Alice Kaplan : On comprend l'oubli grâce à Modiano », *Libération*, 9 octobre 2014, Web. https://www.liberation.fr/livres/2014/10/09/on-comprend-l-oubli-grace-a-modiano_1118522/

[131] Dans la préface de la traduction française, Stanley Hoffmann illustre à travers différents axes la manière dont « l'apport de Paxton est révolutionnaire ». Paxton, Robert, *La France de Vichy, 1940-1944*. Paris : Seuil, 1973. p.11-14.

[132] L'historien Julian Jackson rappelle qu'après1945, le Général de Gaulle défendit l'idée que « la Résistance avait représenté la vraie France et incarnait les authentiques sentiments des Français tout au long de l'Occupation. [...] Dans cette interprétation de l'histoire, Vichy était un épisode qu'il avalait mieux oublier. ». Il souligne la manière dont la volonté d'éradiquer l'implication criminelle de la France

1.1. Une duplicité problématique

Cette disposition à endosser un double rôle, à maintenir un pied dans la Collaboration tout en s'opposant intrinsèquement à ses idéaux, c'est justement l'attitude fissurée par l'ambiguïté morale et l'impératif de survie que Modiano explore dans ses trois premiers romans — une triade de textes qui en outre met en relief la problématicité fondamentale d'une telle posture. L'écrivain y ausculte les bas-fonds les plus obscurs de la Collaboration, dont les sièges décisionnels furent implantés au cœur de la capitale, dans le XVI^{e} arrondissement, un noyau géographique infâme gravitant autour de la Place de l'Etoile, là où tortures et exécutions se produisirent au même rythme frénétique que la musique, l'ivresse et la débauche.[133]

Cette intersection emblématique de la ville, dont le nom sert de titre au premier ouvrage de Modiano, peut facilement être appréhendée comme un symbole puissant de l'identité française, tant en raison de son importance historique, de son lien avec la mémoire nationale, et de son agencement spécifique dans la topographie de Paris. Elle dispose par exemple d'un passage souterrain au nom allusif de « Passage du souvenir » qui, construit de 1956 à 1957, permit aux piétons d'atteindre son îlot central — sur laquelle s'érige l'Arc de Triomphe, ainsi que la tombe du « Soldat inconnu », naturalisé Français pour avoir combattu durant la Première Guerre Mondiale — sans avoir à traverser le flot intense de circulation automobile. Son esplanade arborée de lieux de mémoire constitue un point de départ fondamental à l'imaginaire de Modiano, qui exploite de façon magistrale les possibilités référentielles et géographiques liées au nom de cet endroit, transformant le

dans l'Occupation s'est solidifiée grâce à la construction de ce « mythe rassurant ». Voir Jackson Julian, *La France sous l'Occupation : 1940-1944*. Paris : Flammarion 2013. p.698-699. L'idée selon laquelle Vichy aurait joué un double-jeu (demeurant fondamentalement Résistant) fut promulguée dans les premières interprétations de l'histoire, parues dès les années 1950 : elles incluent celle de Robert Aron, à laquelle s'oppose la version de Robert Paxton. Voir Aron, Robert. *Histoire de Vichy : 1940-1944*. Paris : Fayard, 1954.

[133] L'horreur collaborationniste forme le noyau du deuxième volume, *La Ronde de nuit*, qui met l'accent sur sa dimension musicale à travers l'image d'une farandole, encerclant les victimes. (RN 83)

rond-point en un emblème d'une ville à double visage, reflet puissant d'un antagonisme insoluble. Car si la Place de l'Étoile renvoie d'abord à une forme d'inclusion à une certaine idée de la quintessence historique française, elle représente simultanément l'exclusion même du territoire national, devenant le symbole du destin tragique des Juifs sous l'Occupation, la marque immuable de leur apatridie :

> Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : 'Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Etoile ?' Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. (PE 11)[134]

Les narrateurs de la première « Trilogie » incarnent la dualité intérieure d'un tel déchirement, faisant ressortir le dilemme de nombreux Français de l'époque, souvent confrontés à des choix moraux impossibles — voire extrêmement compromettants. Composée de trois romans (*La Place de l'Étoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*), celle-ci met en scène des individus aux trajectoires chaotiques, dont l'espoir réside dans la conciliation de leur statut d'apatride avec une France marquée par l'antisémitisme. Explorant la possibilité de rester juif tout en s'appropriant la parole antisémite, le narrateur du premier volume parviendra à en simuler le discours en s'emparant du ton pamphlétaire d'un Louis-Ferdinand Céline,[135] un auteur français qu'il admire aux côtés de tout une tradition littéraire anti-juive.[136] Modiano met en avant la difficulté de se définir et de réconcilier les

---

[134] Ce premier roman connut un grand succès, remportant deux prix l'année qui suit sa sortie (Prix-Nimier et du Prix Fénelon). Le titre « *La Place de l'Etoile* », évocateur d'une relation fusionnelle entre jeune écrivain et la topographie parisienne, renvoie doublement à l'étoile portée par les Juifs sous l'Occupation – côté gauche de la poitrine – et à la place qui siège au bout des Champs Élysées. Cette bifurcation du sens rappelle la façon que l'art de Modiano investit régulièrement les noms de lieux « au pied de la lettre », comme nous l'avons vu au Chapitre 1 (s*upra* p.61-62).

[135] Le premier roman de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, met en scène un narrateur au nom de Ferdinand Bardamu : ce personnage, devenu juif, se trouve mentionné dix-sept fois au cours de *La Place de l'Etoile*. Ainsi s'exprime le premier héros littéraire de Modiano : « Je ne passais pas sous silence ses pamphlets antisémites, comme le font les bonnes âmes chrétiennes. J'écrivais à leur sujet : 'Le docteur Bardamu consacre une bonne partie de son œuvre à la question juive. Rien d'étonnant à cela : le docteur Bardamu est l'un des nôtres, c'est le plus grand écrivain juif de tous les temps. Voilà pourquoi il parle de ses frères de race avec passion. [...] La phrase du docteur Bardamu est encore plus juive que la phrase tarabiscotée de Marcel Proust. » (PE, 15-16)

[136] Des écrivains comme Jean Giraudoux ou Jean-Paul Sartre sont également mentionnés. Dans un entretien, Modiano a confié avoir cherché à les « imiter » dans leur usage de la langue française, afin de

identités dans une époque troublée, son héros assimilant la virulence discursive des nazis au point de chercher à provoquer sa propre déportation, au comble de l'absurde (PE 14).[137] Le long d'une quête désespérée et névrotique dans les rues de Paris, Raphaël Schlemilovitch s'enfonce dans une ambivalence sournoise et irréparable, finissant par être supplicié à mort par la bande de la rue Lauriston — à deux pas de l'Etoile, au siège de la Gestapo Française. Aimanté par ce lieu et ce destin inévitables, le récit se désagrège progressivement, s'enlisant dans une indécision qui reflète l'identité irrésolue du personnage. Modiano le clôture sur l'apparition fantomatique de Sigmund Freud, comme revenu du royaume des morts, auscultant notre narrateur (peut-être encore vivant ?) dont les « délires hallucinatoires » (PE 209) semblent voués à perdurer.

Un an après *La Place de l'Etoile*, Modiano délaisse le ton de la violence pour un mode d'expression bien plus tamisé : celui de l'oppression, de l'ombre et du silence. Il dépeint, dans *La Ronde de nuit*, le sentiment angoissé d'un jeune homme hanté par les images d'un cauchemar infernal, qui envahissent une capitale devenue entièrement nocturne. L'impulsion « schizophrénique » qui éclairait la quête d'une identité stable se prolonge dans ce second volume, Paris se transformant en un cercle infernal qui enferme le narrateur dans le même engrenage aliénant.[138] Cet anonyme, qui n'a « jamais eu de carte d'identité » (RN 117), navigue entre deux faunes ennemies pour se retrouver un jour, comme

---

mieux subvertir et « miner » leur discours. « Gide disait que les Juifs feraient mieux d'écrire en Hébreu. Giraudoux aussi était antisémite. [...] Je me suis dit qu'au fond un Juif pouvait très bien utiliser leur manière d'écrire le français, très filée, un français très clair. Je me suis dit que ce serait bien comme arme. » Propos recueillis par Julien Brünn, « Patrick Modiano, exilé de quelque chose », *Libération*, 22 septembre 1975, p.10.

[137] « Je souhaitais qu'un agent de police nous interpellât. Je me serais expliqué une fois pour toutes avec les Français : j'aurais répété inlassablement que depuis vingt ans nous étions pervertis par l'un des leurs, un Alsacien. Il affirmait que le juif n'existerait pas si les goyes ne daignaient lui prêter attention. Il faut donc attirer leurs regards au moyen d'étoffes bariolées. C'est pour nous, juifs, une question de vie ou de mort. » (PE 66) Modiano fait implicitement référence à Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*. Paris : P. Morihien, 1946.

[138] Les titres des trois premiers romans (*La Place de l'Etoile*, *La Ronde de nuit*, et *Les Boulevards de ceinture*) portent tous l'image du cercle, reflétant la sensation d'enfermement et l'impossibilité de s'enfuir du le Paris de l'Occupation.

par inadvertance, à travailler pour le compte des deux camps. Personnifiant l'indécision angoissante qui fut celle de son époque, il demeure incapable de résolument prendre parti, et préfère se désolidariser complètement avec le monde qui l'entoure. La figure du narrateur reflète en tout lieu celle de la géographie urbaine, définie elle aussi par une duplicité inhérente : la capitale est scindée géographiquement, de part et d'autre de la Seine, entre le monde de la Collaboration (rive gauche) et celui de la Résistance (rive droite). Comme pour fuir toute tentative de « détermination », le narrateur décide d'investir les lieux déserts, vagues ou indéterminés de Paris, songeant à demeurer éternellement au travers de cet interstice spatial que constitue la rivière, une sorte de frontière « neutre » dans laquelle il envisage de potentiellement disparaître, comme suspendu dans le temps : « [...] que personne ne vienne m'arracher à ce *no man's land* entre les deux rives. Plus un geste. plus un bruit. Le calme enfin. Me dissoudre dans la pénombre. » (RN 111) À travers l'usage de phrases nominales, le héros éradique les verbes conjugués et porte atteinte à la syntaxe, soulignant par la même occasion l'atteinte portée aux identités et la dissipation progressive du sens (et de l'identité) sous l'Occupation. S'apprêtant à commettre un attentat au service des uns, puis, chez ceux-là même qui le lui ont commandité, il tentera finalement de s'en sortir en remettant toujours à plus tard l'échéance, se posant une question impossible : comment devenir un traitre, tout en évitant de l'être ? Une aberration qui ne pourra durer longtemps, la seule issue résidant dans le sacrifice effroyable du personnage devenu martyr. « Je ne me fais *aucune* illusion : les agents doubles meurent un jour ou l'autre [...] À ce jeu-là, on finit par se perdre soi-même. » (RN 148, 153)

À travers ses premiers textes, Modiano illustre à quel point toute la duplicité qui gangrène l'espace et la période de l'Occupation ne peut jamais être parfaitement réconciliée, conduisant au contraire à une fragmentation de plus en plus radicale des protagonistes. Les tentatives renouvelées d'inclusion au Paris des années noires se soldent inévitablement par le même échec, celle de la dilapidation et de l'éclatement des êtres qui s'y attardent. Une dissolution du sujet qui renvoie au

motif expressif du kaléidoscope, un appareil d'illusions d'optiques que le père a l'habitude de fabriquer dans *La Place de l'Etoile*.[139] D'une façon similaire à ce dispositif, les personnages de Modiano n'offrent jamais l'ébauche tout à fait reconstituée d'une identité qui semble désormais irrécupérable, reflétant par la même occasion la teneur chimérique de leur espoir d'intégration à la France de Vichy.

1.2. Rétrospections

Intrigué par l'équivocité du Paris des années noires, le narrateur des *Boulevards de ceinture* se lance justement à la recherche de ce père, n'assistant plus aux évènements de l'Occupation dans l'immédiateté du temps présent, mais « remontant » le fil des années en vue de comprendre les agissement et implications de cette figure familiale fuyante, un agent-double en puissance qui parvint à compromettre son identité juive pour s'enfoncer dans les bas-fonds de la Collaboration. Projetée dans la blancheur des pages du récit, la figure paternelle apparaît sous la forme d'un fantôme, évoqué par une silhouette claire ou une tâche à peine visible. Au fur et à mesure de cette plongée hallucinatoire dans un temps révolu, tâtonnant dans une obscurité qui ressemble à celle d'une vieille photographie poussiéreuse,[140] Serge Alexandre se rapproche de plus en plus de ce géniteur mystérieux qui pourtant, ne le reconnaît pas. Un sentiment d'étrangeté se mêle à l'immense proximité que le narrateur finit par avoir avec ce père, dont on n'est jamais sûr s'il s'agit vraiment d'une illusion ou non, « comme s'il voulait se confondre avec lui et reprendre à son compte un passé trouble d'où il tire ses origines. » (BC 8) À bien des égards, ce troisième volet marque un tournant stylistique dans l'œuvre de Modiano, se distinguant des deux récits précédents tant dans son

[139] PE 53, 54, 152.

[140] Le narrateur observe son père, entouré d'acolytes douteux, « prostrés et silencieux dans la pénombre qui les ronge. De nouveau cette impression de regarder une vieille photographie [...] Pas une tâche d'ombre. Sauf le dos de mon père. On se demande pourquoi la lumière l'épargne. Mais sa nuque se détache nettement sous les éclats de la suspension et l'on distingue même une petite cicatrice rose en son milieu. Elle est ployée de telle façon, cette nuque, qu'elle semble s'offrir à un invisible couperet. » (BC 20, 18)

traitement de la temporalité — davantage rétrospective —, que dans sa posture fantasmagorique exacerbée.

Le dernier volume articule admirablement l'absurdité de l'existence sous l'Occupation. Il inclut des scènes énigmatiques, comme celle où le père tente de pousser son fils sous un train à la station George V (BC 98-101) — un geste soudain, inexpliqué et inexplicable qui renvoie à l'étrangeté de la vie à cette époque, tissant certains échos avec la scène tout aussi brutale de *L'Étranger* d'Albert Camus.[141] Par ailleurs, on y distingue les prémisses de la transition thématique qui va s'opérer dans les romans suivants. En effet, si la quête inespérée de l'identité française, désormais révoquée par une étoile maudite, forme le fil conducteur des trois premiers récits, la spécificité juive du héros tend ineffablement à disparaître au fil de chaque ouvrage. Les racines juives du père sont souvent suggérées sans être citées, et à partir de *La Ronde de nuit*, la textualité modianesque nous plonge d'une façon plus universelle dans la condition existentielle de l'étranger, indépendamment d'une origine connue (ou même d'un « pedigree[142] »). Qu'il s'agisse de se sentir étranger dans sa propre ville (Paris étant sans cesse fuie, mais de telles tentatives demeurent le plus souvent vaines), de son propre pays,

[141] Les deux passages à l'acte semblent étrangement se refléter : dans *L'Étranger,* Meursault passe à l'acte dans le contexte d'un d'aveuglement provoqué par la sueur qui envahit son visage (« La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. [...] la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais »), que l'on retrouve sur le visage du père du narrateur des *Boulevards de ceinture*. « Impossible de reculer. Je me suis tourné vers mon père. Son visage dégoulinait de sueur. Le grondement du métro. À l'instant où il débouchait, on m'a poussé brutalement dans le dos. » (BC 100) Voir Camus, Albert. *L'Étranger*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1962, p. 1167.

[142] Un « pedigree » est un type de document permettant d'attester l'origine des chiens de « race pure ». Le terme apparaît régulièrement dans l'œuvre de Modiano, à la fois métaphoriquement (dans l'obsession des personnages pour le traçage de la filiation, ou la collecte excessive de documents), que d'une façon plus explicite. Parfois, les narrateurs se comparent à des chiens errants qui se seraient perdus dans Paris, comme celui de *Du plus loin de l'oubli* : « Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile… Heureusement, j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme des chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître… » (DPLO 148-149). Plus fort de persuasion, le titre de l'autobiographie de Modiano, *Un pedigree*, dont l'édition Folio place une photographie de chien sur sa couverture ; ou encore (peut-être moins évidente mais bien présente) la fascination de l'écrivain pour le « chien et loup » de l'Occupation (UP 11).

voire du monde qui les entoure, les narrateurs des livres à venir de Modiano se profilent, dans la continuité de cette « Trilogie » initiale, comme des apatrides des temps modernes — incarnant ce qui s'apparente à une forme d'aliénation de l'homme contemporain. Comme le suggère Jean-Claude Joye, « [l']apatridie [modianienne] n'est qu'un cas particulier de l'apatridie universelle »,[143] et il s'agit-là d'un trait que l'on retrouve aussi chez les personnages secondaires des romans ultérieurs. On peut mentionner cet attroupement d'exilés qui, dans *Vestiaire de l'enfance*, se sont déplacés dans une ville inconnue et déserte, et qui sans explication valable, auraient tous « perdu le contact avec [leurs] pays d'origine, et peut-être avec le monde » (VE 98) :

> Nous formons une sorte de Légion étrangère [...] et dans la Légion étrangère on se tait sur les raisons de son engagement – qui sont, la plupart du temps, douloureuses... Le silence, voilà le seul moyen de tenir le coup. Le silence et l'amnésie. (VE 129)

Dans la continuité de la « Trilogie de l'Occupation », les récits de Modiano vont désormais privilégier la posture narrative de la rétrospection ; faisant du passé une modalité floue, impénétrable, et pourtant indispensable à la compréhension du temps présent. Les liens fragiles que l'auteur tente de raviver entre la perspective du contemporain et certaines situations du passé occultées dans la conscience collective semblent se projeter au sein de la configuration de l'espace citadin, qui révèle sa propension à incarner matériellement le passage du temps. Une poétique du délabrement prédomine, la capitale étant envahie par une variété d'immeubles abandonnés, de cafés sans clients, et de rues étrangement vides. L'accent sur la désertion et la décrépitude des lieux des constructions permet de faire ressortir, dans la *Trilogie de l'Occupation*, la détérioration morale de tout un pan de la France idéalisée de Vichy :

> C'est sans doute que la France dont les narrateurs rêvent se dérobe d'une manière si systématique à toute quête que son existence même paraît de plus en plus douteuse. [...] D'un roman à l'autre, Modiano continue à montrer la dégradation, autrement dit l'inexistence de cette France de rêve, évoquant inlassablement des Villas et des hôtels particuliers délabrés, vides, abandonnés par les

[143] Joye, Jean-Claude. *Littérature immédiate : cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*. Berne ; New York : P. Lang, 1990. p.116.

> habitants des jours heureux [...] des familles autrefois respectables entraînées par la déchéance, acculées elles aussi à la fuite.[144]

Dans des publications de jeunesse qui font éclore la noirceur du Paris de l'Occupation aux yeux du grand public, Modiano s'emploie à extirper de l'oubli tout un pan de l'histoire récente — ce passé dont la transmission demeure encore fragilisée à l'échelle de la collectivité, sinon occultée. Modiano paraît éprouver le besoin de revisiter son expérience filiale en se posant des questions sur l'univers collaborationniste, celui dans lequel son propre père s'est embourbé avant de couper tout contact avec lui, durant l'après-guerre. Selon Colin Nettelbeck et Pénélope Hueston, le point de départ de l'œuvre littéraire de Modiano s'enracine à un moment charnière de l'éveil de la conscience nationale[145] vis-à-vis de ce passé enfoui, et malgré tout récent :

> Ce monde [de l'Occupation] à base de spéculation et de mégalomanie, ce monde à la dérive où la règle du jeu moral s'est dégradée en un jeu sans règles, et où les pouvoirs monstrueux sont tombés entre les mains de criminels et d'épaves, ce monde occulté par les manuels, oublié ou refoulé par ceux qui en avaient vécu les péripéties, inconnu, tout simplement, de la jeune génération, Modiano le ramène à la surface de la conscience collective, avec une force choquante qui pulvérise les idées reçues de l'Histoire officielle.[146]

Ainsi, Modiano semble mobiliser la forme romanesque en vue d'exhumer le berceau de ses origines, une capitale occupée et disparue de la carte dont la mémoire demeura, durant les années d'après-guerre, à la merci du refoulement et de l'amnésie. Cette démarche peut également être appréhendée dans le sillage du « devoir de mémoire », une notion qui s'est plus essentiellement développée au cours des années 1990, et qui implique l'obligation morale, éthique ou sociale de se souvenir (et de commémorer) des événements passés, souvent douloureux ou traumatisants. Le devoir de mémoire repose notamment sur la conviction que le souvenir de tels événements — en

---

[144] Bedner, Jules. *Patrick Modiano, études réunies*. Amsterdam : Rodopi, 1993. p.51.
[145] Selon Martine Ménès, « [...] il faudra attendre les années 70 pour que la France reconnaisse la part prise dans la déportation des juifs. » Menès, Martine. « Transmission en silence », *Champ lacanien*, vol. 4, no. 2, 2006, p. 71.
[146] Nettelbeck, Colin, et Pénélope Hueston. Patrick Modiano, *Pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986. p.27.

particulier la Shoah[147] — demeure essentiel pour prévenir la répétition d'atrocités similaires à l'avenir, encourager la compréhension intergénérationnelle, ainsi que promouvoir la justice, la réconciliation, et l'empathie. En véritable précurseur, Modiano semble déjà esquisser une vision similaire à travers son alter-ego Serge Alexandre, dans *Les Boulevards de ceinture* (1972) :

> Je consignais, sur de petites fiches, les renseignements que j'avais glanés. Je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. C'est *mon devoir*, à moi qui les ai connus, de les sortir — ce fût-ce qu'un instant — de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi, pour moi, un véritable besoin. (BC 66)[148]

Le narrateur vise à rassembler, par le biais de traces écrites, le plus de détails possibles sur les collabos-tortionnaires qui se sont atrocement servi de son père. Ce travail de déblaiement du passé familial demeure, nous allons voir, le pivot d'une démarche qui peut être qualifiée de « postmémorielle. »

2. Les troubles de la postmémoire

Dans une société en pleine reconstruction et désireuse d'effacer des souvenirs douloureux, il était courant, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, que ceux qui détenaient la vérité choisissent le silence, préférant ignorer la réalité et opter pour l'oubli. C'est dire que la majorité des victimes déportées ne sont pas revenues des camps, et que ceux qui ont survécu s'efforcent désormais de cacher et d'ensevelir le souvenir de leur souffrance. Selon Martine Menès, une fissure s'est ainsi créée dans la transmission de la mémoire, « [une] brisure générationnelle, spécifique aux génocides ».[149]

[147] Le terme « Shoah » n'apparaît en France qu'en 1985, avec la diffusion du film éponyme de Claude Lanzmann.
[148] Nous soulignons. Le narrateur détaille : « Muraille, Marcheret, Maud Gallas, Sylviane Quimphe... Ce n'est pas de gaieté de cœur que je donne leur pedigree. Ni par souci du romanesque, n'ayant aucune imagination. Je me penche sur ces délaissés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. » (BC 77)
[149] Menès, Martine. « Transmission en silence », *Champ lacanien*, vol. 4, no. 2, 2006, p. 68.

L'une des conséquences est sans doute d'avoir fait émerger une vision du passé qui, pour la seconde génération de survivants, ne peut être appréhendée que difficilement, sous le mode de la hantise.

En s'intéressant au rapport lacunaire et problématique qu'ils entretiennent avec une mémoire antérieure et inaccessible, Marianne Hirsch a conçu le terme de *postmémoire* afin de « décri[re] [cette] relation que la 'génération d'après' entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée ».[150] La génération à laquelle appartient Modiano, née en 1945, semble profondément marquée par un regard constamment tourné vers ce qui est avant, vers ce qui l'a précédée, dans une volonté perpétuelle de percer le mystère d'un passé occulté et inexprimable, comme si « une force, participant de l'anamnèse, pouss[ait] le sujet [postmémoriel] à extérioriser l'indicible, l'innommable, le secret trop lourd afin de s'éprouver et de construire ».[151] L'anamnèse, du grec ἀνάμνησις (anámnêsis), signifie la réminiscence, le *retour* à la mémoire d'un passé occulté, négligé ou refoulé. Elle désigne plus communément le processus par lequel un individu cherche à retrouver, à articuler, et notamment à *mettre en récit* des souvenirs enfouis, souvent associés à des expériences traumatiques ou oubliées. S'opposant à l'amnésie, l'anamnèse se traduit par une tournure narrative, prenant la forme de l'évocation d'antécédents par l'entremise du récit.[152]

2.1. De l'amnésie à l'anamnèse

« [...] Devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu », précise Modiano (Nobel 14).[153] La démarche de l'anamnèse, dans sa nature profondément discursive, implique la réinscription d'un passé dérobé depuis l'expérience immédiate du présent, et ce, en vue

[150] Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Éditions du centre d'études et de documentation de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz, numéro 118, 2014, p.205.
[151] Mura-Brunel, Aline. *L'Intime, l'extime*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p.5.
[152] En médecine et en psychologie, l'anamnèse se réfère à « l'histoire » des antécédents médicaux, à « l'histoire » du sujet. Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.91.
[153] Sur la « transmission en silence » de l'après-guerre, Martine Ménès interroge également « [l']usage [que] les enfants font [...] de ce qu'ils savent sans le savoir. » Menès, Martine. « Transmission en silence », *Champ lacanien*, vol. 4, no. 2, 2006, p. 73.

de résoudre le mystère des origines. Dans le sillage de ce phénomène de revenance temporelle, au cours des années 1980, le philosophe Vladimir Jankélévitch a déclaré que le temps ne saurait fondamentalement « avoir de prise » sur les crimes contre l'humanité, à l'instar de la Shoah. De par leur caractère irrémédiablement « imprescriptible », de tels crimes nous seraient, en quelques sortes, perpétuellement « contemporains ».[154] Inspiré par ces réflexions, le chercheur Ophir Lévy propose l'expression de « hantise du contemporain », afin de pleinement saisir « ce partage souterrain d'une même temporalité, d'un présent continuel de la Shoah qui s'agrège à notre présent. »[155] Dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, le bouleversement causé par la confrontation avec l'obscurité de l'innommable s'est imprimé, comme irrésolu, sur ces membres de la seconde génération ; ceux qui, comme Modiano, n'ont pas vécu les événements directement, mais qui ressentent constamment le besoin de se reconnecter avec une temporalité révolue et effacée, récupérant comme ils le peuvent les fragments d'un passé duquel ils sont privés.

Pour le sujet postmémoriel, la (re)construction des origines ne peut se faire que de manière oblique, indirecte, prenant appui sur des antécédents issus d'une mémoire « du dehors », dépossédée, sensiblement étrangère à soi. La mémoire « recouvrée » émerge, mais à partir d'éléments rapportés par les autres, sous le prisme d'évènements que le sujet n'a pas vécus directement. Soumise à l'anamnèse, l'entreprise postmémorielle s'imprègne elle aussi d'une fonction irrémédiablement discursive, dans la mesure où la redécouverte du passé depuis la perspective du présent ne peut être abordée que par le biais d'une certaine *distance imaginative*. Comme le précise Marianne Hirsch, la mémoire des évènements prend son élan à partir des « récits » qu'en ont fait les autres, une dimension qui remet profondément en question les frontières entre fiction et réalité historique :

---

[154] Jankélévitch, Vladimir. *L'imprescriptible : pardonner ? Dans l'honneur et la dignité.* Paris : Éditions du Seuil, 1986. p.26.
[155] Lévy, Ophir. « Le devenir des fantômes. La Shoah comme hantise du contemporain », dans Catherine Naugrette, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : L'Harmattan, 2011. p.173.

> [La postmémoire] concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se 'souvient' que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. [...] Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs.[156]

En tant que trait symptomatique de la génération « postmémoire », la quête obsessionnelle du passé serait, par essence, sujette à une forme de médiation constante, s'imprégnant d'une fonction représentative. À travers la « Trilogie de l'Occupation », Modiano nous apparaît mobiliser la démarche postmémorielle de déblaiement du passé, qui l'incite à exhumer les antécédents historiques de son existence par le moyen de la fiction hallucinée. Néanmoins, Modiano mobilise selon nous la posture anamnestique avant tout comme un outil profondément subversif. L'inscription sensiblement « fantasmagorique » et imaginaire par laquelle il appréhende le Paris de l'Occupation semble mettre en avant une critique plus profonde sur les manquements mémoriels de son époque, les habitants de cette ville ayant souvent délibérément tourné le dos à la réalité du génocide afin de vivre dans une illusion.

2.2. Une réalité fantôme

Adhérant au détour postmémoriel qui caractérise « sa génération »,[157] Modiano confère à la représentation du Paris prénatal une tonalité irréelle et éthérée, déployant une atmosphère équivoque et mystérieuse qui ne quittera désormais plus son univers romanesque. Dans la première « Trilogie », la capitale se projette dans toute sa puissance hallucinatoire et fantasmagorique, délimitant un espace urbain peuplé de figures spectrales (*La Place de l'Etoile*, *Les Boulevards de ceinture*), et où les criminels collaborateurs se comportent comme de véritables morts-vivants (*La Ronde de nuit*). Si le recours à l'imagination tend à exacerber la nature terrifiante (et à première vue « irréelle ») du monde de

[156] Hirsch, Marianne, et Philippe Mesnard, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Éditions du centre d'études et de documentation de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz, numéro 118, 2014, p.205.
[157] « Je donne l'impression de toujours pencher vers le passé, vers l'Occupation, mais cette démarche est liée à la génération. » Entretien avec Christophe Ono-Dit-Biot, « Patrick Modiano : l'Ange du bizarre », *Le Point*, n°1828, 27 septembre 2007, p.62.

l'Occupation, la capitale occupée que Modiano décrit renvoie paradoxalement à l'expérience empirique du Paris « réel » des années noires : selon Modiano, cet espace urbain fut intrinsèquement défini par deux niveaux de réalité.

D'une part, à la surface, la vie quotidienne sous l'Occupation s'efforçait de continuer son cours, en dépit des représailles imposées par les Nazis. La guerre s'y déroulait bien souvent en sourdine, reléguée à un angle mort de la pensée d'habitants qui, pour beaucoup, cherchaient à passer inaperçus et se rendre invisibles. D'une façon symboliquement « souterraine », la plupart des horreurs avaient souvent lieu secrètement, dans des immeubles réquisitionnés (en l'occurrence, dans les sous-sols de la ville),[158] de même que les trafics s'opéraient durant la noirceur impénétrable du *blackout.* À l'inverse, Modiano explique que le monde extérieur s'efforçait de recréer le simulacre — ou une pâle copie[159] — du Paris d'avant-guerre. Lorsqu'il reçoit le Prix Nobel en 2014, il revient sur l'idée selon laquelle le Paris des années noires était, en quelque sortes, habité par son propre fantôme, soulignant cette qualité « représentative » de la vie quotidienne pendant cette parenthèse de l'histoire :

> Ville étrange que ce Paris de l'Occupation. En apparence, la vie continuait, « comme avant » : les théâtres, les cinémas, les salles de music-hall, les restaurants étaient ouverts. On entendait des chansons à la radio. Il y avait même dans les théâtres et les cinémas beaucoup plus de monde qu'avant-guerre, comme si ces lieux étaient des abris où les gens se rassemblaient et se serraient les uns contre les autres pour se rassurer. (Nobel, 13)

Pour continuer à vivre dans ce cadre urbain menaçant et obscur, il s'agissait de s'investir à « fuir » le réel, comme en témoigne l'attrait renouvelé de la population française pour les différentes formes de représentation rendues disponibles par l'art — et notamment, l'art de la performance (théâtre,

---

[158] Dans *La Ronde de nuit*, une part importante des horreurs du nazisme avaient lieu clandestinement et d'une façon délibérément souterraine, à tous les sens du terme. Les tortures sont commises dans des immeubles réquisitionnés par les Collaborateurs dans les beaux quartiers, autour de l'Etoile, dans les sous-sols de la capitale. Le narrateur décrit par exemple des caves « aux murs éclaboussés de sang », d'où remontaient des cris constamment étouffés par la musique. (RN 131)

[159] Un simulacre est une « apparence sensible qui se donne pour réalité ; fantôme, illusion, semblant ; [...] objet qui en imite un autre ». Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.2374.

cinéma[160]). L'emphase sur de tels dispositifs d'agencement de réalités illusoires permet à Modiano d'insister sur la manière dont les contraintes sinistres imposées sous l'Occupation furent parfois volontairement ensevelies à l'écart des consciences — chez des Français qui, pour beaucoup, cherchaient à « survivre d'abord avant de résister ».[161] Grâce à l'échappatoire qu'offre la représentation, la réalité de l'Occupation s'est parfois érigée en tant que dimension « souterraine » de la vie quotidienne.

Accompagnant son art de précision géographique d'une ampleur onirique, Modiano nous invite à s'interroger sur la façon dont le Paris de l'Occupation aurait pu émerger, au sein des imaginaires collectifs, comme une sorte de *ville-simulacre*, une cité en perdition dont on souhaitait, malgré tout, entretenir une image « double » : celle de son propre avatar du passé, un Paris paisible qui ne peut se construire qu'à travers le subterfuge de l'imagination. Selon Modiano, la capitale des années noires se serait ainsi doublée d'une dimension « fantomatique » ; tant en termes de la modalité d'un « retour » ineffable d'un passé de référence, que dans la mesure où la ville divulgue la duplicité et les faux semblants dont elle s'empare. Pour l'arpenteur qui souhaite percer la profondeur des apparences, le Paris de l'Occupation possède une identité profondément « autre » :

> Mais des détails insolites indiquaient que Paris n'était plus le même qu'autrefois. À cause de l'absence des voitures, c'était une ville silencieuse — un silence où l'on entendait le bruissement des arbres, le claquement de sabots des chevaux, le bruit des pas de la foule sur les boulevards et le brouhaha des voix. Dans le silence des rues et du black-out qui tombait en hiver vers cinq heures du soir et pendant lequel la moindre lumière aux fenêtres était interdite, cette ville semblait absente à elle-même — la ville 'sans regard', comme disaient les occupants nazis. (Nobel 13)

[160] Selon Robert Berg, « [m]algré tout — persécutions, interdictions, pénuries, tracasseries — le cinéma français connaît sous l'Occupation la période la plus prospère de son histoire. En 1943 la fréquentation des salles atteint un niveau record, et les recettes moyennes du film français sont le triple de celles d'avant-guerre. » Berg, Robert, *À la rencontre du cinéma français : analyse, genre, histoire*, New Haven : Yale University Press, 2011. p.207.

[161] Desprairies, Cécile, et Bénédicte Vergez-Chaignon. « Résister, Survivre, Collaborer : la vie quotidienne sous l'Occupation. » Podcast : Faire acte de Résistance, Épisode 2/3, *France Culture*, 16 May 2023. Web.

En outre, le Paris de l'Occupation semble renvoyer à l'image d'une ville morte *par excellence*, celle d'un espace urbain abandonné par ses habitants (comme le suggère l'usage des termes « silencieuse » et de son « absence de regard »). D'un autre côté, son urbanité s'imprègne de la dualité revenante du spectre, une entité située aux marges du réel qui interroge le rapport de la présence et de l'absence. Rappelons, à ce propos, que l'entrée « fantôme » correspond, dans le dictionnaire général de la langue française, à un synonyme de « simulacre », c'est-à-dire d'une apparence factice qui en imite une autre, celle d'un être ou d'un objet ayant existé par le passé.[162] Entre ses lacunes et ses absences, ses illusions et ses fausses apparences, le berceau fantomatique qui circonscrit la « préhistoire » de Modiano permet de problématiser la pertinence de l'étanchéité scripturale entre rêve et réalité, en particulier lorsque l'on aborde le sujet de la mémoire — le paradigme onirique étant peut-être mieux à même de capturer ce qu'a véritablement été cette phase « cauchemardesque » de l'histoire.

On pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle l'invasion de l'oubli, dans l'après-guerre, aurait trouvé ses prémices au cours de l'Occupation elle-même, puisant dans l'inclinaison de ses contemporains à déporter la période dans le domaine du rêve, ou plutôt du cauchemar.[163] Modiano insiste régulièrement sur l'irruption de l'onirisme dans la vie quotidienne parisienne sous l'Occupation — et en tant qu'illusion rassurante, celle-ci formerait peut-être les fondations d'un oubli qui s'est par la suite propagé dans l'espace d'après-guerre :

> Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux qui donnaient l'illusion qu'après tout la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal... Un mauvais rêve et aussi un vague remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelque chose. (Nobel 13-14)

---

[162] Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.1012.

[163] Tout au long de *La Ronde de nuit*, le narrateur déploie un champ lexical du rêve pour désigner le « naufrage » de Paris (RN 95-97), insistant sur l'aspect irréel de ce « cauchemar » (RN 99, 116) dans lequel rôdent les dépouilles et les morts vivants (RN 74-76, 89).

En s'acharnant à saisir une période dans laquelle a émergé une représentation profondément fantomatique de la ville de Paris — dans laquelle certains habitants cherchaient à se soustraire de la réalité par le biais de l'échappatoire de la représentation —, Modiano nous invite à porter un regard nouveau sur les mécanismes de mise en oubli imposés pendant les années qui suivirent l'Occupation.

3. Recouvrements mémoriels : une stratégie artistique ?

> « Au cinéma, l'œil se pose instinctivement vers les zones de pénombre pour mieux voir. »[164]

Dans l'une des premières études consacrées à l'œuvre de Modiano, Colin Nettelbeck et Pénélope Hueston mettent en exergue les marqueurs de cette béance qui marque l'historiographie de l'après-guerre en France, rappelant le fait que la question de l'Occupation reste passée sous silence dans les manuels d'histoire jusqu'en 1983.[165] D'une façon troublante, l'art aurait également fonctionné comme une sorte de vecteur sociétal de l'oubli, une chape de censure ayant visé certaines productions cinématographiques ayant eu trait à l'Occupation. Celles-ci finissaient par être limitées dans leur diffusion, dans les cas où le pan collaborationniste s'y voyait révélé d'une façon trop incisive. Le documentaire *Le Chagrin et la pitié*, réalisé par Marcel Ophüls au printemps 1969, et qui devra attendre près de dix ans avant d'être autorisé à la télévision française, constitue un exemple probant des efforts déployés à l'échelle nationale pour temporiser la mémoire d'un passé traumatique encore récent. Malgré le succès rencontré lors de sa première sortie dans une salle discrète du Quartier Latin, le studio Saint-Sévrin (ce lieu disparaîtra en 1993), la direction générale de l'ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), craignant de trop remuer les consciences

[164] Koutchoumoff Arman, Lisbeth. « Modiano, chasseur d'ombres. » *Le Temps*, 12 mars 2010. Web.
[165] Nettelbeck, Colin, et Penelope Hueston. *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986. p.29.

des Français, refuse d'acheter les droits pour la diffusion sur ses propres canaux. Ophüls dénonce alors ce qu'il appelle une « censure par l'inertie ».[166]

Le réalisateur n'a sans doute pas idée que son travail participera à bouleverser la manière dont les Français se souviendront des années noires. En 1971, la sortie du long-métrage dans un petit cinéma de la rive Gauche est déjà remarquée par la presse, qui note sa disposition à profondément remettre en question le récit officiel qui prévaut depuis la Libération.[167] De par la juxtaposition filmique de plusieurs témoignages contemporains et de documents d'archives datant de l'Occupation (des actualités d'époque : françaises, allemandes, et britanniques), Ophüls parvient à capturer la voix d'un large échantillon de survivants, et ce dans toute la diversité qui les caractérise. Anonymes ou vedettes d'époque, notables ou paysans, résistants ou pétainistes anciennement avérés, tous ont leur place dans l'immense « kaléidoscope » social qu'Ophüls dresse sur plus de quatre heures d'images. Si une telle polyphonie lui fut en premier lieu reprochée (et parfois mal interprétée[168]), elle a ouvert la voie à une réflexion infiniment nuancée d'une période historique trouble, minant le discours qui galvanisait une France uniformément unie contre l'ennemi. Par son adroite surimpression visuelle du présent sur le passé, Ophüls semble restaurer, dans une puissance insoupçonnée, les liens brisés entre une contemporanéité délibérément mystifiée, et un passé historique inexorablement enfoui.

---

[166] Propos recueillis par Colette Godard, « Le Chagrin et la pitié sur FR3. Une question d'inertie. » *Le Monde*, no. 11368, 18 août 1981. p.13.

[167] *Télérama* voit dans le travail d'Ophüls « une œuvre qui arrache le masque de l'oubli […] pour montrer au grand jour toutes les ambiguïtés, toutes les contradictions de la réalité ». Siclier, Jacques, « Critique », *Télérama,* 24 avril 1971. p.1.

[168] En dépit de la « diversité » de cette perspective cinématographique, Ophüls nie avoir voulu rendre compte d'une vision totalisante de la période : « Simone Veil avait juré, paraît-il, qu'il [le film] ne passerait pas sur le petit écran, parce que 'tous les Français' étaient présentés comme des collaborateurs. Je n'ai pas montré 'tous les Français', ce genre d'abstraction répugne à mes convictions de cinéaste, à mes ambitions d'artiste. J'ai filmé des individus, que j'ai laissé parler, qui parlent de ce qu'ils ont vécu ». Propos recueillis par Colette Godard, « Le Chagrin et la pitié sur FR3. Une question d'inertie. » *Le Monde*, no. 11368 18 août 1981. p.13.

3.1. Tourner le dos au passé

Il serait nécessaire d'étayer la réflexion, en relevant la subtilité par laquelle cette occultation du passé s'est vue amplifié par le biais de la représentation, et du médium audiovisuel en particulier. Souvent, la « mise en oubli » s'est voulue insidieuse, les institutions culturelles imposant à certains films de procéder à quelques modifications subtiles de leurs mises en scènes. *Les Honneurs de la guerre*, un long-métrage fictionnel réalisé par Jean Dewever en 1962, dû ainsi passer au tamis de nombreuses altérations avant d'obtenir le feu vert pour sa diffusion au grand public. Il fallait « rendre plus discret le rôle de la Milice » dans plusieurs séquences, le pouvoir gaulliste considérant qu'il était « inacceptable » de montrer comment la police française avait travaillé étroitement avec les allemands.[169] En outre, les œuvres de non-fiction étaient tout aussi susceptibles d'être touchées par des manœuvres d'effacement, posant sans doute davantage problème de par leur proximité avec le réel.

Le documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, illustre sans doute le mieux la dimension parfois absurde de cette catégorie de l'ensevelissement mémoriel par la censure d'État. Ironiquement, le film est à l'origine une commande du Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale, un organisme gouvernemental dont le but était, précisément, de recueillir des documents authentiques, et de mener des recherches historiques sur la période de l'Occupation en France de 1940 à 1945. En vue de préparer le dixième anniversaire de la libération des camps de concentration et d'extermination — dont la distinction, notons-le, n'est pas encore faite dans les années 1950 —, ce projet réalisé « sur mesure » participait pleinement des efforts de récupération historique et mémorielle promus par le comité. Mais avant la sortie officielle du film prévue le 22 mai 1956, le documentaire passe préalablement sous le peigne de la commission de censure. Elle y trouve un

[169] L'historien Julian Jackson décrit en détail l'altération de cette scène. Voir Jackson, Julian. *La France sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Flammarion, 2004. p.701.

détail quelque peu gênant : le képi du gendarme surveillant le camp de Pithiviers, un accessoire vestimentaire qui signalise son identité française. Le signifiant visuel se devait d'être ôté, en ce sens qu'il renvoie implicitement à la participation de la France dans l'administration des camps, et par conséquent, en matière de déportation. Cependant, le plan en question est issu d'une photographie d'archive — belle et bien authentique — et donc, demeure vraisemblablement inaltérable ; sans quoi, la réalité se transformerait inévitablement en fiction. C'est ainsi que dans un tour de force assez surprenant (et bien avant que les procédés de retouche d'image voient le jour), l'équipe technique du film trouve un subterfuge innovant afin de masquer la présence française : une bande noire se voit superposée au couvre-chef, faisant office de fausse poutre. L'évidence du passé se trouve alors « recouverte » par un élément du décor.

Le titre « Nuit et Brouillard » mérite également d'être commenté, dans la mesure où il renvoie à une ordonnance nazie du même nom ; et qui non sans une certaine ironie, avait également pour but principal de faire « disparaître » sans laisser de traces. En tant que directive prise envers l'éradication des êtres humains, ce décret du 7 décembre 1941 marque un moment clé de l'Occupation, imposant la déportation systématique et immédiate de tout opposant au III^{e} Reich. À l'aide d'un champ lexical précis, il consigne par écrit la volonté de jeter dans l'oubli l'existence des résistants, des juifs, et de tous les réfractaires. Dans le circulé rédigée par le maréchal Keitel, deux conditions sont nécessaires à cette méthode de mise en oubli :

> A. Les prisonniers disparaîtront sans laisser de trace.
> B. Aucune information ne sera donnée sur leur lieu de détention ou sur leur sort.[170]

L'expression « Nacht und Nebel » (« Nuit et Brouillard ») fut jadis d'usage pour désigner, par métonymie, l'identité des victimes déportées (classifiées « N.N. »). D'après certains chercheurs, les deux lettres « N » reflètent une abréviation identique, du latin « *Nomen Nescio* », qui signifie « je ne

[170] Crahay, Frédéric, « Le décret Nacht und Nebel : faire disparaître les résistants. », *ASBL Mémoire d'Auschwitz*, 14 novembre 2016. Web.

connais pas le nom ».[171] Ce jeu de mots, accidentel ou non, nous rappelle qu'au cours de cette période d'effacement radical des existences (et des mémoires que l'on pouvait en tenir), la volonté de faire disparaître allait jusqu'au patronyme-même des individus, dont il ne devait plus rester de traces. À travers ses romans, Modiano semble garder à l'esprit l'obsession des Nazis pour le nom des gens ; et l'on retrouve dans ses textes un nombre grandissant de personnages qui tentent de dissimuler (voire de faire disparaître complètement) leur vrai patronyme, dont ils sont parfois incapables de se souvenir eux-mêmes.[172] À la dernière page de *La Ronde de nuit*, le narrateur anonyme se confie dans un dernier recours désespéré, et dans cette prise de parole métatextuelle destinée à l'auteur, il insinue que son « vrai » état civil ne pourra jamais être retrouvé après sa mort :

> De toute façon, je n'ai jamais su qui j'étais. Je donne à mon biographe l'autorisation de m'appeler « un homme » et lui souhaite du courage. (RN 153)[173]

Dans la lignée des efforts déployés par la France pour ensevelir certaines traces de sa culpabilité en matière de déportation et d'extermination, ce « brouillard » et cette « nuit » trouvent leur écho insolite dans la période d'après-guerre, au moment précis où le gouvernement français cherche à son tour à estomper sa part de responsabilité dans les atrocités. Dans le *Séminaire* qu'il délivre au début des années 1960, le psychanalyste Jacques Lacan introduit sa section intitulée « L'angoisse » en insistant sur l'épais silence français qui, au lendemain même de la guerre, a selon lui bien failli « étouffer l'affaire »[174] du génocide. Il émet toutefois une hypothèse intéressante : celle de l'impossibilité absolue de faire disparaître la mémoire d'un tel épisode de l'histoire, invoquant la capacité du *lieu* — et en l'occurrence, celui des camps — à maintenir l'ineffable emprunte de son

---

[171] *Ibid.*
[172] Voir Chapitre 1, *supra* p.27.
[173] Dans *La Ronde de nuit*, le narrateur remet sans cesse en question sa propre existence : « Agent double ? Ou triple ? Je ne savais plus qui j'étais. Mon lieutenant, JE N'EXISTE PAS. Je n'ai jamais eu de carte d'identité. » (RN 117)
[174] Jacques, Lacan, et Jacques-Alain Miller. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre X : L'angoisse, 1962-1963*. « Leçon du 27 février 1963 », Paris : Éditions du Seuil, 2004. p.173.

propre effacement. « [C]hacun sait que les traces ne s'effacent pas, et c'est ce qui fait l'aporie de cette affaire ».[175]

3.2. Un effacement impossible ?

Porté par une mission cinématographique sensible, Alain Resnais hésite face à la question de la légitimité historique. Il ne prendra en charge la réalisation de *Nuit et brouillard* qu'à condition que l'un des témoins et survivants des camps puisse l'accompagner dans cette démarche de représentation de l'univers concentrationnaire. L'écrivain Jean Cayrol, qui s'inspire de sa propre expérience de « déporté N.N. » au camp de Mauthausen-Gusen pour l'écriture de son recueil, *Poèmes de la nuit et du brouillard*[176], se retrouve alors à rédiger le commentaire du film. Dans une séquence de « travelling » arrière sur les chambres à gaz dynamitées, le poète verbalise la rémanence des traces du passé au sein d'un espace douloureusement marqué par le vide et l'annihilation. La lourde absence qui pèse sur ces lieux et vies disparues se meut soudainement en une inexorable présence, concluant le film sur la mise en garde du spectateur contre une potentielle survivance de la persécution dans l'ère de l'après, celle qui nous est contemporaine, et au sein de laquelle continuent peut-être de vivre certains coupables tortionnaires[177] :

---

[175] *Ibid*, p.178. Lacan s'intéresse aux mécanismes de mise en oubli : « L'oubli paraît être une chose très matérielle, trop naturelle pour qu'on ne croie pas que ça va tout seul, alors que c'est la chose la plus mystérieuse du monde à partir du moment où la mémoire est posée pour exister. » (*Ibid*.)

[176] Cayrol, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard : suivis de Larmes publiques*. Paris, P. Seghers, 1946.

[177] Le film se clôt sur un dispositif d'alerte, prévenant la potentielle « survivance » des bourreaux de l'Occupation dans le monde contemporain. Alain Resnais semble avoir à l'esprit la nouvelle guerre qui sévit, celle d'Algérie, qu'il ne peut s'empêcher d'associer à une sorte de « recommencement » de l'Occupation. Dans son entretien donné à Sylvie Lindeperg, « [Resnais] rappelle qu'à l'époque où le film a été tourné, en pleine guerre d'Algérie il y avait des camps de regroupement dans le centre de la France. Sans vouloir les assimiler à des camps de concentration, le cinéaste déclare néanmoins : 'j'ai fait le film en tout cas, avec cette idée que ça reprenait d'une certaine façon en France.' » Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris : Odile Jacob, 2007, p.21. Modiano déploie des propos très similaires : dans son quatrième roman (*Villa Triste*), il présente une guerre d'Algérie qui évoque un étrange retour de l'Occupation. « Pour moi » dit-il, « c'était l'Occupation qui recommençait, mais c'est mon côté paranoïaque. C'était une espèce de Paris policier, et ça me foutait la trouille. Je vivais dans une terreur paranoïaque, comme si c'était la rafle de 1942. » Entretien avec Julien Brünn, « Patrick Modiano : exilé de quelque chose », *Libération*, 22 septembre 1975, p.10.

> Neuf millions de morts hantent ce paysage. Qui de nous veille de cet étrange observatoire, pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? Quelque part parmi nous il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus…
> [...]
> Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.[178]

À en croire l'univers narratif de Modiano, le médium cinématographique est étroitement associé à la fragilité du souvenir, l'auteur dressant plusieurs comparaisons entre le phénomène d'érosion mémorielle et l'objet des vieilles bobines de film usées par le temps. Dans *L'Herbe des nuits*, le narrateur cherche désespérément à « donner un peu de cohérence » aux séquences de sa mémoire, des « images qui tressautent au point que la pellicule du film risque de se casser » (HN 18). À travers les différents récits, la récupération du passé n'aboutit généralement que de façon parcellaire et incomplète, Modiano préférant laisser ses intrigues en suspens ; une manière pour lui de stimuler l'autonomie imaginative du lecteur. C'est ce que montre par exemple l'épilogue de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, qui se ferme sur l'échec du héros à récupérer son identité d'origine :

> « On a tout oublié », lui dit Annie. Et les souvenirs qui lui restent de tout cela sont aussi rongés par l'oubli, sauf quelques images plus précises quand le film dérape et finit par se bloquer sur l'une d'elles. Annie fouille dans le sac à main et lui tend le carton bleu marine – son passeport – pour qu'il retienne bien son nouveau nom. (PQP 152)

Dans son autobiographie *Un pedigree*, Modiano décrit l'étrange sentiment d'amnésie qu'il a longtemps éprouvé vis-à-vis des années troubles de sa jeunesse, durant lesquelles ses parents, souvent en déplacement, l'ont placé dans une succession de foyers inconnus. Tel un spectateur passif de sa propre enfance délaissée, Modiano compare celle-ci à un film qui défile devant ses yeux :

> [...] la vie continuait sans que l'on sût très bien pourquoi l'on se trouvait à tel moment avec certaines personnes plutôt qu'avec d'autres, à tel endroit plutôt qu'ailleurs, et si le film était une version originale ou une version doublée. Il ne m'en reste aujourd'hui à la mémoire que de brèves séquences. (UP, 108-109)

[178] Alain Renais et Jean Cayrol. *Nuit et brouillard*. Argos Films, 1956.

On pourrait entrevoir dans cette approche romanesque une critique implicite des procédés cinématographiques d'occultation en vigueur durant les décennies d'après-guerre, une période pendant laquelle Modiano grandit et découvre la ville. Cependant, l'auteur développe une vision nuancée du médium au fil de son œuvre, remettant notamment en question sa capacité à devenir un vecteur sociétal de l'oubli. Si tout procédé narratif — à l'image du récit cinématographique — peut déformer la réalité et la recouvrir d'un simulacre, le cinéma demeure intéressant en tant que dispositif où la lumière d'une époque est *matériellement* inscrite. Le cinéma peut certes contribuer à effacer les mémoires, mais selon Modiano, il peut tout aussi bien les conserver sous une forme imprésente, qu'il apparente à un « processus chimique » : les bobines de film s'effacent et les pellicules subissent l'érosion, mais l'objet filmique garde intrinsèquement des traces ineffables du temps. Ainsi, dans *Dora Bruder*, Modiano visualise *Premier rendez-vous*, un film que les contemporains de l'adolescente éponyme, et peut-être elle-même, ont également regardé en 1942. Fuyant l'insoutenable réalité du nazisme sous l'Occupation, les gens se réfugiaient dans les cinémas, ayant peut-être laissé la trace de leurs regards éphémères dans la matérialité de cette bobine :

> Ce film présentait la version rose et anodine de ce qui était arrivé à Dora dans la vraie vie. Lui avait-il donné l'idée de sa fugue ? Je concentrais mon attention sur les détails : le dortoir, les couloirs de l'internat, l'uniforme des pensionnaires, le café où attendait l'héroïne quand la nuit était tombée... Je n'y trouvais rien qui pût correspondre à la réalité, et d'ailleurs la plupart des scènes avaient été tournées en studio. Pourtant, je ressentais un malaise. Il venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. Un voile semblait *recouvrir* toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les *effaçait*, dans une blancheur boréale. La lumière était à la fois trop claire et trop sombre, étouffant les voix ou rendant leur timbre plus fort et plus inquiétant. J'ai compris brusquement que *ce film était imprégné par les regards des spectateurs* du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié *la substance même de la pellicule*, la lumière, la voix des comédiens. (DB 79-80)[179]

[179] Nous soulignons.

Modiano s'est très tôt intéressé à l'univers du cinéma. Au début des années 1970, il rédige le scénario de *Lacombe Lucien*, une sorte de version sur écran de la « Trilogie de l'Occupation ». On y retrouve une tentative similaire de comprendre les circonstances qui entourent l'enlisement d'un jeune homme dans le monde collaborateur. Réalisé par Louis Malle, ce film va marquer une transition importante dans l'œuvre modianesque, initiant une deuxième phase artistique dans laquelle la perspective narrative se fixe davantage sur la période de l'après-guerre. Dans ses œuvres ultérieures, Modiano appréhende désormais le référent historique de l'Occupation sous le mode de l'absence et de la trace, intégrant cette rémanence du passé dans une temporalité qui s'étend des années 1960 à l'orée du XXI[e] siècle ; souvent contemporaine à l'écriture elle-même.[180] Dans *Lacombe Lucien*, Modiano renoue une dernière fois avec l'incertitude morale qui baigne ses premiers livres, nous faisant replonger dans l'immédiateté des années noires — celles-ci n'étant pas encore appréhendées d'une manière rétrospective, ou sous la forme d'une « hantise » qui taraude l'expérience du présent. En dépit de cet ancrage temporel lointain, la stratégie visuelle utilisée par Louis Malle aurait, selon Modiano, contribué à allouer aux images une propension éminemment « contemporaines » — participant à l'illusion, peut-être dérangeante à l'époque, qu'un tel univers criminel révolu n'aurait jamais véritablement disparu :

> Ce qui a choqué en 1974, c'est de filmer l'Occupation en couleurs. Oui, car avec les couleurs les distances s'abolissent. Ça saute aux yeux comme un présent intact.[181]

Par son ineffable proximité, le film pose la question de l'héroïsme et de ses éventuelles circonstances atténuantes. Au début des années 1970, la volonté d'oublier l'Occupation est toujours

[180] Cette période historique, qui correspond aussi à celle des « Trente Glorieuses », prévaudra à travers ses romans parus durant les années 1970 et 1980. Dans son roman publié en 2017, *Souvenirs dormants*, Modiano situe le « temps présent » de l'enquête au mois de février 2017.
[181] Entretien avec Christophe Ono-Dit-Biot, « Patrick Modiano : l'Ange du bizarre », *Le Point*, n°1828 du 27 septembre 2007, p.62.

présente, et le film sera source de polémiques, conduisant Malle à s'exiler hors de France.[182] Comme Modiano l'illustre dans ses livres à venir, la vision peu reluisante des années noires, en dépit de toutes les tentatives « d'ensevelissement » qu'elle a subi, apparaît s'inscrire irrémédiablement dans l'expérience commune du monde actuel.

4. Écrire sur des fondations oublieuses

> « C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire. On peut avoir été très intime avec quelqu'un, et, des années après, cette personne apparaît comme rongée, avec des pans entiers manquant dans votre mémoire. Ce sont ces fragments d'oubli qui me fascinent. »[183]

Au fil de sa carrière, Modiano développe progressivement la tendance à mettre en abyme son propre travail de déblaiement de la mémoire, suscitant une réflexion sur les paramètres représentationnels de son geste, notamment vis-à-vis de la forme littéraire. Consécutivement à la « Trilogie » de l'Occupation, la thématique de l'oubli et de l'érosion mémorielle devient centrale dans ses récits, avec des protagonistes qui se penchent sur un passé plus ou moins lointain, dans l'espoir de ramener à la surface des choses ou des êtres disparus, tombés dans les abysses profonds de l'oubli — une démarche qu'ils entreprennent désormais indépendamment de la référence historique à la Seconde Guerre. Au sein de l'environnement du Paris moderne des années soixante à nos jours, ils passent leurs journées « à la poursuite de personne et d'objets disparus », pour reprendre les propos du héros de *Souvenirs dormants* (SD 60). On distingue alors le reflet en demi-teinte de l'auteur, et de sa propre démarche exhumatoire, au sein de ses narrateurs, qui deviennent eux-mêmes des

[182] Met, Philippe, et Volker Schlöndorff. *Louis Malle dans tous ses états*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2022. p.22.
[183] Propos recueillis par Nelly Kaprièlian, « Patrick Modiano : "C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire."» *Les Inrockuptibles*, 10 septembre 2012. Web.

écrivains pour la plupart. C'est le cas de Jimmy Sarano, qui dans *Vestiaire de l'enfance*, déploie des chroniques radiophoniques sur un mode hautement similaire :

> [...] je ne pouvais m'empêcher de penser combien ce thème que j'ai galvaudé dans un feuilleton me touche plus qu'un autre. C'est le thème de la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé. L'irréparable n'a pas eu lieu, tout va recommencer comme avant. (VE 12)

> Oui, elle était touchante cette fidélité pour un monde et des êtres disparus. Je comprenais ce sentiment. Un jour les aînés ne sont plus là. Et il faut malheureusement se résoudre à vivre avec ses contemporains. (VE 90-91)

Les protagonistes de Modiano font de l'écriture leur activité principale, sous des formes qui divergent (romans policiers, journaux intimes, états des lieux...), et il n'est pas rare que leur préoccupation pour la reconquête mémorielle s'accompagne d'une remise en question de l'idée même de littérature. Le héros de *Vestiaire de l'enfance*, en guise d'exemple, décide d'accompagne la rédaction de son feuilleton sur une figure relativement marginale de l'histoire, Louis XVII (un jeune roi de France qui mourut prématurément[184]) par de courts textes d'un genre « différent » qu'il rédige pour les canaux de Radio-Mundial, pendant les heures tardives de la nuit. Ces bulletins éphémères de dix minutes chacun visent, une nouvelle fois, à réveiller une mémoire enfouie chez des inconnus qui, au hasard des ondes radiophoniques, écouteraient cette espèce d'énumération fragmentaire de noms glanés sur de vieux journaux — permettant, peut-être, de retrouver et de raccorder des liens entre des individus perdus de vue. Les micro-textes d'un genre assez particulier, que Jimmy baptise des « *Appels dans la nuit* », portent à ses yeux une valeur inestimable, constituant selon lui la plus haute forme d'écriture qu'il soit :

> Il s'agit de trois cahiers où j'avais recopié, en consultant des journaux vieux d'une quarantaine d'années, des noms propres, des adresses, des petites annonces, des noms de chevaux de plat et d'obstacles, ceux de leurs jockeys et de leurs propriétaires, des publicités, des déclarations de faillites et bien d'autres choses...

[184] Si l'on a du mal à « se souvenir » de Louis XVII, c'est peut-être parce qu'il mourut à tout juste dix ans. Telle une analogie étrange, le frère jumeau de Modiano, Rudy, disparaît au même âge aux suites d'une leucémie. Cette disparition brutale laissera une béance dans la vie de Modiano, qui dédie à son frère ses six premiers romans.

> Les voix des speakers, à ces heures-là, sont limpides et se détachent sur un silence pur du moindre parasite. Alors je comprends pourquoi j'ai renoncé à la littérature. Écrire, désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu'un speaker lit d'une voix précise et qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde s'il capte cette émission lointaine.
> [...] « Toute personne susceptible de nous donner d'autres détails sur ces sujets est priée de nous écrire. »
> Oui, ce sont des appels que je lance (VE 51-52)

Ce passage peut être lu dans *Vestiaire de l'enfance*, un roman que Modiano écrit en 1989, seulement quelques mois après avoir découvert le nom de « Dora Bruder » au hasard des pages d'une vieille coupure du journal *Paris-soir*.[185] Il identifie ce nom dans un avis de recherche, un autre « appel » qui, cette fois, était authentique. L'entrefilet, perdu au milieu des petites annonces, signale la fugue de la jeune fille, quelques mois avant sa déportation en 1942. Ce fragment de journal va servir de véritable fondation à un texte à venir, *Dora Bruder* (1997), dans lequel Modiano, dix ans après sa découverte, tente de percer le mystère des derniers itinéraires de l'adolescente éponyme à travers le Paris des années noires. En conséquence, la démarche narrative évoquée dans *Vestiaire de l'enfance* semble avoir servi de préfiguration, s'étant progressivement transférée au-delà des frontières de la fiction — donnant lieu près d'une décennie plus tard à *Dora Bruder*, un récit où la reconstitution biographique sur l'adolescente disparue se mêlera à une exploration davantage autobiographique, Modiano cherchant également à lever le voile sur les agissements troubles de son père sous l'Occupation.[186] L'auteur dessine une connivence sensible au fil de ses textes, le déblaiement de la mémoire promulgué par les « *Appels dans la nuit* » finissant par s'inscrire dans l'arrière-plan du Paris

[185] Modiano tombe par hasard sur cette vieille coupure de *Paris-soir* en 1988. Voir la « Correspondance Modiano/Klarsfeld », retranscrite dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, *Patrick Modiano*, Paris : Éditions de l'Herne, coll. « les Cahiers de l'Herne », n°98, 2012. p.181

[186] À Paris, la trajectoire d'Albert Modiano aurait peut-être croisé celle de Dora vivante : Modiano indique que la première rafle de Dora s'est produite presque au même moment que celle de son père (DB 62-65). Tout au long de Dora Bruder, un parallélisme étroit s'établit entre les deux figures qui, « dans la même catégorie de réprouvés » (DB 63), ont en commun de n'avoir jamais déclaré de numéro de dossier juifs sous l'Occupation (DB 47) afin de passer inaperçus. Modiano évoque aussi l'écho entre sa fugue de jeunesse, en janvier 1960, et celle de Dora en 1942, dans les quartiers Nord de Paris (DB 77-78), ce qui l'aide à deviner, comme par intuition, les potentiels itinéraires de la jeune fille.

réel, comme sous l'effet d'une étrange prophétie : « En écrivant ce livre [*Dora Bruder*], je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissant éclairer la nuit. Mais j'espère toujours. » (DB 42)

Dans la lignée de la porosité que Modiano établit entre le domaine du réel et celui de l'imaginaire, en particulier à travers l'emploi des toponymes urbains (comme nous l'avons vu au Chapitre 1), l'auteur en vient à conclure que la pratique de l'écriture *romanesque*, au cours des dix années qui précédèrent *Dora Bruder*, aurait sensiblement contribué à mieux « capter » la *réalité* de cette enquête.[187] Modiano dira qu'à partir de 1988, il s'est efforcé à élaborer une première « mise en fiction » du destin de Dora, et ce sous le prisme d'Ingrid, le personnage de *Voyage de noces* (1990). Dans ce roman, qui suit directement *Vestiaire de l'enfance* (1989), Modiano semble concevoir l'« origine » de *Dora Bruder* à travers la pratique de la fiction :

> En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le Paris-Soir de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. [...] Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (DB 53)
>
> Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour *capter*, inconsciemment, un vague reflet de la réalité [...] Voilà le seul moment [de *Voyages de Noces*] où, sans le savoir, je me suis rapprochée d'elle [Dora], dans l'espace et dans le temps. (DB 54)[188]

4.1. L'oubli comme épaisseur matérielle de la ville

Dans *Vestiaire de l'enfance*, nous nous situons dans un cadre urbain totalement déserté par ses habitants, une véritable « ville morte » et écrasée de chaleur dans laquelle le narrateur a l'impression de disparaître lui-même (VE 102)[189] ; et qui se trouve par ailleurs jumelée avec la topographie de

[187] Ce verbe est déjà utilisé dans *Vestiaire de l'enfance*, comme l'illustre la précédente citation.
[188] Nous soulignons. Modiano donne des précisions sur cette espèce de hantise : « Dans le roman que j'ai écrit, sans presque rien savoir de Dora Bruder, mais pour que sa pensée continue à m'occuper l'esprit, la jeune fille de son âge que j'avais appelée Ingrid se réfugie avec un ami en zone libre. » (DB 74)
[189] « [...] ma voix, mes activités quotidiennes, ma vie se diluaient dans le silence et le soleil de cette ville morte » (VE 102). D'autres romans illustrent la dissolution du « je » dans l'espace citadin environnant,

Paris.[190] Chez Modiano, la figure de la ville abandonnée par ses habitants, ou ville fantôme, paraît fonctionner comme une sorte de mise en récit effective de l'oubli, elle-même se définissant comme un espace partagé en voie de disparaître, et donc d'être effacé des consciences. Ce rapport à la matérialité de l'espace urbain émerge plus clairement si l'on se penche sur les différentes modalités par lesquelles Modiano ancre cette thématique de l'oubli d'une façon singulièrement spatialisée. L'éclipse de la mémoire s'y incarne et se matérialise parfois d'une façon à proprement dit physique et mesurable, quittant le domaine de l'abstraction pour s'intégrer à la configuration de la ville. Se distingue par exemple le motif de la « couche » tellurique, qui résonne poétiquement avec l'idée d'une strate qui se serait imperceptiblement accumulé au cours du temps — l'oubli se présentant alors comme une sorte de sédiment qui recouvre la surface des évènements. C'est ce que considère Jean D., le héros de *Souvenirs dormants*, dont les journées sont passées à errer dans les rues de Paris dans l'espoir de retrouver huit femmes qu'il a perdues de vue depuis un demi-siècle. Il lutte, dans un premier temps, pour se remémorer le nom de l'une d'entre elles :

> [...] « Madame Hubersen » que j'avais écrit au hasard, suivi d'un point d'interrogation, a d'abord éveillé en moi un vague souvenir. J'essayais d'associer « Madame Hubersen » à d'autres noms qui figuraient sur ma liste. J'espérais qu'entre eux et « Madame Hubersen » apparaîtrait une ligne lumineuse comme celle – verte, rouge ou bleue – qui indiquait les stations et les correspondances si l'on voulait aller de Corvisart à Michel-Ange-Auteuil ou de Jasmin à Filles-du-Calvaire. J'étais presque arrivé au bas de la liste et j'avais l'impression d'être un amnésique, cherchant désespérément à percer une couche de glace et d'oubli. (SD 61)
>
> [...] avec un peu de bonne volonté, ils vous reviennent à la mémoire, ces noms qui demeuraient dans votre esprit sous une légère couche de neige et d'oubli. (SD 30)[191]

---

comme *Quartier perdu* : « Je me confondais avec cette ville, j'étais le feuillage des arbres, les reflets de la pluie sur les trottoirs, le bourdonnement des voix, une poussière parmi les millions de poussières des rues. » (QP 121)

[190] Voir Chapitre 1, *supra* p.34-35.

[191] Modiano a déjà recours à la métaphore de la « couche » dans *Du plus loin de l'oubli* (1996), dix ans avant la publication de *Souvenirs dormants*, en vue d'évoquer les difficultés éprouvées à récupérer la mémoire : « La surface était restée lisse. Des eaux dormantes. Ou plutôt, une couche épaisse de banquise qu'il était impossible de percer après quinze ans. » (DPLO 171) La même image revient dans *Chien de printemps* (1993) : « [...] j'ai connu cette femme dans une autre vie et je fais des efforts pour m'en souvenir. Un jour, peut-être, parviendrai-je à briser cette *couche* de silence et d'amnésie. » (CP 42-43). Voir aussi *Dora Bruder* (1997) : « [...] sous cette *couche* épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi,

Si Modiano fait de la prévalence de l'oubli une caractéristique fondamentale de ses récits, c'est également parce qu'il semble développer une conception très malléable de la mémoire, celle-ci n'étant pas toujours considérée comme une antithèse absolue de l'amnésie et de l'oubli. Tout comme le titre du roman met l'accent, par l'oxymore, sur un potentiel état de « dormance » (ou d'hibernation) de la mémoire, Modiano explique dans ses entretiens que nos souvenirs sont sans cesse voués à agir en lien étroit avec les forces de l'oubli, comme s'ils étaient parés de leurs propres « logiques parallèles et [de leur] puissance d'occultation ».[192] Ayant grandi dans une période profondément marquée par une propagation de l'amnésie à l'échelle collective, Modiano s'intéresse tout particulièrement aux mécanismes de la mémoire humaine, en particulier dans sa capacité à s'évaporer, mais aussi d'irrémédiablement réapparaître. « [Il faut du temps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé » (DB 13), rappelle-t-il dans *Dora Bruder*, comme si toute mémoire occultée pouvait un jour « faire surface » au bout d'un certain temps. Modiano tisse notamment une parenté entre la mémoire et son reflet négatif, l'oubli, par le biais d'une métaphore botanique :

> Les souvenirs ont une vie propre à eux, une vie végétale. Parfois ils disparaissaient, réapparaissent sous une forme légèrement différente, un peu comme des plantes qui existent dans les eaux dormantes.[193]

La conception des « eaux dormantes », qui inspire à Modiano le titre de son ouvrage,[194] invoque la capacité des êtres et des choses à resurgir sporadiquement des profondeurs de l'oubli, mettant également en valeur tout un imaginaire de la verticalité (et du sous-sol) que l'on va retrouver au sein

---

précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. » (DB 131)

[192] Blanckeman, Bruno. « Le passant du sans oubli », *Sens-Dessous*, vol. 28, no. 2, 2021, p. 172.

[193] Propos recueillis par Bernard Lehut, « Patrick Modiano : 'Écrire, c'est comme faire la planche' », *RTL*, 26 octobre 2017. Web.

[194] Modiano révèle avoir emprunté la notion d'eaux dormantes dans un livre de sciences naturelles remontant aux années 1930, *La vie agitée des eaux dormantes,* où Georges Barbarin recense les végétaux et animaux qui croissent dans les étangs. Modiano dresse un rapprochement avec la puissance mentale de la mémoire, qui lui semble aussi alterner entre des phases d'activité et d'inactivité, de présence et d'absence - comme une sorte de cycle végétal. Voir l'entretien donné aux côtés de François Busnel, « Modiano nous présente ses deux nouveaux ouvrages », *La Grande Librairie*, 2 novembre 2017. Web.

de la peinture narrative de la capitale[195] — faite de multiples rues en pentes, de tunnels, ou encore de puits d'ombre, que les personnages nomment parfois des « trous noirs dans Paris ».[196] Dans *Souvenirs dormants*, Modiano révèle un axe secondaire de la ville, associant les gens perdus de vue ou disparus à des « noyés » pouvant remonter à l'improviste sur la surface du temps présent :

> Mais j'ai aussi la mémoire [...] de personnes que je me suis efforcé d'oublier. Je croyais y être parvenu et sans que je m'y attende, après des dizaines d'années, ils remontent à la surface, comme des noyés, au détour d'une rue, à certaines heures de la journée. (SD 72)

Bien qu'il problématise la nature parcellaire (et « dormante ») de toute mémoire subjective, Modiano suggère au sein de ses romans qu'il est toutefois impossible d'éradiquer définitivement le passé, qui « sommeille » en nous sous diverses formes. Dans *Souvenirs dormants*, l'action d'enterrer des choses — en l'occurrence, des archives ou des indices véridiques sur les évènements du passé — est un geste qui demeure irrémédiablement voué à l'échec. Si la remémoration est une tâche bien souvent astreignante, l'oubli en est une qui demeure tout aussi difficile et périlleuse :

> [...] j'ai hésité à relire ces quelques pages de papier pelure retenues par un trombone rouillé. J'ai voulu m'en débarrasser tout de suite, mais cela me paraissait impossible, comme des déchets radioactifs qu'il est inutile d'enterrer à cent mètres sous terre.
>
> Le seul moyen de désamorcer définitivement ce mince dossier, c'est d'en recopier des extraits et de les mêler aux pages d'un roman comme je l'ai fait il y a trente ans. Ainsi, on ne saura pas s'ils appartiennent à la réalité ou au domaine du rêve. [...] je recopie quelques phrases et j'en aurai fini. (SD 101)

Cherchant à faire disparaître quelques « feuillets dactylographiés » compromettants datés de plusieurs décennies, le héros appréhende ceux-ci à l'image de débris dont les ondes radioactives,

---

[195] Le rapport végétal de la mémoire s'inscrit dans les autres romans, comme *Chevreuse* : « Un autre souvenir de cette époque remontait au grand jour, comme les fleurs étranges qui apparaissent à la surface des eaux dormantes. » (C 118)

[196] « Il faudrait que je retrouve la liste des rues qui ne sont pas seulement des zones neutres mais des *trous noirs* dans Paris. Ou plutôt des éclats de cette matière sombre dont il est question en astronomie, une matière qui rend tout invisible et qui résisterait même aux ultraviolets, aux infrarouges et aux rayons X. Oui, à la longue, nous risquions d'être aspirés par la matière sombre. » (CJP 129) Dans *L'Herbe des nuits*, les « trous noirs » dans Paris sont associés à l'idée d'oubli : « Nous finirions par oublier les trous noirs dans Paris [...] tous ces mauvais lieux qui nous donnaient à l'un et à l'autre cette démarche incertaine. » (HN 166)

comme des interférences de l'histoire, parviendraient toujours à percer la surface sensible du contemporain. D'une façon ironique, Jean D. appréhende l'art, et plus spécifiquement la forme romanesque, comme le seul moyen d'effacer des pièces à conviction, s'employant ici à dissoudre le passé à travers la fiction, par le biais de l'illusion qu'offre la « recopie ». Lorsque l'on connaît l'intérêt que Modiano porte à la notion de duplicatas, d'identités doubles, ou même des lieux en « bis » qui scandent sa représentation de la capitale,[197] le narrateur de *Souvenirs dormants* alors apparaît comme un miroitement transposé de l'auteur — pour qui la forme romanesque, à l'inverse, apparaît comme un outil privilégié pour extirper des êtres ou des choses de l'oubli. Gardons à l'esprit que toute l'œuvre modianesque se fonde, se déploie et s'harmonise au rythme de telles ambiguïtés, faisant de l'identité contradictoire sa marque de fabrique. Une façon peut-être pour Modiano de ressasser l'écho livide et obsédant de toutes les dissonances issues du chaos initial de l'existence, celui de l'Occupation et de son « chien et loup »,[198] dont la mémoire assaille tout comme elle fait incroyablement défaut.

4.2. L'amnésie, un symptôme de la modernité ?

Dans les romans de Modiano, il est important de souligner que les différentes manifestations de l'oubli vont progressivement s'étendre au-delà de la sphère référentielle et contextuelle du Paris de l'Occupation, dépassant très vite la question de son « effacement » des consciences durant l'après-guerre.[199] En observateur méticuleux de la société urbaine dans laquelle il grandit, Modiano semble proposer l'idée que cette amnésie s'est exprimée à tel point pendant les décennies qui suivent la Seconde Guerre Mondiale, que celle-ci aurait fini par se propager en tant que symptôme généralisé

[197] Voir Chapitre 1, *supra* pp.28, 33-36.
[198] UP 11.
[199] Comme nous l'évoquions au début de ce Chapitre, la teneur référentielle du Paris de l'Occupation tend à s'effacer à partir du quatrième roman. Modiano revient sur ce thème en 1997 avec *Dora Bruder*, où la question de l'Occupation est appréhendée depuis la perspective des années 1990, et depuis une approche volontairement hybride (documentaire, biographique et autobiographique). Le texte de *Dora Bruder* constitue une singularité générique dans le cadre de l'œuvre, ce qui amènent certains à ne pas considérer ce texte comme un « roman ».

de la modernité tardive. Modiano développe cette idée lors de son discours de réception au Prix Nobel en 2014, lors duquel il reprend la terminologie du « recouvrement » illustrée à travers ses propres textes afin d'aborder la question de cette circulation problématique des mémoires, qui caractériserait selon lui cette fin du XX^e^ siècle dont il est le contemporain. L'époque actuelle, dit-il, a bien changé de celle de Marcel Proust, dans la mesure où toute récupération du passé, et plus symboliquement celle du « temps perdu », se trouve désormais de plus en plus entravées par diverses formes d'*ensevelissement* :

> Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIX^e^ siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette *couche,* de cette *masse d'oubli qui recouvre tout*, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.[200]

Modiano se rapporte ici à l'écriture du grand roman « proustien », *À la recherche du temps perdu*, dont l'immense tableau mémoriel serait, aujourd'hui, rendu impraticable au sein de la société contemporaine, plus que jamais mise en rapport avec les dynamiques inopinées de l'oubli. L'auteur considère que la fin du XX^e^ siècle marque une transition radicale dans le rapport à l'écriture et au temps : le travail du romancier s'appuie désormais sur une démarche profondément incertaine, contraint à se construire et à produire sur des fondations oublieuses.[201] Modiano confère à cet oubli une dimension résiduelle, à l'image d'un dépôt qui se serait imperceptiblement accumulé au cours des années. Il s'agirait d'une force de « couvrance » qui continue d'occulter imperceptiblement la conscience de toute une collectivité, et ce, d'une manière beaucoup plus décontextualisée de toute référence historique d'origine — à compter du souvenir réprimé la Seconde Guerre Mondiale.

---

[200] Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015. p.30. Nous soulignons.
[201] Modiano qualifie la forme du roman d'« obsolète » : « [c]'est cela qui est anachronique : pour exprimer les préoccupations des gens de mon âge, ou un peu plus jeunes que moi, la forme romanesque semble de plus en plus périmée ». Propos recueillis par Jean-Louis Ezine, « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur », *Les Nouvelles Littéraires*, 6 octobre 1975, p.3.

On note que dès 1975, Modiano avait déjà souligné que l'ambition de ses premiers romans (dans la première « Trilogie ») n'était pas de faire surgir la réalité de l'Occupation dans toute son authenticité historique. Bien que le référent agisse comme un tremplin primordial à son imaginaire, une certaine distance « impressionniste » vis-à-vis du Paris des années noires fut selon lui nécessaire. Cette distance n'est pas simplement une caractéristique de la médiation propre au regard « postmémoriel » : chez Modiano le Paris de l'Occupation agit avant tout comme un catalyseur à une réflexion plus profonde sur l'expérience du temps, et sa capacité d'occultation. L'auteur se penche plus spécifiquement sur les mécanismes mis à l'œuvre dans les effets dévastateurs de l'oubli, indépendamment d'un ancrage référentiel spécifique. Le Paris de l'Occupation demeure, à bien des égards, sans cesse désancré de son propre référent :

> [...] la lumière voilée de mes livres crée un malentendu : elle ne cherche pas à ressusciter un passé bien précis, elle ne veut être que la coloration du temps. Un peu comme dans certains tableaux de Claude Lorrain. Où l'horizon baigne dans une lumière nostalgique. J'essaie simplement de montrer comment le temps passe et *recouvre* tout, choses et gens, comment la lumière baisse et s'immobilise un instant... L'Occupation telle que je l'ai décrite n'a qu'un lointain rapport avec les véritables années 40.[202]

> De toutes les formes d'écriture, la forme romanesque est la plus habilité à donner l'odeur du temps. Le roman est donc enclin par nature à parler des choses et des gens disparus. A évoquer les ombres du passé.[203]

4.3. Une réflexion sur le temps

Dans le domaine de l'historiographie, plusieurs mouvements de pensée feront le constat d'une progression des forces de l'oubli dans l'ère contemporaine.[204]

Par exemple, François Hartog propose la notion de « régimes d'historicité », afin d'envisager la fin du XX[e] siècle comme un moment de rupture radicale dans la transmission des récits du passé. Il

[202] *Ibid*. Nous soulignons.
[203] *Ibid*.
[204] Bien que nous ne développions que l'exemple de François Hartog dans ce qui suit, nous reviendrons celui de Pierre Nora — et de son constat d'une « accélération de l'histoire » — dans l'ouverture du Chapitre 3.

rattache les dernières décennies du XX[e] siècle à ce qu'il appelle le « présentisme », un « régime » dans lequel le présent occupe désormais une place prédominante. Face à l'émergence des nouvelles technologies de communication, ou à l'irruption incessante des *news* qui passent en boucle à la télévision, nous vivons une ère propice à « l'instantané »[205] : la perspective du présent est utilisée comme référence principale pour interpréter le passé et anticiper le futur, mais uniquement dans le but de valoriser cet instant présent. Hartog présente une vision du temps fragmentée, dans laquelle le passé et le futur ne sont appréhendés qu'à travers le prisme de ce qui nous est perpétuellement « contemporain » : dans *Régimes d'historicité*,[206] Hartog met à disposition des outils heuristiques qui peuvent être utiles pour approfondir notre compréhension de l'expériences subjective du temps, offrant une grille de lecture permettant d'analyser la façon dont une époque donnée peut être propice à une érosion progressive de la mémoire.

Reflétant remarquablement la théorie décrite par Hartog, l'emphase narrative de Modiano sur le motif d'un « présent éternel », au sein de la ville de Paris, interroge notre perception du temps au sein de l'après-guerre, dans un espace citadin qui se trouve en pleine phase de modernisation et de changement perpétuel. L'idée du « présentisme » peut être mobilisé pour comprendre la façon dont Modiano appréhende sa propre époque, marquée par une propagation de l'oubli et la négligence de certaines périodes historiques récentes. Au fil de son œuvre, les narrateurs paraissent régulièrement enclavés dans une vision « présentiste » des évènements, marqués par une situation d'énonciation commune : ils ont tous été contraints, comme par la force des choses, à rompre tout lien avec le passé, au point de n'en posséder aucun. Modiano illustre parfois cette idée dès les marges du

[205] Hartog, François. « Quelques réponses. » *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, no. 14, 2015. Web.
[206] Hartog, François, et Jacques Derrida. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.

paratexte, incorporant par exemple la citation suivante d'Arthur Rimbaud en exergue du troisième roman *Les Boulevards de ceinture* :

> Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France !
> Mais non, rien.[207]

L'un des paradoxes de l'art de Modiano émerge peut-être là : malgré les efforts déployés pour lutter contre l'oubli, les narrateurs demeurent aux prises de leur époque. À la suite de la « Trilogie de l'Occupation », Modiano mettra continuellement l'accent sur ce genre de ruptures anhistoriques avec le passé individuel des personnages — celui de l'enfance et de la jeunesse, que beaucoup semblent avoir mystérieusement effacé de leur conscience. Le narrateur de *Vestiaire de l'enfance*, un écrivain exilé dans une ville sans nom dont certains lieux ressemblent étrangement à des endroits de Paris, vit ainsi dans ce « présent éternel » :

> J'avais perdu l'habitude de ces exercices de mémoire depuis que je vivais dans une sorte d'intemporalité – ou plutôt, selon l'expression de Carlos Sirvent –, de présent éternel. (VE 42)[208]

Les compagnons flottants qui peuplent les environs de cette ville déserte se sont, comme lui, efforcés de tourner le dos à leur passé, jusqu'à en venir à l'éradiquer de leur propre histoire personnelle. L'amnésie devient désormais un mode de vie :

> Nous formons une sorte de Légion étrangère [...] et dans la Légion étrangère on se tait sur les raisons de son engagement — qui sont, la plupart du temps, douloureuses... Le silence, voilà le seul moyen de tenir le coup. Le silence et l'amnésie. (VE 128-129)

L'altérité que les personnages éprouvent vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur propre mémoire, et de leur propre histoire personnelle est souvent projetée à travers la figure paradigmatique de l'apatride, un être déraciné géographiquement. Dans *Du plus loin de l'oubli*, un mouvement d'amnésie et de table-rase du passé s'illustre de nouveau, imprégnant l'expérience du Paris des années 1960 et 1970 :

> Les liens qui me rattachaient au présent s'étiraient de plus en plus. Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne

[207] Arthur Rimbaud, « Mauvais Sang », *Une saison en enfer*, cité dans Modiano, Patrick. *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard, 1972.
[208] Voir aussi VE 43 ; ES 105 ; H 9 153 ; CJP 157.

> pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile... Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître... et j'essayais de m'expliquer le flottement que je ressentais. (DPLO 148)[209]

Un sens d'historicité perdu se reflète à travers la configuration de l'espace citadin. La disjonction entre le passé et le présent est parfois telle, que la ville de Paris devient elle-même une sorte de « ville étrangère ». On retrouve cette image dans *Vestiaire de l'enfance*, *Quartier perdu*,[210] mais également *Chien de printemps* :

> Il me semblait être moi aussi un touriste égaré dans une ville que je ne reconnaissais pas. [...] Il évoquait une période si lointaine de ma vie que j'avais du mal à relier au présent. Je finissais par me demander si c'était bien moi l'enfant qui venait ici avec mon père. Un engourdissement, une amnésie me gagnaient peu à peu [...] D'ici un moment, je ne saurais même plus qui j'étais et aucun de ces étrangers autour de moi ne pourraient me renseigner. (CP 97)

En outre, les endroits vides, délaissés ou abandonnés de la capitale semble particulièrement opportuns à une prise de conscience des narrateurs vis-à-vis de l'étrangeté radicale qui imprègne la perspective du temps présent. C'est ce que remarque le héros d'*Accident nocturne*, dans certaines ruelles désertes de Paris :

> Je me suis engagé dans la rue de la Coutellerie, une petite rue oblique et déserte, juste avant l'Hôtel de Ville. Au cours des années suivantes — et même pas plus tard qu'aujourd'hui — j'y suis revenu pour essayer de comprendre le malaise qu'elle m'avait causé la première fois. Le malaise est toujours là. [...] Il suffit que je longe cette rue et je me rends compte que le passé est définitivement révolu sans que je sache très bien dans quel présent je vis. Elle est un simple passage que les voitures prennent en trombe, la nuit. Une rue oubliée et à laquelle personne n'a jamais fait attention.
> (AN, 79)[211]

---

[209] Signalant l'étrangeté, le narrateur considère que son passé n'est peut-être pas *le sien* : « [...] j'avais beau rassembler d'autres souvenirs plus récents, ils appartiennent à une vie antérieure que je n'étais pas tout à fait sûr d'avoir vécue. » (DPLO 148)

[210] « Nous étions seuls [...] J'avais repoussé la longue-vue et contemplais Paris derrière la baie vitrée. Cette ville me paraissait soudain aussi lointaine qu'une planète scrutée d'un observatoire. » (QP 19) Dans *Vestiaire de l'enfance*, la topographie Paris, jumelée avec une ville étrangère lointaine, s'imprègne de toponymes qui semblent « exotiques » (voir Chapitre 1, *supra* pp.65-67).

[211] Voir aussi *L'Horizon* : « Le long de la rue La Pérouse dont tous les immeubles semblaient abandonnés — mais non, il voyait une lumière là-haut à une fenêtre d'un cinquième étage, peut-être quelqu'un qui l'attendait depuis longtemps —, il se sentait gagné par l'amnésie. Il avait déjà tout oublié de son enfance et de son adolescence. » (H 82)

Au fil de représentations détaillées de la topographie, Modiano conçoit des récits d'exploration urbaine dans lesquels la figure de l'enquêteur, en rupture totale avec toute catégorie de passé, cherche à rétablir les liens rompus d'une mémoire enfouie. Comme nous l'avons vu, l'auteur appréhende l'oubli comme une épaisseur matérielle, l'espace urbain se présentant comme une surface matériellement « stratifiée », au sein de laquelle les mémoires, bien que délibérément « recouvertes », gardent néanmoins le potentiel d'être « recouvrées ».[212] De cette manière, son écriture pose la question d'une historicité perdue de la ville, interrogeant la capacité de l'environnement parisien à retenir les vestiges de cette mémoire. L'idée de stratification fait ressortir une dimension verticale de Paris, dont l'exploration des profondeurs illustre une dynamique entre présent et passé. Cette verticalité permet en effet à Modiano de représenter, bien souvent, l'axe temporel de la ville.

5. Souterrains : des images du temps

Engagé dans une lutte contre l'oubli généralisé qui semble envahir le contemporain, Modiano mobilise diverses stratégies narratives afin de réinscrire la ville de Paris dans les différentes strates de son passé. On note que la géographie de Paris apparaît également dans ses variations en relief, les espaces du « bas » symbolisant des passages vers le passé du personnage. Dans *Accident nocturne* (2003), l'enquête menée sur l'instigateur d'un étrange accident automobile incite le narrateur à se replonger dans sa propre jeunesse. Il relève alors certaines zones « marécageuses » qui parsèment

[212] L'image de la « couche » tellurique pose la question d'une potentielle rétention. La mémoire est « recouverte », dans le sens où elle est occultée par plusieurs procédés, mais les personnages tentent également de la « recouvrer », travers l'effort de récupération du passé qui motive l'exploration urbaine. Modiano illustre un mouvement de « double recouvrement » de la mémoire - non que l'occultation du passé se veut nécessairement « double », en dépit de toutes les stratégies mises en place dans ce dessein ; mais dans un dialogisme entre mémoire recouverte (ensevelie, donc effacée) et recouvrée (déterrée, donc récupérée). Cette approche est développée par Morgane Cadieu, « Stratification of the Urban Space in Contemporary Paris: Modiano, Vasset, and the Data Centers of Memory », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2017, vol. 21, no. 2, p.136.

l'espace parisien, des « sables mouvants » au fond desquels il risque de s'enfoncer et disparaître pour de bon : ces bas-fonds métaphoriques sont associés à la rive Gauche, liée à la temporalité de l'enfance, dont l'étrangeté interpelle tout comme elle le pousse à fuir.

> J'avais laissé derrière moi, de l'autre côté du fleuve, une zone marécageuse où je pataugeais. J'avais pris pied sur la terre ferme. (AN 53)
>
> Depuis plus de trente ans, j'avais fait en sorte que ma vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française. Le parc avait recouvert de ses grandes allées, de ses pelouses et de ses bosquets un marécage où j'avais failli m'engloutir autrefois. (AN 77)
>
> [...] je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage justement, qui m'aiderait à reprendre pied. Il y avait peut-être toute une partie de ma vie que je ne connaissais pas, un fond solide sous des sables mouvants. (AN 141)

L'évocation des soubassements de Paris permet au narrateur d'apprécier la ville à l'aune de données temporelles. Le traitement de la temporalité est intrinsèquement lié aux mouvements des personnages dans la ville, ce qui évoque la notion « d'espace-temps » développée par le théoricien Mikhaïl Bakhtine. Afin d'illustrer une connivence similaire entre la traversé de l'espace et celle du temps, Bakhtine s'appuie notamment sur la notion du « chronotope » :

> Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace).[213]

Chez Modiano, l'espace et le temps vont intrinsèquement de pair : la ville de Paris est essentiellement une *unité chronotopique*. L'approche spatio-temporelle du cadre urbain est pertinente, dans la mesure où elle fait ressortir la façon dont la pratique modianesque de l'urbain sous-tend une affinité profonde entre présent et passé. Elle permet aussi d'établir un lien à la fois avec à ce que la ville a été, tout en ne l'étant plus ; se rapportant de nouveau à l'image d'une « ville fantôme. »

[213] Bakhtine, Mikhaïl et Daria Olivier. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978. p.237.

5.1. Le topos de la ville engloutie

Dès le deuxième roman, *La Ronde de nuit* (1969), l'herméneutique de l'obscurité qui envahit le Paris de l'Occupation trouve une résonnance particulière avec l'urbanité du sous-sol, le terme « souterrain » étant déployé à travers un éventail de significations — non seulement en tant qu'espace muré par les ténèbres, mais aussi dans sa portée métaphorique, davantage liée au domaine du secret, du mystère, et de la dissimulation. Alors que la réalité de l'Occupation pouvait avoir tendance à demeurer « occultée » dans un renfoncement de la conscience des habitants, l'ambition des membres de la Résistance fut, d'une façon analogue, d'investir l'espace de la ville tout en passant totalement inaperçus :

> Nous menons une lutte clandestine contre les puissances du mal qui triomphent en ce moment. [...] il a baptisé son groupe Réseau des Chevaliers de l'Ombre. R.C.O. Impossible en effet de lutter au grand jour. Il s'agit d'une guerre souterraine. Nous vivons perpétuellement traqués. Chaque membre du groupe a pris, pour pseudonyme, le nom d'une station de métro. Il me les présentera d'ici peu : Saint-Georges. Obligado. Corvisart. Pernety. D'autres encore. (RN 104)

Dans l'imaginaire de Modiano, l'identité des Résistants se fond à l'essence topographique de la ville, en particulier ses passages souterrains : les « Chevaliers de l'Ombre » sont engagés dans une lutte contre les « puissances du mal » par le biais d'un « réseau » secret qui, par l'entremise de plusieurs noms d'emprunt, devient à l'image de celui, sous terre, du métropolitain.[214] Plongée dans la noirceur nocturne d'un bout à l'autre du roman, la capitale du « blackout *»* (RN 79, 80, 81, 97, 99, 109) délimite, elle aussi, un environnement d'absence de lumière : la pratique urbaine du Paris de l'Occupation s'apparente à l'expérience cognitive du souterrain. Lorsque le chef de la Collaboration escorte le narrateur vers les bureaux du 3 bis, Square Cimarosa, l'itinéraire s'apparente à une

[214] Durant la Seconde Guerre mondiale, les catacombes jouèrent également un rôle paradoxal en tant qu'espace souterrain. Ces anciennes carrières servirent de toile de fond à des activités clandestines divergentes : d'un côté, la Résistance française avait établi son quartier général dans les catacombes au niveau de la place Denfert-Rochereau (anciennement appelée place d'Enfer). De l'autre, ces galeries furent également utilisées par des collaborateurs, afin de se déplacer discrètement d'une rive à l'autre. Voir les commentaires de Manet Van Montfrans, « Dante chez Modiano : Une divine comédie à Paris. » *Relief. Revue électronique de littérature française*. Vol. 2, n°1, 19 février 2008. pp.9-13.

traversée complètement « à l'aveugle » dans Paris. « [...] une masse sombre devant nous. L'Opéra ? L'église de la Trinité ? [...] De nouveau l'obscurité. Une grande lanterne rouge. Celle de L'Européen place Clichy. Nous devons suivre le boulevard des Batignolles. Les phares découvrent brusquement une grille et des feuillages. Le Parc Monceau ? » (RN 99-100) Insérés sous forme de tournures interrogatives, les toponymes reflètent la difficulté à se repérer, dans les ténèbres qui recouvrent désormais la ville. Le narrateur tâtonne, tant bien que mal, n'apercevant que la silhouette chinoise des bâtiments. Selon lui, « [o]n ne laisse pas un enfant dans le noir. Les premiers temps, il en a peur, il s'y habitude et finit par *oublier* définitivement le soleil. Paris ne s'appellerait plus jamais la Ville Lumière. » (RN 81)

Modiano fera ressortir, d'un bout à l'autre du récit, une symbolique de l'enfouissement et de la profondeur. Il situe le roman à l'été 1942, souvent considéré comme la période la plus noire, le point « le plus bas »[215] des années d'Occupation à Paris. D'autre part, sa prose assimile symboliquement un tel point « culminant » de dégradation de la société à un mouvement de descente au sein de l'espace, Paris prenant les eaux à la manière d'un « naufrage » (RN 74). Les hordes de passants en fuite s'apparentent à un amas de dépouilles défilant dans les rues, tels des morts-vivants :

> La plupart ont perdu tout aspect humain. [...] Dix mille, cent mille noyés, avec des gestes d'une infinie langueur, comme les personnages d'un film qui passe au ralenti. Le silence. Ils frôlent parfois le bathyscaphe et leurs visages viennent se coller au hublot : yeux éteints, bouches entrouvertes. [...] Je ne pourrai pas remonter à la surface. L'air se raréfie, la lumière du bar vacille et je me retrouve Gare d'Austerlitz en été. (RN 75-76)

Le Paris des années noires est plus explicitement relié à un symbole de la ville damnée, mentionnant le mythe de l'Atlantide. Ayant bientôt touché le fond, la capitale française des années noires a atteint le point le plus bas de son histoire :

> L'auberge, tel un bathyscaphe, échoue au milieu d'un ville engloutie. *L'Atlantide* ? Des noyés glissent boulevard Haussmann... (RN 75)

[215] Nettelbeck, Colin, et Penelope Hueston. *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986. p.28.

> Là-bas, du côté des Tuileries, l'Océan. J'étais sur la plage arrière d'un paquebot qui voguait vers le nord-ouest, emportant avec lui la Madeleine, l'Opéra, le palais Berlitz, l'église de la Trinité. Il sombrerait d'un instant à l'autre. Nous reposerions demain à cinq mille mètres de fond. (RN 95)[216]

Le Paris de l'Occupation se présente comme une nécropole, située à mille lieues sous la surface de la terre ; une cité en perdition dont on peut anticiper la disparition totale. Un tel univers semble préfigurer le sort « d'enfouissement » mémoriel que le Paris de l'Occupation va subir pendant l'après-guerre, au moment même où Modiano rédige ce texte. L'oblitération matérielle et mémorielle de Paris s'accompagne ici d'une référence à une cité « mémorable », l'Atlantide, une ville imaginaire qui, dans la mythologie grecque, est immergée par les eaux à la suite d'une punition divine dirigée envers ses habitants, les Atlantes. Le philosophe Platon la décrit dans deux dialogues, le *Timée* et le *Critias*, qui illustrent une opposition entre la cité d'Athènes, qui incarne la justice, et sa cité-jumelle, Atlantis, où les habitants finirent par se compromettre moralement dans la démesure et la soif de conquêtes.

5.2. L'annuaire, un outil sismographique

Quarante ans après *La Ronde de nuit*, Modiano va réemployer le motif de la ville engloutie et de l'Atlantide, cherchant à décrire la « transparence » des époques qu'il a l'impression d'obtenir en consultant les anciens annuaires de Paris. De tels registres usagés, bien souvent mis de côté et « oubliés » dans les bibliothèques d'inconnus, fonctionnent selon Modiano comme de véritables moteurs à l'écriture ; permettant, en quelques sortes, de « plonger » dans les profondeurs temporelles de versions antérieures de Paris. Au fil des pages de ces anciens livrets, les différentes variantes du passé de la ville — des versions « ensevelies », et devenues obsolètes à mesure des années — s'offrent soudainement à l'œil nu :

[216] Voir aussi : RN 97. Dans *La Ronde de nuit*, Paris est à l'image d'une ville-cimetière, où stagne l'odeur de chairs flétries, une « odeur de pourriture dans l'air. À la tombée du soir, surtout. [...] L'été n'en finissait pas de mourir. Les avenues désertes. Paris absent. » (RN 110-111)

> C'est ainsi que dans ma jeunesse, pour m'aider à écrire, j'essayais de retrouver de vieux annuaires de Paris, surtout ceux où les noms sont répertoriés par rues avec les numéros des immeubles. J'avais l'impression, page après page, d'avoir sous les yeux une radiographie de la ville, mais d'une ville engloutie, comme *l'Atlantide*, et de respirer l'odeur du temps. À cause des années qui s'étaient écoulées, les seules traces qu'avaient laissées ces milliers et ces milliers d'inconnus, c'étaient leurs noms, leurs adresses et leurs numéros de téléphone. Quelquefois, un nom disparaissait, d'une année à l'autre. Il y avait quelque chose de vertigineux à feuilleter ces anciens annuaires en pensant que désormais les numéros de téléphone ne répondraient pas. (Nobel 26-27)

Modiano cultive un intérêt particulier pour les annuaires,[217] des objets qui dans leur matérialité même, permettent de fixer chaque individu à une adresse spécifique dans Paris, de rassembler des traces scripturales témoignant de la présence d'existence antérieures. Selon Modiano, les annuaires de Paris peuvent être appréhendés comme des objets sacrés, en ce sens qu'ils offrent parfois la preuve du passage sur terre de certains individus — des oubliées dont les seules traces subsistent parfois sur leur papier, sous la forme d'un nom ou d'une adresse. À ses yeux, les annuaires constituent dans certains cas les derniers vestiges qui puissent demeurer, lorsque l'oubli a tout englouti et que l'érosion inéluctable du temps a suivi son cours. À partir de ces carnets vieillis et à demi effacés par le temps, c'est comme si Modiano tentait d'exhumer l'existence des morts et des disparus, de leur accorder une voix et une existence tirée des ténèbres. Dans le sillage de la préoccupation narrative pour les espaces du « bas », l'extrait ci-contre illustre la dimension hypogéenne[218] du Paris modianesque, chez un auteur pour qui la démarche exhumatoire de la littérature tisse une étroite affinité avec les défunts. Modiano s'apparente ainsi à une sorte d'Orphée des temps modernes : « [e]ntrant en communication avec les morts, le narrateur [modianesque] s'identifie à eux, leur prête un corps de signes, les réanime au sens littéral du terme : il leur attribue

[217] Voir Chapitre 1, *supra* pp.49-52.

[218] Un hypogée est une construction souterraine destinée à des sépultures. Voir Robert, Paul, Josette Rey-Debove, and Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013. p.1266. Plus rare et littéraire, l'adjectif « hypogéen » fut notablement utilisé par Marcel Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Éditions de la nouvelle revue française, 1919. p.493.

voix et présence ».[219] Son approche scripturale fait pertinemment écho aux « *Appels dans la nuit* », un modèle de récit qui, comme nous l'avons évoqué au sujet de *Vestiaire de l'enfance* et *Dora Bruder*, consiste également à faire remonter, à la surface du présent, des « figurants » de l'histoire, des vies anonymes envahie par l'oubli.

5.3. Revenances temporelles

Enfin, dans le Paris de Modiano, les chevauchements temporels engendrés par l'espace de la ville permettent un étroite proximité avec plusieurs époques révolues : parfois, la notion de « distance » temporelle séparant les personnages des décennies passées s'amenuise progressivement au hasard de l'itinéraire. Dans *Fleurs de ruine*, l'arpentage du quartier du Luxembourg, au cours des années 1990, incite le narrateur à concevoir l'expérience subjective d'un temps devenu « transparent » :

> Le hasard me faisait revenir dans ce quartier, après un quart de siècle, et j'étais en présence de cet homme inchangé, fidèle pour toujours aux années soixante. J'aurais pu lui adresser la parole, mais le temps qui s'était écoulé depuis nos dernières rencontres me l'avait rendu inaccessible, comme quelqu'un que j'aurais laissé sur la plage d'une île lointaine.
> [...] J'ai traversé les jardins. Était-ce la rencontre de ce fantôme ? Les allées du Luxembourg où je n'avais pas marché depuis une éternité ? Dans la lumière de fin d'après-midi, il m'a semblé que les années se confondaient et que le temps devenait transparent. (FR 42-43)

Au sein de sa géographie méticuleuse de Paris, Modiano s'intéresse à un modèle de représentation non-linéaire du temps. Selon la sociologue Clara Lévy, cette superposition ineffable de plusieurs « strates » de temporelles au sein de l'espace citadin peut être appréhendée, dans le cadre des romans de Modiano, en termes de « glissements de terrain »[220] : tout comme ce phénomène géologique de dilution de plusieurs strates sur un temps long, les couches mémorielles du Paris modianesque peuvent se déplacer ou se mélanger, faisant émerger un espace diffus où le temps semble se dilater et se rétracter de façon énigmatique. Au lieu d'une simple « superposition » ordonnée de différentes

[219] Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin, 2009. p.123.
[220] Lévy, Clara. « Le Paris de Modiano : attention, terrain glissant », *Lieux, littérature et médiations dans l'espace francophone*, sous la direction de Carole Bisenius Penin, PUN Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy, 2017, pp. 113-124.

époques, le phénomène romanesque de sédimentation temporelle s'aligne davantage sur une logique de *surimpression*. D'où la fréquente association du Paris modianesque au motif du « palimpseste », un parchemin réutilisé sur lequel plusieurs couches de textes à moitié effacées s'entremêlent et se mélangent sur une même surface, posant le problème de leur lisibilité. Chez Modiano, la dimension nébuleuse de la temporalité renvoie, à bien des égards, aux obstacles que posent l'appropriation « postmémorielle » du passé, en particulier celle de l'Occupation — une période qui pour l'auteur, demeurera toujours voilée et énigmatique.

D'un autre côté, cette surimpression peut être productrice d'un nouvel éclairage, de nouvelles significations. « Il n'y a jamais eu pour moi ni présent ni passé », déclare le narrateur de *L'Herbe des nuits*, qui cherche à comprendre ce « temps immobile » devenu « transparent », en vue de mieux récupérer le passé. « Ce dimanche soir, je finissais par me persuader que le temps est immobile et que si je glissais vraiment dans la brèche je retrouverai tout, intact. [...] Hier, j'étais seul dans la rue et un voile se déchirait. Plus de passé, plus de présent, un temps immobile. Tout avait retrouvé sa vraie *lumière*. » (HN, 14, 126, 144). Si les périodes de Paris qui se mélangent souvent semblent se confondre, l'épaisseur temporelle de la ville sera précisément ce qui permet au narrateur autodiégétique de *Dora Bruder* de retracer les cheminements de Dora dans la capitale, des années après sa disparition :

> Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. (DB 10)

Dans *Dora Bruder*, le Paris de l'Occupation en vient même à se projeter d'une façon spectrale dans cadre de la ville contemporaine, arpentée durant les années 1990 :

> J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. (DB 50-51)

En particulier, la dimension sensiblement moribonde des rues de Paris pendant le couvre-feu de l'automne 1942, au moment de l'arrestation finale de Dora, aurait selon Modiano laissé une

empreinte dans la configuration de la ville actuelle. Le Paris obscur et sinistre de l'Occupation, qui s'apparente à une sorte de ville fantôme « originelle », continuerait de hanter ineffablement l'espace contemporain, conservant la présence de Dora en filigrane du paysage urbain :

> Le samedi 19 septembre [1942], le lendemain du départ de Dora et de son père, les autorités d'occupation imposèrent un couvre-feu [...]. Personne n'avait le droit de sortir, de trois heures de l'après-midi jusqu'au lendemain matin. La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora.
> Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches du métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. (DB 144)

Les traces s'accumulent, dans une ville où l'expérience subjective du présent reproduit l'atmosphère ténébreuse des blackouts imposés pendant l'Occupation.

5.4. La rémanence du Paris de l'Occupation

Si un grand nombre de romans de Modiano — plus de trente à ce jour — ne se situent plus dans la temporalité de la Seconde Guerre mondiale, axés plutôt sur des introspections et des enquêtes portées sur l'événement d'un crime ou d'une disparition, le Paris des années 1960 à nos jours que Modiano dessine est un terrain dans lequel regorge et persiste de nombreuses émanations contextuelles de la guerre ; une d'analogie obsédante qui insuffle sans cesse aux narrateurs un sentiment d'insécurité fondamentale.[221] Dans les décennies qui suivent la Libération de Paris, les personnages continuent de dissimuler leur identité, se réfugiant dans les lieux de passage de la ville – résidences universitaires, cafés, chambres d'hôtel –, dont les draperies leur évoquent les « rideaux de la défense passive », ce voile occultant qui fut d'usage sous l'Occupation, et dont la présence subsiste dans le Paris des Trente Glorieuses (*L'Herbe des nuits*, *Accident nocturne*, *Souvenirs dormants*).[222] Lors

[221] Modiano exploite ce paradoxe : la mémoire personnelle et collective semble matériellement entreposée en filigrane de l'espace urbain, en opposition à l'intériorité du personnage. Les fragments du passé, antérieur à la vie des protagonistes, émergent souvent en réponse aux stimuli de la ville extérieure, prenant la forme de traces dispersées ou d'échos lointains provenant des profondeurs de certaines rues.
[222] Il s'agit d'un voile « ne laissant filtrer aucune lumière à l'extérieur » (HN 33). Voir aussi AN 65, SD 23. Durant la Seconde Guerre mondiale, les immeubles de Paris furent immatriculés par la « Défense

d'une traversée des quartiers Sud de Paris au cours des années 1960, le héros de *L'Herbe des nuits* détaille l'impression d'une ville dont la topographie lui semble une réplique de celle du temps de guerre, baignée dans un sentiment de menace imprécis. À travers tous les « lieux de Paris que j'ai connus à cette époque [...] Partout, il planait une menace dans l'air qui donnait une couleur particulière à la vie. » (HN 39) Alors que pendant la journée, le narrateur part en quête, et recense, tous les « immeubles à double issue » (*Ibid.* ; HN 47, 158, 166),[223] ce sentiment de menace s'inscrit plus particulièrement dans la pratique empirique de la capitale arpentée de nuit :

> [...] je marchais, très tard, vers le haut du boulevard Saint-Michel et j'avais vu de loin un panier à salade garé sur le trottoir et cachant la vitre trop éclairée du « 66 ». On y faisait monter les clients. Oui, c'était bien ce que j'avais ressenti devant ce zinc avec Dannie. Des papillons éblouis et englués dans la lumière, avant une rafle. Je crois même que j'avais prononcé le mot « rafle » à son oreille [...]
> Il y avait ainsi, à cette époque, à Paris, la nuit, des points trop lumineux qui servaient de piège et je tâchais de les éviter. Quand j'y échouais, au milieu d'étranges consommateurs, j'étais sur le qui-vive et j'essayais même de repérer les sorties de secours. (HN 31)

La période de l'Occupation, à l'instar de différents souvenirs latents — et invraisemblables — d'une époque ayant précédé sa naissance, hante régulièrement l'imaginaire du narrateur. La grande majorité des romans de l'écrivain placent l'environnement urbain de Paris en tant que toile de fond centrale au récit, décor profondément obscur souvent saisi dans sa plénitude nocturne, au milieu duquel vient se glisser la silhouette pétrifiante d'une ville fantôme affranchie de toute présence humaine. Ce cadre narratif occasionne parfois chez le narrateur la résurgence d'une véritable hantise pour cette période de l'Histoire, une époque qui a elle aussi déployé un espace urbain menaçant et hautement réglementé, démographiquement réduit de nuit, où il fut, en outre, interdit de rouler dans un véhicule les phares allumés. Au beau milieu de son enquête visant à retrouver la mystérieuse femme l'ayant renversé aux abords de la Place de la Concorde, le narrateur d'*Accident nocturne* ne peut

---

Passive » pour faciliter leur identification, afin d'accueillir les habitants du quartier et les protéger d'éventuels bombardements aériens.

[223] Le recensement de ces immeubles à double issues apparaît dans d'autres romans : RBO 210 ; PQP 66 ; DPLO 86 ; SD 72, 96 ; H 97, FR 104.

s'empêcher de mettre en relief l'atmosphère désolée du Paris plongé dans l'obscurité, se mettant aussitôt à égrener, en plein milieu des années 1960, diverses indications contextuelles relatives à la période de l'Occupation :

> Et moi, j'étais le seul piéton. Avait-on instauré un couvre-feu qui interdisait aux gens de sortir après onze heures du soir ? […] cela m'était indifférent comme si j'avais dans la poche de ma canadienne un laisser-passer qui me mettait à l'abri des contrôles de police. (AN 144)

L'environnement périlleux du Paris nocturne sous l'Occupation — cadre privilégié des premiers romans de l'écrivain — va laisser une trace tangible sur l'œuvre entière. Lorsqu'il retrouve la trace, dans un restaurant, de cette femme mystérieuse avec laquelle il fut impliqué dans un accident, le narrateur d'*Accident nocturne* se laisse également envahir, de façon assez énigmatique, par un sentiment d'illégitimité qui résonne avec les temps obscurs de l'Occupation. Du simple statut de victime d'un accident, le narrateur s'égare soudainement dans ses pensées et devient coupable ; persuadé qu'il fait, en réalité, l'objet d'une oppression sociale beaucoup plus importante. Cette sensation fugitive de manquement au *couvre-feu* renvoie d'ailleurs à d'autres scènes subtilement dissimulées à travers le récit :

> […] dans mon souvenir, ce lieu me semble abandonné. J'ai même le sentiment qu'elle et moi, cette nuit-là, nous nous y étions introduits par effraction. Nous sommes là, l'un en face de l'autre, et j'entends l'une de ces musiques étouffées d'après le couvre-feu, sur lesquelles on danse et l'on vit quelques instants de bonheurs en fraude. (AN 169)

La scène fait écho à l'ouverture du roman, durant laquelle le narrateur confie son impression d'avoir été victime d'une *rafle*, tandis qu'il est escorté dans un fourgon de police vers un hôpital avoisinant. Venant d'être âprement renversé par une voiture, le personnage, transporté vers les urgences de la clinique Mirabeau, est soudainement pris de paralysie à bord du véhicule. Observant le flottement des rues défilant de façon imprécise à travers la vitre, le héros aperçois brièvement la lumière émanant du café où son père lui donnait jadis rendez-vous, un signal lumineux qui déclenche une véritable sonnette d'alarme :

> C'était le moment de s'enfuir. Il suffisait peut-être de demander à ce type, sur la banquette, de nous laisser partir. Mais je me sentais incapable de prononcer la moindre parole. (AN 12)

Au final, à travers l'œuvre de Modiano, la période historique de l'Occupation semble fonctionner comme une fondation essentielle, un soubassement qui façonne sensiblement l'expérience du présent. Le Paris de l'Occupation, à l'image d'une ville engloutie sous la surface du présent, a laissé un certain nombre de signalétiques mémorielles sur l'espace urbain. Et à l'instar du « terreau » des années noires dont Modiano dit être issu, les premiers romans, réunis dans la « trilogie de l'Occupation », établissent une sorte de récit nourricier, un « terreau narratif » à partir duquel s'est ensuite développée la vaste genèse littéraire du lauréat du prix Nobel. Dans le quatrième roman, *Villa Triste*, nous sommes désormais en présence du « Paris policier » de la guerre l'Algérie, qui à la fin des années 1950, apparaît comme un décalque troublant d'Alger :

> Ces années étranges de mon adolescence, Alger était le prolongement de Paris, et Paris recevait les ondes et les échos d'Alger, comme si le sirocco soufflait sur les arbres des Tuileries en apportant un peu de sable du désert et des plages… À Alger et à Paris, les mêmes Vespa, les mêmes affiches de films, les mêmes chansons dans les juke-box des cafés, les mêmes Dauphines dans les rues. Le même été à Alger que sur les Champs-Élysées. Ce soir-là, au Koutoubia, étions-nous à Paris ou à Alger ? (UP 62)

En vertu de la porosité référentielle qui s'inscrit dans Paris, Modiano établit une étrange continuité avec certains souvenirs, certes imaginaires ou indirects, liés à l'oppression vécue pendant l'Occupation :

> Pour moi [...] c'était l'Occupation qui recommençait, mais c'est mon côté paranoïaque. C'était une espèce de Paris policier, et ça me foutait la trouille. Je vivais dans une terreur paranoïaque, comme si c'était la rafle de 1942.[224]

Afin de conclure nos réflexions, nous pourrions insister sur le phénomène de rétention mémorielle qui semble imprégner le Paris contemporain : dans l'univers narratif de Modiano, la transmission des mémoires, après la disparition de tout une époque ou la mort d'un individu,

[224] Entretien avec Julien Brünn, « Patrick Modiano : exilé de quelque chose », *Libération*, 22 septembre 1975, p.10.

demeure possible par le biais de l'inscription dans l'espace — aussi « souterraine » soit-elle. Bien qu'une telle transmission ne semble à première vue plus garantie après la disparition des personnes porteuses d'une mémoire incorporée, les narrateurs de Modiano se tournent vers la géographie des lieux, qui semble porter en elle la marque intime des êtres qui l'ont jadis occupé. Ce phénomène est particulièrement explicite dans *L'Horizon* (2010) :

> Il avait toujours imaginé qu'il pourrait retrouver au fond de certains quartiers les personnes qu'il avait rencontrées dans sa jeunesse, avec leur âge et leur allure d'autrefois. Ils y menaient une vie parallèle, à l'abri du temps... Dans les plis secrets de ces quartiers-là, [ils] vivaient encore tels qu'ils l'étaient à l'époque. Pour les atteindre, il fallait connaître des passages cachés à travers les immeubles, des rues qui semblaient à première vue des impasses et qui n'étaient pas mentionnées sur le plan. (H 51)

L'« horizon », dans sa spatialité singulière, permet d'ouvrir une réflexion sur le temps, d'exprimer ce mélange des époques, « tradui[sant] bien cette espèce de surimpression du passé sur le présent, où finalement tout devient intemporel... »[225] En définitive, cette impression de mélange des temps, dans le Paris de Modiano, illustrent l'idée selon laquelle le passé n'est pas considéré comme une dimension révolue, mais comme une partie intégrante et fondamentale de l'expérience du présent. Ainsi se définirait, en tant que survivant de deuxième génération, la « hantise » du contemporain.

Conclusion : un double recouvrement de la mémoire

Au sein du Paris contemporain que Modiano explore, les espaces souterrains fonctionnent comme la métaphore d'un passé enseveli, mais toujours présent. De plus, le long de leurs explorations urbaines, les romans font émerger différentes strates successives de l'histoire de la capitale française, qui finit par s'apparenter à un palimpseste dans l'espace et dans le temps. Le motif du souterrain invoque une réflexion spatialisée sur le temps, Modiano s'évertuant, dans une démarche postmémorielle, à creuser dans l'ombre de sa propre existence, une préhistoire demeurant

[225] Propos recueillis par Sylvain Bourmeau, « Patrick Modiano, l'origine du roman, la solitude et Internet », *Mediapart*, 9 octobre 2014. Web.

inaccessible qui vient, malgré tout, s'inscrire dans les profondeurs de la ville. Les années noires, que Modiano ne peut appréhender que par l'imaginaire, furent recouvertes dans l'après-guerre sous une épaisse chape d'amnésie : Modiano fait état d'une relégation de tout une période historique au domaine du rêve, la population cherchant à se soustraire de cette réalité et à l'enfouir. Le Paris de l'Occupation devient alors un simulacre, une ville fantôme par excellence à partir de laquelle se fondera l'écriture romanesque à venir.

L'exhumation de souvenirs que l'on croyait pour toujours occultés interroge de façon intéressante la possibilité d'une inscription mémorielle durable de la mémoire à l'échelle de l'espace ; et de l'espace urbain en particulier. Dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, l'urbanisation accélérée de Paris et sa région périphérique va cependant porter atteinte à cette vision de l'espace citadin en tant que potentiel lieu de mémoire. Face à l'ambition technocratique d'une « reconstruction, » au lendemain de la guerre, la configuration spatiale de Paris se transforme à un rythme effréné. Les Trente Glorieuses verront l'apparition de nouveaux systèmes d'autoroute (le boulevard Périphérique), de quartiers d'affaires flambants neufs (la Défense, Maine-Montparnasse), d'ensembles de tours (Italie 13, le Front de Seine) : de multiples rues et lieux familiers du passé vont, à leur tour, se mettre à disparaître uns à uns. Modiano se penche sur l'expérience subjective de la modernité urbaine qui, à la veille du XXI^{e} siècle, est celle d'une ville en perpétuel changement, remettant sans cesse en question la possibilité d'une inscription mémorielle.

CHAPITRE 3

BATIMENTS ET RUINES :
L'URBANISME D'APRÈS-GUERRE, UNE PROBLÉMATIQUE MÉMORIELLE

> « Paris à l'aube serait recouvert de décombres. Tant pis. Tout ce que j'aimais dans ma ville n'existait plus depuis longtemps : la petite ceinture, le ballon des Ternes, la villa Pompéienne et les Bains chinois. On finit par trouver naturelle la disparition des choses. »[226]

1. Vers une nouvelle réalité urbaine

À partir des années 1950, la ville de Paris subit une transformation spectaculaire. Alors que la nation se relève des ravages de la Seconde Guerre, la capitale est confrontée à une crise du logement sans précédent. Cette pénurie d'espaces habitables est exacerbée par la croissance démographique inouïe du pays à cette période. De 1946 à 1962, la population de la région parisienne augmente de près de 30%, passant de 6,6 millions à plus de 8,4 millions d'habitants.[227] L'accroissement de la population a notamment entraîné une hausse significative des loyers, accentuant les conditions de vie précaires pour de nombreuses familles qui n'ont souvent de choix que de s'entasser dans des bidonvilles aux portes de Paris. Face à l'urgence de la situation, les autorités françaises décident de lancer d'ambitieux programmes de construction et de rénovation urbaines, leur solution reposant sur la mise en place de quartiers résidentiels d'envergure et flambant neufs, également connus sous le nom de « grands ensembles ». Ces édifices massifs, qui surgissent de terre sur la périphérie et à l'intérieur de Paris, se définissaient par des modes de construction standardisés et peu coûteux, visant à fournir un nombre important de logements abordables le plus rapidement possible.[228]

---

[226] Modiano, Patrick. *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard, 1969. p.140.
[227] Delouvrier, Paul. *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris*. La Documentation Française Illustrée, 1965. p.21.
[228] Selon l'historien Bernard Marchand, la fin des années 1950 marque un tournant décisif dans la production de l'espace urbain en France. « On passait du stade artisanal à la production industrielle, ce qui abaissa considérablement les coûts : il fallait encore 3600 heures de travail pour construire un

Donnant lieu à des structures souvent répliquée à l'identique du point de vue de leur conception architecturale, à des façades répétitives qui se ressemblent les unes aux autres, ils favorisaient une certaine anonymité sociale. On remarque que dans *Accident nocturne* (2001), le paysage des nouvelles tours du « Front de Seine », venu considérablement altérer la configuration spatiale du XV^e^ arrondissement dans les années 1960, participe à la déroute mémorielle du narrateur, qui décrit l'impact profond de cette réorganisation de l'espace (et l'irruption de cette nouvelle architecture « anonyme ») sur la psyché individuelle :

> […] tout cela m'avait conduit vers ce quartier à flanc de colline, au bord de la Seine, un quartier dont on pouvait dire simplement qu'il était « résidentiel » ou « anonyme ». On m'y avait donné rendez-vous dans une lettre qui datait d'il y a quinze ans et que j'avais reçu la veille. Mais il était trop tard pour moi : quelqu'un m'attendait encore derrière l'une de ces fenêtres, toutes les mêmes aux façades de ces immeubles que l'on confondait les uns avec les autres. (AN 116)

La narrativité géographique de Modiano reflète et capture ce nouvel esprit architectural qui, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, s'aligne sur une temporalité de l'urgence. Si les « grands ensembles » sont régulièrement associés aux régions de la périphérie de Paris — comme celui situé dans la commune de Sarcelles, au Nord de l'ancien camp de Drancy, où une filiale de la Caisse des Dépôts édifie à la hâte près de 13000 logements en une seule opération en 1954[229] —la topographie intra-muros de la capitale s'est trouvée également complètement bouleversée. En quelques années, Paris voit naître le nouveau quartier des Olympiades, un ensemble de tours résidentielles qui s'érige dans la partie Sud de la ville (XIII^e^ arrondissement), ou celui, mentionné plus haut, du « Front de Seine », dont les barres d'habitation implantées le long des quais vont durablement transformer l'horizon géographique du secteur. Les années 1960 voient aussi l'implantation de nouvelles infrastructures de circulation et quartiers d'affaires, greffés en un temps record sur l'ancien tissu géographique de Paris. Le Boulevard Périphérique, dont le chantier s'étale de 1956 à 1973, trace une nouvelle frontière

logement en 1957 ; il n'en fallu plus que 1200 en 1959. » Marchand, Bernard. *Paris, histoire d'une ville (XIX^e^-XX^e^ siècle)*. Paris : Éditions du Seuil, 1993. p.282.

[229] *Ibid*. 283.

symbolique entre Paris intra-muros et sa banlieue en pleine expansion.[230] L'excavation du Réseau Express Régional (R.E.R.), inauguré en 1967 après un délai de plusieurs années, remue la terre de Paris dans l'espoir d'établir une meilleure connectivité entre les différents quartiers de la région.[231]

La métamorphose spectaculaire de Paris, durant les décennies d'après-guerre, s'inscrit plus largement dans le contexte des « Trente Glorieuses », une période de prospérité économique et de modernisation accélérée qui suit directement la Libération. Sous l'impulsion du Général de Gaulle, désireux de bâtir une nation moderne et prospère suite à sa réélection en 1959, la géographie de Paris va se métamorphoser à un rythme effréné sur plus de deux décennies : la production de nouvelles infrastructures de logements sera multipliée par 10 en France.[232] Durant cette ère de réorganisation bureaucratique de l'espace urbain, tous les regards se tournèrent alors vers « le Paris de l'an 2000 », une nouvelle obsession pour les imaginaires de l'époque qui symbolisait les aspirations à une modernité radicale.[233] L'objectif de De Gaulle était de positionner Paris comme le futur moteur économique de la nation : il sollicite alors Paul Delouvrier, délégué général du district de la région de Paris, pour concevoir un plan d'urbanisme, visant à faire en sorte « que Paris retrouve une image de cité moderne ».[234] Un rêve qui a suscité un fort sentiment de fierté nationale, et qui aurait, peut-être, également contribué à détourner l'attention des Français des événements traumatiques récents. En investissant les imaginaires dans la (re)construction du Paris du futur, les

---

[230] Fiume-Freddo, Valentin, et Olivier Griette. *Paris ressuscité*. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme, 2000. p.55.
[231] Verpraet, Georges. *Paris, capitale souterraine*. Paris : Plon, 1964. p.241.
[232] Fourastié, Jean. *Les Trente glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris : Fayard, 1979. p.36.
[233] Voir les Archives INA, *Journal Les Actualités Françaises*, 18 mai 1966 : « Le Général de Gaulle visite le Paris de l'an 2000 » ; Muller, Guy. « Le Paris de l'an 2000 face à l'opinion ». *Le Monde*, 5 juillet 1965, p.5.
[234] Il s'agit du *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris*, sur lequel Delouvrier travaille pendant plusieurs années avant de le publier en 1965. Les propos du Général de Gaulle adressés à Delouvrier en 1961 sont retranscrits dans *40 ans en Île-de-France : rétrospective 1960-2000*, édité par Fouad Awada, Paris : IAURIF, 2001, p.27.

Français pouvaient peut-être plus facilement laisser derrière eux, et peut-être même oublier, une parenthèse honteuse de l'histoire de France.

Les récits de Modiano prennent pour point d'ancrage cette nouvelle réalité urbaine en cours de constructions voulue par les planificateurs — une réalité urbaine qui, au début des années 1960, est encore dans un état embryonnaire et en devenir. Paris devient un chantier permanent, envahit par les décombres, les barrières, et les palissades de construction.[235] Se replongeant dans la capitale des années 1960 dans les romans qui suivent sa première *Trilogie*, Modiano, comme d'autres de ses contemporains, scrute les particularités de ce « Paris en construction », exhibant une volonté de comprendre, d'enregistrer, et de saisir les nouveaux espaces produits et incorporés au territoire urbain — tout comme ceux, à l'inverse, qu'ils sont amenés à faire disparaître et à remplacer. Demeurant sensibles à la confrontation avec un Paris qui n'existe plus, les narrateurs luttent sans cesse pour garder en mémoire des pans entiers de Paris disparus, évincés par les politiques d'aménagement déployées à grande échelle au lendemain de la guerre.

Dans des récits tels que *Fleurs de ruine* (1991), *Dora Bruder* (1997), ou *L'Herbe des nuits* (2012), Modiano capture un environnement parisien en perpétuelle mutation et dans lequel, depuis plusieurs décennies, les traces du passé de la ville s'estompent peu à peu sous l'impulsion des chantiers de construction et de rénovations urbanistiques. Stimulés par la volonté de cerner la mémoire perdue d'une ville, les personnages guettent obsessionnellement les transformations d'une rue ou d'un quartier donné, le plus souvent à travers des inventaires ou des états des lieux. Au sein des récits, plusieurs quartiers emblématiques de l' « aménagement » du Paris d'après-guerre occupent une place centrale, symbolisant, chacun à leur façon, toutes les mutations spatiales qu'a connues la ville depuis la fin de la Seconde Guerre. Le premier, le secteur nouvellement construit de Montparnasse, avec ses

[235] Archives INA, « Des travaux un peu partout », *Les Actualités française*, Journal du 9 septembre1964. Web.

blocs résidentiels et sa nouvelle gare, symbolise un accès à la modernité selon les critères promulgués par le Général de Gaulle, notamment à travers la création d'imposants complexes immobiliers, d'une grande tour, et de réseaux d'autoroutes intra-urbaines. Le héros de *L'Herbe des nuits* projette d'écrire tout un livre sur cette zone de Paris, qu'il intitule « l'arrière-Montparnasse » (HN 15), témoignant de cette modernisation rapide et radicale. Jean évoque un monde disparu, si proche et si lointain à la fois, au sein duquel les numéros de téléphone s'écrivaient « POR 58.17 », et où « la tour Montparnasse n'endeuillait pas encore la rue de Rennes de sa barre noirâtre. » (HN 73)

> Je marchais toujours dans ce quartier que l'on commençait à détruire, le long de terrains vagues, de petits immeubles aux fenêtres murées, de tronçons de rues entre des piles de gravats, comme après un bombardement. [...] Je crois que Montparnasse s'était éteint depuis la guerre. Plus bas, sur le boulevard, *La Coupole* et *Le Select* brillaient encore de quelques feux, mais le quartier avait perdu son âme.
> (HN 13-14, 22)

Un second exemple est le Boulevard Périphérique, un élément clé dans la métamorphose urbanistique de Paris dans l'après-guerre. Conçue comme une « ceinture » de circulation autour de la ville, cette voie incarne non seulement une frontière entre Paris et ses banlieues, redéfinissant les limites géographiques et sociales de la capitale, mais symbolise également « l'efficacité » du nouvel urbanisme — l'objectif des planificateurs étant de fluidifier le trafic et de connecter les différentes zones de l'agglomération parisienne. L'intérêt de Modiano pour cette géographie liminaire se prononce dès la première *Trilogie*, à travers *Les Boulevards de ceinture,* où le père du narrateur conduit une véritable étude ethnographique sur la Petite Ceinture. Cette ancienne ligne de chemin de fer encerclant Paris est désormais complètement abandonnée. Investis aujourd'hui par les praticiens de l'*urbex*,[236] ces voies ferroviaires désaffectées fascinent déjà le protagoniste de ce roman paru en 1969 :

> Chaque dimanche, il me priait de l'accompagner dans les quartiers périphériques et nous longions, à pied, cette ancienne voie ferrée. Les gares qui la desservaient étaient à l'abandon ou transformées en dépôts. Les rails disparaissaient sous la mauvaise herbe. De temps en temps, mon père s'arrêtait pour griffonner une note ou dessiner un croquis [...] II allait bientôt constituer —

[236] Branciard, Juliette. « Balade clandestine avec les 'urbexeurs', ces passionnés de l'exploration urbaine », *Le Monde*, 14 septembre 2016. Web.

> m'expliquait-il — un dossier « sérieux » sur la Petite Ceinture et le transmettre aux pouvoirs publics. (BC 106)

Les contrées périphériques seront explorées dans des récits ultérieurs tels que *Fleurs de ruine* ou *Dora Bruder*, dans lesquels les limites géographiques de la ville continuent de refléter la tension entre l'ancien Paris, riche de son histoire et de ses mémoires, et le nouveau Paris, orienté vers la modernité — mais parfois au prix de l'effacement définitif des traces du passé.

À travers la perspective narrative de ses arpenteurs méticuleux de la capitale, Modiano s'intéresse au vécu et au quotidien d'individus qui, confrontés de façon concrète et corporelle à cette ville en pleine effervescence, arpentent ou se souviennent du « Paris-chantier » qui émerge dans les Trente Glorieuses. Plus spécifiquement, Modiano s'interroge sur la façon dont on peut vivre et préserver une mémoire dans un espace partagé en changement perpétuel. Après la guerre, la production de nouveaux espaces, souvent qualifiés de « fonctionnels » (ensembles résidentiels, voies de circulation rapide, échangeurs d'autoroute, aéroports), a inévitablement induit une profonde réorganisation de la vie quotidienne des habitants : elle est également à l'origine de tout nouveaux modes de vies et pratiques de l'espace, auxquels Modiano s'intéresse particulièrement. Or, l'un des marqueurs de cette transition qualitative dans la pratique de l'espace, qui à bien des égards accroît considérablement la mobilité des êtres, se situerait avant tout, selon Modiano, dans un bouleversement quant à l'expérience subjective du temps. Dans son discours du Prix Nobel, Modiano développe l'idée selon laquelle la seconde moitié du XX^{e} siècle semble marquée par une forme « d'accélération » de la marche de l'histoire, un phénomène qui impacte de façon profonde l'écriture du roman :

> À cette époque-là [au XIX^{e} siècle], le temps s'écoulait d'une manière plus lente qu'aujourd'hui, et cette lenteur s'accordait au travail du romancier car il pouvait mieux concentrer son énergie et son attention. Depuis, le temps s'est accéléré et avance par saccades, ce qui explique la différence entre les grands massifs romanesques du passé, aux architectures de cathédrales, et les œuvres discontinues et morcelées d'aujourd'hui. (Nobel 19)

Modiano insiste sur l'idée que les grands auteurs « urbains » du XIX^{e} siècle tels que Balzac, Charles Dickens ou Léon Tolstoï appartenaient à un monde radicalement différent, défini par une

temporalité beaucoup plus lente : il s'agissait d'une société dans laquelle les paramètres du temps, davantage raccordés à la notion de *stase* et de *durée*, engendraient une approche particulière de l'écriture. D'une façon analogue, Pierre Nora, dans *Les Lieux de mémoire*, fait lui aussi le constat alarmant d'une métamorphose de l'expérience du temps à la fin du XX^e^ siècle, décrivant une forme d'« accélération » de l'histoire. Celle-ci, qui tend à induire une intrusion de plus en plus prématurée de l'oubli au cours des dernières décennies du siècle, expliquerait selon lui l'irruption presque obsessionnelle des études portées sur la mémoire au début des années 1980. Ainsi introduit-il cette étude réunie sous quatre volumes :

> Accélération de l'histoire. Au-delà de la métaphore, il faut prendre la mesure de ce que l'expression signifie : basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort, la perception globale de toute chose comme disparue – une rupture d'équilibre.
>
> [...] La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée.[237]

Pour les planificateurs tels que Paul Delouvrier, concevoir la ville du futur présuppose d'imaginer les nouveaux « modes de vie » rattachés à cette réorganisation radicale de l'espace. Edward Welch rappelle pertinemment que dans le *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris* (SDAURP) paru en 1965, Delouvrier accentue l'idée d'une vie quotidienne désormais organisée autour de la notion de « mobilité » et de « flux », persuadé « que ces [nouveaux] modes de vie seront fondés [...] sur la circulation efficace et docile de la population dans les systèmes de transport et d'habitation qu'ils vont mettre en place. »[238] Dans une brochure de 1967, Delouvrier insiste sur l'image d'une nouvelle réalité urbaine caractérisée par le mouvement perpétuel des corps, et où les divers déplacements doivent être rendus « efficaces ». Qu'il s'agisse de faciliter les trajets domicile-

[237] Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Volume 1 : La République, « La fin de l'histoire-mémoire ». Paris : Gallimard, 1984. p. xvii.
[238] Welch, Edward. « Godard, Ernaux et la cartographie du quotidien », dans Philippe Ortel, *Images, discours, dispositifs : penser la représentation*, Volume II, Paris : L'Harmattan, 2008. p.253.

travail ou ceux qui permettent d'effectuer des transactions marchandes, Paris devient une ville où l'on est en perpétuel déplacement, où l'on est voué à continuellement *passer* :

> La vie urbaine, pleinement vécue, est en effet une vie de mouvement, et ce mouvement est une condition en même temps qu'une conséquence de la liberté de choix.[239]

En amenant chacun à devenir extrêmement mobiles, cette métamorphose de la ville nous incite à réfléchir sur la manière dont ces nouveaux cadres de vie ont potentiellement contribué à une fragmentation de l'expérience individuelle du temps ; et à la lumière des propos tenus par Patrick Modiano ou Pierre Nora cités plus haut, on pourrait envisager que la nouvelle réalité urbaine qu'elle a engendrée aurait peut-être incité les individus à voir le temps d'une manière différente.

C'est ce rapport entre la transformation urbanistique de Paris dans l'après-guerre et son rôle dans l'estompement progressif de la conscience historique que nous proposons d'explorer dans ce chapitre. La modernisation des infrastructures de Paris, et plus généralement, de l'accélération du progrès urbain au cours des décennies contemporaines à la jeunesse de Modiano, offre selon nous un éclairage indispensable sur certaines thématiques abordées dans son œuvre, en particulier celle de la ligne de tension fragile entre mémoire et oubli.

Car derrière la façade d'une nouvelle modernité urbanistique, se profile un enjeu crucial pour Modiano : celui de la mémoire, et des forces qui contribuent à son déclin. Au lendemain de la Seconde Guerre, la disparition précipitée de certains lieux emblématiques de la capitale remet sensiblement en question la possibilité même d'une inscription mémorielle de l'espace citadin. Comment se souvenir lorsque les repères physiques disparaissent ? Comment transmettre l'histoire d'une ville en perpétuelle mutation ?

Dans nos deux chapitres précédents, nous abordions la question des lieux parisiens comme support de remémoration aux individus perdus de vue. Toutefois, cet arrimage de la mémoire aux

---

[239] Delouvrier, Paul. *La Région parisienne face à son avenir*, St-Etienne : IGC, 1967, p.30, cité par Edward Welch (*Ibid*.)

lieux demeure chez Modiano infiniment problématique : la question se pose de la transmission, de la survivance des mémoires des êtres disparus lorsque les lieux, eux aussi, sont amenés à disparaître.

Ce chapitre explore les enjeux mémoriels de l'écriture de Modiano sous le prisme des changements urbanistiques de Paris dans l'immédiat après-guerre. Nous verrons comment l'écrivain appréhende les démolitions de certains lieux de la ville, faisant ressortir les répercussions que les nouveaux programmes d'aménagement de Paris ont pu avoir tant sur l'identité personnelle, que sur l'établissement d'une mémoire collective après la guerre. En se penchant sur différentes incarnations géographiques de l'absence que Modiano inscrit au sein de l'espace contemporain, nous serons amenés à considérer le rôle qu'a pu jouer l'urbanisme moderne — et notamment, l'avènement d'une production de l'espace d'ampleur « technocratique » sous le règne du Général de Gaulle[240] — dans la propagation de l'amnésie à cette période, d'une part ; de même que dans la prolifération de ce que Marc Augé a appelé les « non-lieux », des espaces au sein desquels l'inscription identitaire, temporelle et mémorielle ne peut désormais que très difficilement se faire.[241] Il s'agira de montrer que l'écriture de Modiano développe une critique sous-jacente de ces nouveaux modes de production de l'espace, mettant plus directement en cause les nouveaux aménagements parisiens de la deuxième moitié du XX^{e} siècle dans l'érosion de tout un pan d'une mémoire partagée.

2. Bâtiments parisiens : un palimpseste réaliste

Au chapitre précédent, nous avons abordé la manière dont Modiano appréhende l'espace urbain à la manière d'un palimpseste, privilégiant une approche narrative par laquelle il superpose plusieurs perspectives temporelles au sein des mêmes lieux de Paris. Nous suggérions que cette démarche, symptomatique d'un « regard de l'anamnèse », sous-tendait la lutte engagée de l'écrivain contre

[240] Chevalier, Louis. *L'Assassinat de Paris*. Paris : Calmann-Lévy, 1977. p.129
[241] Nous verrons qu'il s'agit de la définition anthropologique que Marc Augé accorde aux non-lieux, dans *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

l'oubli ; Modiano s'employant à rétablir et à récupérer, dans une époque d'après-guerre marquée par l'amnésie, un sens d'historicité perdu de la ville. En conjuguant les strates temporelles de Paris du point de vue narratif, l'œuvre de l'écrivain permet de ressusciter un certain nombre de fragments du passé occulté qui façonnent l'identité de la ville.

Toutefois, en observant plus concrètement les bâtiments et les façades de la capitale, on remarque que l'ancrage multi-historique propre à cette écriture trouve sensiblement son écho dans le profil architectural singulier de la capitale française. En effet, contrairement à d'autres grandes villes européennes, Paris n'a jamais été entièrement détruite par la guerre ou des catastrophes naturelles majeures, dotant son architecture d'une longévité qui dépasse celle de beaucoup d'autres villes. Chaque nouvelle construction a tendance à se superposer sur la base commune d'une même toile urbaine plus ancienne, tout comme les écritures d'un palimpseste se chevauchent, et prennent pour support, une même page. D'un autre côté, Paris a connu deux de ses plus importantes phases de rénovations à partir du XIX^{e} siècle : en premier lieu sous la directive du Baron Haussmann, à partir de 1853, puis à peine un siècle plus tard, lorsque Paul Delouvrier, le nouveau préfet de la région parisienne, publie le *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris* (SDAURP).[242] Paru officiellement en 1965, ce schéma marque la dernière étape du lancement d'une vaste opération de modernisation des infrastructures parisiennes, métamorphosant radicalement la configuration spatiale de la ville et de sa région jusqu'à la fin du siècle. À propos de Paris, Henry Russel nous rappelle que « les années 1950 et 1960 virent la production d'une grande partie des cadres urbains et suburbains dans lesquels nous continuerons probablement à vivre pendant le reste de ce siècle. […]

[242] Delouvrier, Paul. *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris.* Paris : La Documentation Française Illustrée, 1965.

Ainsi les années d'après-guerre […] virent la réalisation de beaucoup d'idéaux urbanistiques qui avaient semblés fantastiques et utopiques. »[243]

Pendant ces décennies charnières, qui marquent la période de l'immédiat après-guerre, la trame urbaine de Paris, marquée par des périodes successives de préservation et changement, va révéler une architecture au visage profondément hétéroclite. Dans certains secteurs de la capitale, des poussées de bâtiments flambant neufs s'érigent à proximité d'infrastructures plus anciennes, donnant lieu à une juxtaposition de façades datant de plusieurs époques distinctes. Accolées sporadiquement au sein d'une même rue, l'arpenteur peut alors développer l'impression, à l'image d'un narrateur de Modiano, d'« ouvrir une brèche dans le temps ». Notons l'effet que produit le nouveau quartier de l'ensemble Maine-Montparnasse, dont l'immense chantier de construction va progressivement faire disparaître tout le secteur de l'ancienne gare, sur le narrateur de *L'Herbe des nuits* :

> À l'instant où je passais devant le grand immeuble blanc et beige sale du 11, rue d'Odessa — je marchais sur le trottoir d'en face, celui de droite —, j'ai senti une sorte de déclic, ce léger vertige qui vous prend chaque fois justement qu'une brèche s'ouvre dans le temps. Je restais immobile à contempler les façades. [...] Ce dimanche soir, je finissais par me persuader que le temps était immobile et que si je glissais vraiment dans la brèche je retrouverais tout, intact. (HN 12, 14). [...] j'écris ces pages pour trouver des lignes de fuite et m'échapper par les brèches du temps. (HN 106)[244]

Confronté à l'irruption soudaine d'une nouvelle architecture moderne, de murs en béton neufs encore dépourvus de marques du temps, le narrateur est désemparé : la confrontation avec ce qui « n'est plus » stimule un profond désir de récupération nostalgique (de « retrouver tout, intact »). Au-delà des frontières formelles de l'écriture, il semble donc essentiel de prendre davantage en considération l'expérience cognitive de l'arpenteur, pour qui la visualisation du passé architectonique de la ville émerge, d'une manière plus ou moins sensible, à travers certains quartiers. Le XIII[e]

[243] Henry Russel cité dans Picon-Lefèbvre, Virginie. *Paris ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense, 1950-1975*, Paris : Norma Éditions, 2003, p.19-20.
[244] Voir aussi les autres « brèches dans le temps » ouvertes par la transformation de Paris : DB 59, DPLO 147.

arrondissement est par exemple un secteur de Paris qui, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, fait l'objet de la plus grande opération de construction de logements jamais produite depuis Haussmann.[245] L'opération « Italie 13 » marque un point de transition dans le paysage urbanistique du Paris *intra-muros*, faisant apparaître, à partir des années 1960 et jusqu'au milieu des années 1970, trente-cinq tours de plusieurs dizaines d'étages dans la partie sud de l'arrondissement — un nouveau « quartier sur dalle » que l'on appelle désormais les Olympiades.[246] Cette mutation géographique est capturée dans *L'Herbe des nuits*, où le narrateur observe et enregistre ce moment de rupture, au cours duquel les petits édifices du quartier d'Italie se mêlent à l'apparition progressive des tours : « Je n'étais pas revenu sur cette place [d'Italie] depuis le printemps de 1964, une période où je fréquentais le quartier. [...] Les gratte-ciels n'existaient pas en 1964, mais ils se dissipaient peu à peu dans l'air limpide pour laisser place au café du Clair de lune et aux maisons basses du boulevard de la Gare. Je glisserais dans un temps parallèle où personne ne pourrait plus m'atteindre. » (HN 132-133)[247] Les « glissements temporels » éprouvés par les narrateurs

[245] « Photo mystère #109 : les Olympiades, dans le 13e arrondissement de Paris. » *Le Monde*, 18 juillet 2022, Web.

[246] Symbole des « aménagements » de l'après-guerre, l'urbanisme de la « dalle » repose sur la construction de sols artificiels, qui permettent de motiver une séparation radicale entre cheminements piétonniers et la circulation automobile. Il s'agit d'une manifestation de l'approche « fonctionnaliste » privilégiée par les planificateurs de l'époque, qui cherchaient à contrôler les flux dynamiques selon leur fonction. Virginie Lefèbvre, qui considère que la dalle a « bouleversé le paysage de certains quartiers, et cela de manière irréversible : à Paris, on peut citer par exemple le quinzième arrondissement avec le Front de Seine et Alleray-Falguière, le quatorzième avec Maine-Montparnasse, le treizième avec la dalle des Olympiades et, enfin, La Défense dans la proche périphérie. » Picon-Lefèbvre, Virginie. *Paris ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense, 1950-1975*, Paris : Norma Éditions, 2003. p.19.

[247] Voir aussi *Du plus loin de l'oubli* : « Je n'avais pas revu depuis longtemps la place d'Italie et elle avait bien changé, à cause des gratte-ciels » (DPLO 145). Le caractère impermanent de la morphologie du secteur est souligné dans *Souvenirs dormants* : « Aujourd'hui, le boulevard a changé de nom et les maisons et les petits immeubles, côté numéros impairs, avant la place d'Italie, ont été détruits. » (SD 20). Dans *L'Horizon*, le narrateur s'attarde dans le « quartier neuf » du XIII^{e} arrondissement : « Là-bas, de l'autre côté de la Seine, le long du quai qui ne s'appelait plus de la Gare, des gratte-ciel. Il les voyait pour la première fois. C'était un autre Paris [...] il désignait du bras, au-delà du parc de Bercy, les gratte-ciel du bord de Seine que Bosmans avait vus tout à l'heure pour la première fois. » (H 122, 125).

modianesques semblent ainsi étroitement émerger parallèlement à cette nouvelle pratique de la ville en cours de métamorphose.

On pourrait citer l'exemple de la rue Berbier du Mets, située dans ce même XIII[e] arrondissement, au niveau de laquelle la superposition de différentes strates urbanistiques de Paris se veut particulièrement frappante pour le passant :



Fig. 1. « Paris, une ville aux multiples strates urbanistiques » : de gauche à droite, des immeubles caractéristiques des années 1980, des années 1910, du XVII[e] siècle, de début 1800, et le premier gratte-ciel de la capitale, la Tour Albert (1960).[248]

Cette capture de différents moments reflétés à travers la matérialité des édifices du secteur renvoie remarquablement à certains aspects clés de l'œuvre de Modiano, qui pourrait bien avoir puisé dans cette perspective la singularité de sa prise de parole scripturale. En effet, si ses modalités de représentation font ressortir plusieurs strates du passé de Paris à travers les modes opératoires de l'écriture, l'écrivain né en 1945 s'intéresse autrement à une approche bien plus « matérielle » de

[248] Photographie tirée de l'article « Urbanisme à Paris », *Wikipedia*, Web.

l'histoire de Paris, qui trouve son expression la plus authentique au moment de l'arpentage corporel de la ville. En outre, le procédé de juxtaposition des bâtiments du passé avec les nouvelles façades dérivées de la ville contemporaine, comme on l'observe sur la photographie insérée ci-contre, va revêtir une importance capitale dans *Dora Bruder*. Dans ce récit, l'examen attentionné d'un espace en pleine transformation se trouve investi par des implications beaucoup plus grandes : celles de l'effacement des traces des crimes perpétrés contre le peuple juif pendant l'Occupation.

2.1. La quête urbaine d'un fantôme : *Dora Bruder*

Le 20 juin 1995, Modiano exprime dans un courrier sa gratitude envers Serge Klarsfeld, qui lui a récemment fait parvenir « la nouvelle édition du *Mémorial des enfants* où j'ai retrouvé Dora Bruder et d'autres enfants auxquels je pense chaque fois que je passe dans les rues de mon quartier : rue Cassette, rue des Canettes, rue Mabillon. »[249] À travers sa correspondance avec l'avocat, rendu célèbre pour son engagement à identifier les criminels de guerre continuant de vivre impunément à l'époque contemporaine, Modiano évoque l'onde de choc que cet ouvrage — qui a permis de recouvrer l'identité, la photo, et l'adresse de près de 11000 enfants disparus pendant la seconde Guerre Mondiale — a pu représenter dans sa carrière d'écrivain : « Pour moi, ce livre où vous avez rassemblé tous ces destins brisés, et où vous avez témoigné pour toute cette innocence que l'on a saccagée, est le plus important de ma vie. »[250] Et pour cause, les travaux de Klarsfeld constituent l'une des recherches les plus achevées sur la Shoah en France.[251] Conjointement au combat mené pour faire reconnaître la responsabilité de l'État français dans le sort de l'extermination de milliers

[249] « Correspondance Modiano/Klarsfeld », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, *Patrick Modiano*, Paris : Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°98, 2012. p.181
[250] *Ibid*.
[251] Bensoussan, Georges. *Dictionnaire de la Shoah*. Paris : Larousse, 2009. p.315

d'innocents, Klarsfeld s'est engagé, dans *Le Mémorial des enfants*,[252] à collecter le plus d'informations possible sur ces vies supprimées d'enfants, afin qu'on ne puisse jamais les oublier.

Modiano entreprend de lire Klarsfeld dans le cadre d'une enquête assez particulière, dans laquelle sa curiosité va vite laisser place à l'obsession. En 1988, Modiano identifie par hasard le nom de Dora Bruder dans l'entrefilet d'un vieux journal daté du 31 décembre 1941. L'avis de recherche paru dans *Paris-soir* en plein milieu des années noires nous avertit de la fugue d'une jeune fille dans le dix-huitième arrondissement de Paris ; un évènement à première vue anodin, et relativement banal chez les adolescents. Mais derrière l'apparente insignifiance du fait-divers, Modiano réalise qu'il met la main sur l'une des dernières traces connues d'un individu avant sa disparition, et en l'occurrence, avant sa déportation vers Auschwitz. Une trouvaille qui le marque d'autant plus, qu'elle se trouve issue d'un matériau peu noble, les pages du journal quotidien incarnant par essence des informations éphémères, rapidement laissées derrière soi, voire « oubliées » à mesure que les jours passent. Intrigué par la fragilité d'un vestige émanant d'une époque où les êtres humains disparaissaient (eux aussi) quotidiennement, Modiano va faire de ce petit passage négligé le point de départ d'une enquête éponyme, qu'il finit par publier dix ans plus tard, en 1997. Dans l'ouverture de *Dora Bruder*, l'écrivain recopie mot-pour-mot l'extrait original de la rubrique « D'Hier à aujourd'hui » du *Paris-soir* de l'époque :

> On cherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano. (DB, 7)[253]

[252] Klarsfeld, Serge. *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Association des fils et filles de déportés juifs de France, 1994.

[253] Au Chapitre 2, nous indiquions que *Voyage de noces* (1990), un roman paru antérieurement à *Dora Bruder*, fonctionne comme une première « approche par la fiction » de l'histoire de *Dora Bruder*. On retrouve, dans ce roman, une variation similaire du même avis de recherche : « C'était un tout petit entrefilet parmi les autres annonces, les demandes et les offres d'emploi, la rubrique des transactions immobilières et commerciales : 'On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis boulevard Ornano. Paris'. » (VN 153) L'immeuble où résidait la famille Bruder pendant la guerre, situé au 41 boulevard Ornano, à Paris, est ici déplacé

Le fragment authentique sous-tend d'emblée une importance géographique. L'espace parisien se montre indispensable pour que Modiano puisse mettre en lumière le passé : le seul indice laissé après la mort de Dora, c'est son inscription dans les lieux, son adresse dans Paris. L'édifice qu'elle a jadis habité, dont les murs ont potentiellement demeuré en dépit de la marche du temps, représente le peu de choses qui restent d'elle aujourd'hui. On se rappelle que lors de son discours de réception au Prix Nobel en 2014, Modiano évoquait la signifiance des édifices de Paris qui incarnent le dernier lieu de passage d'individus disparus ou perdus de vue : « La brève indication qui figure quelquefois sur les fiches de recherche a toujours trouvé un écho chez moi : 'Dernier domicile connu'. » (Nobel 28). L'écrivain confère une attention à la dernière situation spatiale des êtres évaporés de la ville ; qu'il s'agisse d'individus innocents comme Dora, mais nous allons voir aussi de certains criminels de guerre, qui pour beaucoup, ont également cherché à complètement « disparaître » au lendemain de l'Occupation. Il convient de mentionner par exemple le héros de *Fleurs de ruine,* qui dresse une liste d'inculpés ayant déserté le tribunal d'une cour de justice en 1948, s'acharnant à noter l'intégralité de leur « derniers domiciles connus » dans Paris.[254] La capitale en cours d'aménagement s'érige comme un espace sensible et éphémère, propice à la dissolution des identités jusque dans l'état-civil même : Modiano cherche plus particulièrement à y réinscrire tout le spectre de la culpabilité. L'écrivain ne parvient cependant pas à procéder aussi efficacement dans *Dora Bruder* (1997), lorsqu'il réalise que plupart des complices de la Gestapo ont pris la fuite. Dans la ville des années 1990 qu'il parcourt, ces derniers dissimulent désormais leur identité, leur existence passée, à tel point qu'on ne pourrait même pas « reconnaître leur visage » (DB 67). Au sein de ce cadre urbain en pleine mutation, ils sont aujourd'hui devenus des *anonymes*.

---

imaginativement au 39 *bis*. Nous renvoyons à notre réflexion sur l'approche « bissée » de la topographie parisienne, explorée au Chapitre 1 (voir *supra*, pp.28, 33-36)

[254] La liste est longue, et s'étale sur plusieurs pages : « 9) Léger Yves, 14, rue des Dardanelles, dernier domicile connu. 10) Watchmann Johannès, 76, avenue des Champs-Élysées, dernier domicile connu. 11) Fercrou, 1, rue Lord-Byron, dernier domicile connu. » (FR 74-75). Voir aussi : DA 87, SD 102.

L'article paru dans *Paris-soir* catalyse malgré tout une longue exploration urbaine au sein du Paris de l'époque contemporaine (dans les années 1990), une exploration qui structure l'intégralité du récit afin d'orienter cette quête du passé. Celle-ci donnera lieu à un commentaire sur l'évolution de différentes infrastructures parisiennes. En effet, un nombre important de lieux évoqués dans *Dora Bruder*, aujourd'hui disparus ou radicalement transformés suite aux réaménagements de l'après-guerre, amènent l'auteur à interroger l'impact profond que la configuration de la ville peut avoir sur l'accès au passé, soulignant l'impact significatif des mutations urbaines sur la mémoire collective.

2.2. Rendre compte des lieux absents

Le texte de *Dora Bruder* est difficile à classer d'un point de vue générique dans la mesure où Modiano se lance à la recherche d'une jeune fille qui a vraiment existé,[255] tout en introduisant sa quête dans un questionnement bien plus large : celui de la responsabilité du peuple français dans les crimes de la collaboration et leur tentative d'occulter leur complicité dans les évènements. Au-delà de l'aspect biographique d'un projet qui vise à exhumer la mémoire d'une jeune fille disparue pendant l'Occupation, Modiano intercepte également l'histoire de dizaines d'autres victimes au fil de l'enquête, dont il cite le nom et retrace les parcours parcellaires. En ce sens, Modiano confère à son texte une dimension éminemment collective.[256] *Dora Bruder* prend avant tout forme dans la décennie

[255] Il est intéressant de noter que Modiano s'appuie sur la topographie urbaine en vue de retracer *intuitivement* les derniers itinéraires de Dora : son approche se complète inévitablement par des conjectures issues de l'imagination. Par ailleurs, Serge Klarsfeld a exprimé son indignation face à l'absence de mention de son nom dans *Dora Bruder,* ce qui le conduit à percevoir ce texte comme une pure œuvre de fiction : « Permettez-moi cependant de remarquer que l'enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité, puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai œuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous les communiquer. Je ne sais si cette disparition [...] est significative d'une trop grande présence de ma part dans cette recherche ou si c'est un procédé littéraire permettant à l'auteur d'être le seul démiurge. » Voir « Correspondance Modiano/Klarsfeld », dans Heck, Maryline, et Raphaëlle Guidée. *Patrick Modiano*, Paris : Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°98, 2012. p.186.

[256] D'autres noms propres de victimes de l'Occupation sont mentionnés tout au long de *Dora Bruder*. Modiano relate les différentes lettres suppliant le préfet de police de libérer des enfants suivants : Albert Graudens (16ans), Violette Joël accompagnée de son fils Jean Lévy (8 ans) Michaël Rubin (3 ans), Paulette Gothelf (14 ans), Zelik Pergricht, Nelly Trautmann ; les victimes allemandes (Friedo Lampe,

qui suit la lecture du *Mémorial,* étoffé par les nombreux échanges épistolaires que Modiano entretient avec Klarsfeld et la collecte d'archives menée par les deux hommes en vue d'amasser les preuves de l'existence passée de la jeune fille. Patrick Modiano se confond également avec la figure du narrateur, s'adonnant à un arpentage de la capitale sur plusieurs années, dans l'espoir d'en savoir plus sur Dora et de retracer les tous derniers itinéraires qui ont mené à sa déportation.

En outre, la photographie de la rue Berbier du Mets insérée plus haut fait sensiblement écho à la façon dont Modiano s'acharne, dans *Dora Bruder*, à observer l'évolution temporelle de différente façades parisiennes, évoquant divers moments du passé matériel de Paris qui s'interpénètrent. D'un point de vue purement narratif, on distingue d'emblée trois plans du temps du récit qui s'entrelacent au cours d'un trajet unique : l'époque de l'Occupation (celle de la disparition de Dora), qui fait l'objet des recherches (1941-1942) ; l'enfance et la jeunesse autobiographiques de Modiano, passées dans les mêmes secteurs de Paris, à proximité du quartier de la Goutte d'Or et du XVIII^{e} arrondissement (1958-1968) ; puis, la période contemporaine à l'enquête qu'entreprend Modiano (les années 1990).[257] L'auteur va toutefois plus loin, car d'après nous, il transforme le palimpseste narratif en un palimpseste avant tout urbanistique. Modiano passe la majeure partie de son récit à relater de façon exhaustive tous les changements successifs subis par certains secteurs de Paris au cours de l'histoire, remontant parfois jusqu'au XVIII^{e} siècle — une manière pour lui de compenser le vide qui entoure les évènements de la vie de Dora. En s'attardant sur les multiples variations qu'a matériellement connu l'agencement des édifices de Paris, Modiano procède à des sortes d'« analyses

---

Felix Hartlaub ; Bella D. et Anne B.) ; les victimes de la caserne des Tourelles (Syma Berger, Fredel Traister, Winerbett Claudine, Strohlitz Zélie, Israelowics Raca, Nachmanowicz Marthe, Pitoun Yvonne, Robert Tartakovky, Claudette Bloch, Josette Delimal, Tamara Isserlis, Hena, Annette) ; « les amies des Juifs » ; Raca Israelowicz, voisine de dortoir de Dora, arrivée le même jour aux Tourelles ; Albert Sciaky.

[257] Steven Ungar considère que « Modiano superpose [trois] moments sur un seul site ou zone, un peu comme on pourrait tracer des itinéraires individuels sur des feuilles de papier calque transparentes empilées sur une carte sous-jacente. » Ungar, Steven. « Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps. » *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, vol. 31, iss. 2, 2007. p.389. Notre traduction.

stratigraphiques » de différents bâtiments d'une rue donnée, comme s'il cherchait à mieux se saisir des différentes versions du Paris d'antan afin de comprendre le passé.

Cela débute par son exposition méticuleuse des différentes façades présentes sur le boulevard Ornano selon plusieurs strates du temps — cette voie de Paris dans laquelle l'héroïne éponyme, disparue pendant l'Occupation, a jadis habité de son vivant. Nommant chaque changement d'édifice, chaque lieu qui a disparu, puis l'a remplacé au cours de l'histoire, Modiano tente de couvrir les époques situées en amont et en aval de l'existence de Dora, de l'avant-guerre jusqu'aux années 1990, alors qu'il arpente lui-même cette rue. Au premier regard, cette approche semble dénoter une volonté de reconstruire scrupuleusement une vision de Paris telle qu'elle aurait été dans l'optique de l'adolescente en 1942, dans un hiver où elle finit par errer dans les rues pendant des jours à la suite d'une fugue. Mais si l'on s'y intéresse de plus près, une telle démarche permet également à Modiano de mettre en exergue l'étonnante vitesse avec laquelle la métamorphose urbanistique de Paris s'est produite au lendemain même de la guerre, préparant le lecteur à accueillir un nombre de préoccupations développées plus tard par l'auteur sur les possibles répercussions qu'un tel changement d'ordre spatial a pu avoir dans l'entreprise de récupération mémorielle.

Les premières pages de *Dora Bruder* offrent une profusion d'informations topographiques, comme si Modiano nous invitait à ralentir sensiblement notre lecture en nous incitant à nous arrêter, afin de contempler un moment les façades du boulevard à ses côtés. Tout d'abord, au niveau du 43, l'emplacement du cinéma Ornano — dont le bâtiment fut intégralement reconstruit au cours des années 1930 —, l'infrastructure sera complètement détruite après la guerre, pour être remplacée par un magasin (DB 11). Au 39, c'est l'emplacement d'un café-restaurant « tenu par un certain Gazal » avant-guerre, néanmoins substitué des années plus tard par un hôtel, même si ce dernier « porte [toujours] une inscription indiquant le nom de son architecte, un certain Richefeu, et la date de sa construction : 1881 », preuve tangible de son héritage haussmannien (DB 12). Puis, l'immeuble de

cinq étages du 41, c'est celui qu'habitait la famille Bruder pendant les grandes rafles de 1941 et 1942. Modiano note que l'édifice a été successivement le lieu d'un café tenu par un dénommé Marchal, et qui « n'existe plus » ; celui d'un hôtel, au cours des années 1940 ; et enfin, d'une « Société d'hôtels » après la Seconde Guerre Mondiale. Il se pourrait bien que celle-ci ait toutefois aussi disparu, Modiano demeurant là à contempler les murs couverts de « volets rouillés » de ce bâtiment délabré, qui semble désormais à l'abandon (DB 12-14).

Tout au long de *Dora Bruder*, Modiano intègre plusieurs compte-rendus sur les transformations urbanistiques localisées à des adresses spécifiques. Le tableau suivant permet de mieux saisir les différentes métamorphoses fonctionnelles et matérielles affectant les diverses infrastructures urbaines explorées dans le Paris de *Dora Bruder* :

	Années 1930	**Occupation (1941-1942)**	**Années 1950**	**Années 1960**	**Aujourd'hui**
39, bd. Ornano	Café-restaurant	Hôtel du Lion d'Or	Hôtel du Lion d'Or	*Bâtiment disparu*.	
41, bd. Ornano (Domicile des Bruder)	Hôtel	Hôtel	Hôtel	Société d'Hôtels	Façade délabrée, aux « volets rouillés »
43, bd. Ornano	Grand Cinéma Ornano. Reconstruit dans le style Art-Déco	Ornano 43 (cinéma)	Ornano 43 (cinéma)	Ornano 43 (cinéma)	*Bâtiment disparu*. Remplacé par un magasin[258]
17, rue Blanchet (1e résidence des Bruder à Paris)	Hôtel (où se réfugie Ernest Bruder à son retour de la Légion Étrangère au Maroc.)	Hôtel	Hôtel	Café-hôtel	*Le bâtiment et le numéro 17 disparaissent*. Un immeuble moderne est construit à sa place.
60, 62, 64 rue de Picpus (Pensionnat du Saint-Cœur de Marie)		Couvent où se cache Dora Bruder sous l'Occupation.			*Bâtiment disparu*. Remplacé par « un bloc d'immeubles modernes ».

Fig. 2. Remarques sur l'évolution fonctionnelle et matérielle des lieux dans *Dora Bruder.*

En dépit de cette approche, à mesure que l'écrivain tente de recouvrer l'histoire et la mémoire de l'adolescente, nous allons voir que c'est davantage l'*absence* de mémoire qui vient progressivement envahir ces lieux. Lorsqu'il se rend par exemple au 17 rue Bachelet, à savoir la première résidence où emménagent les parents de Dora à Paris, Modiano s'aperçoit que, cette fois, la « disparition » s'étend jusqu'au numéro même de la rue, le 17 ayant finit par être emporté dans la construction du nouvel immeuble moderne du 15. Peu après, lorsqu'il s'aventure sur l'autre rive de la Seine — près de

[258] D'après nos recherches, ce magasin est de nouveau remplacé par un supermarché en 2012. Celui-ci ferme en avril 2019, lorsque le bâtiment est racheté par une société immobilière. Toutes les structures de l'ancien auditorium sont démolies en décembre 2019. La façade du bâtiment est néanmoins maintenue. Voir « Ornano 43 », *Cinema Treasures*, Web.

l'hôpital de la Pitié Salpêtrière, où son père, Albert Modiano, fut hospitalisé peu de temps après la Libération — Modiano ne peut s'empêcher de relever d'autres « anachronismes » dans l'espace de la ville. À cet endroit, il remarque qu'il s'agissait de l'emplacement de « l'Hôpital Général » au XVIII^{e} siècle, un lieu que l'on avait transformé en prison pour filles, comme on peut l'observer dans le roman *Manon Lescaut* d'Antoine de Prévost (DB 18, 27). Ce détail incongru fait écho à l'incarcération d'Eddy Pagnon à la Prison de la Santé, située à quelques rues de là : le célèbre collaborateur de la « bande de la rue Lauriston » avait libéré le père de Modiano, alors que celui-ci était emprisonné dans une annexe du camp de Drancy (au niveau du Quai d'Austerlitz), du temps de l'Occupation. Au fil de *Dora Bruder*, le glanage d'informations biographiques au sein de la ville déteint progressivement en une mise en lumière davantage autobiographique.[259]

2.3. « L'imprésence » de lieu : quelle mise en mémoire possible ?

Modiano parcourt Paris, s'arrêtant dans les mairies et au Palais de Justice, pour finir par mettre la main sur une pièce fondamentale : une copie de l'acte de naissance de Dora. Au fil de ses recherches, il en déduit que le « dernier lieu » fréquenté par l'adolescente n'aurait pas été son domicile du boulevard Ornano, mais un pensionnat religieux, le Saint-Cœur de Marie.[260] Malheureusement, plus Modiano avance à grands pas dans son enquête, plus l'histoire de Dora semble vouée à lui échapper irrémédiablement : les bâtiments de l'ancien pensionnat, situés au 60, 62 et 64 rue de Picpus (XII^{e}

[259] Modiano relate longuement cet épisode autobiographique dans *Fleurs de ruine* (48). On peut se référer de nouveau au principe de la postmémoire, qui induit la mise en place de l'histoire personnelle à partir du récit des autres (Chapitre 2, *supra* pp.86-88) L'histoire de Dora permet le détournement nécessaire à Modiano pour qu'il puisse conter sa propre histoire : la fugue de Dora et la sienne au même âge (DB 77-78), la rafle potentielle de Dora en 1942 et celle de son propre père (DB 62-65), la non-déclaration de Dora et de son père dans les dossiers juifs (DB 47). Les lieux fréquentés par Dora sont tous évocateurs de l'enfance de Modiano : le quartier du boulevard Ornano et de la Goutte d'Or (DB 7-12), le terrain vague de la Porte de la Chapelle (DB 34-35). Enfin, les rues des années 1990 sont imprégnée de la présence de Dora (DB 49-51, 79-80), de même que son appartement du Quai de Conti garde les traces de la présence de ses anciens occupants, des Collaborateurs (DB 98-99).

[260] Selon les recherches de Modiano et Klarsfeld, le Saint-Cœur-de-Marie est un lieu où l'on cachait les jeunes filles pour les protéger des rafles. (DB 44) Dora Bruder fut d'ailleurs inscrite sous un faux, « Suzanne Albert » (*Ibid*.).

arrondissement), « n'existent plus. Leur ont succédé des immeubles récents qui laissent supposer que le pensionnat occupait un vaste terrain. » (DB 40) Les infrastructures furent intégralement détruites, un mouvement de table-rase qui fut nécessaire afin de les remplacer par « un bloc d'immeubles modernes » peu de temps après la guerre (DB 128). Cette béance dans l'espace, momentanément traduite sous la forme de terrain vague, se fait d'autant plus palpable, que Modiano ne parvient à trouver aucune photo des anciennes façades de l'internat (DB 40).

Cherchant à lutter contre cette absence de visualisation, à ce « blanc » dans l'espace qui peut évoquer les « espaces blancs » de la région parisienne répertoriés par Philipe Vasset,[261] Modiano décide de se munir d'un vieux plan de Paris : il se met à disséquer obstinément la coupe, les dimensions, et le périmètre qu'occupaient jadis les édifices du quartier. À défaut de traces, l'écrivain vient se tourner vers l'agencement structurel de la ville, comme s'il cherchait à *façonner* ces traces lui-même :

> On y voit quatre petits carrés et une croix figurant les bâtiments et la chapelle du pensionnat. Et la découpe du terrain, une bande étroite et profonde, allant de la rue de Picpus à la rue de Reuilly.
> Sur le plan, en face du pensionnat, de l'autre côté de la rue de Picpus, se succèdent les congrégations de la Mère de Dieu, puis les Dames de l'Adoration et l'Oratoire de Picpus, avec le cimetière. où sont enterrés, dans une fosse commune, plus de mille victimes qui ont été guillotinées pendant les derniers mois de la Terreur. Sur le même trottoir que le pensionnat, et presque mitoyen de celui-ci, le grand terrain des Dames de Sainte-Clotilde. Puis les Dames Diaconesses où je me suis fait soigner, un jour, à dix-huit-ans. [...] Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour pendant près d'un an et demi, sont les suivants : le grand jardin longeait donc la rue de la Gare-de-Reuilly, et chacun des trois bâtiments principaux, sur la rue de Picpus, étaient séparés par une cour. Derrière eux s'étendaient leurs dépendances autour d'une chapelle. (DB 40-41)[262]

Modiano s'épanche sur une véritable analyse urbanistique des bâtiments du secteur, cherchant à fixer dans son écriture toute la configuration spatiale du passé. Au fil de cette reconstitution

[261] Vasset, Philippe. *Un livre blanc : récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007.
[262] Voir aussi : DB 128. Ces détails guideront Modiano lorsqu'il note la ressemblance frappante entre la topographie du Saint-Cœur de Marie, et le couvent imaginaire décrit par Victor Hugo dans *Les Misérables ;* qui correspond en tout point à ces configurations structurales du plan de Paris (DB 52). Voir Chapitre 1, *supra* p.61-62.

scrupuleuse de l'espace à travers différentes époques, de la Révolution française (« la Terreur ») aux années 1960 (« un jour, à dix-huit ans »), Modiano projette sur la surface contemporaine de la ville une forme de doublure négative, celle de la topographie d'un lieu *absent*. Cette idée est fondamentale pour l'auteur, dans la mesure où tout au long de *Dora Bruder*, Modiano insiste sensiblement sur la possibilité de l'inscription des lieux « par l'absence », plutôt que par une quelconque présence ; comme en témoigne par exemple son portrait de la famille Bruder. Ce sont des individus dont les traces mémorielles, à défaut d'être visibles dans la ville, se manifestent malgré tout sous la forme de trace « à vide », d'une sensation de vacance :

> On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirais : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (DB 29)

Modiano développe l'idée d'un marquage mémoriel « par le vide », autrement dit, par l'absence même d'espace (« en creux »). On pourrait suivre l'auteur, et considérer que le marquage mémoriel des lieux, pour la catégorie des gens ordinaires, des anonymes, ou des opprimés de la société, est bien souvent profondément *aspatiale*. C'est l'inverse des grandes figures héroïques de l'histoire et du pouvoir politique, dont la mémoire se trouve incorporée matériellement à la ville à travers la création de rues qui portent leurs noms, comme l'illustre la contribution détaillée de Daniel Milo dans le deuxième volume des *Lieux de mémoire.*[263] Pour mieux saisir la portée de ce type d'inscription « non-spatialisée » de la mémoire d'inconnus au sein des espaces urbains partagés, il serait utile de mobiliser sur la notion de *trace-mémoires* développée par Patrick Chamoiseau. En 1994, ce dernier invente cet outil théorique en vue d'analyser les rapports de domination que sous-tendent toute préservation « sélective » de certaines mémoires. Chamoiseau oppose notamment ce qu'il appelle les « traces-

[263] Milo, Daniel. « Le Nom des rues » (1986). *Les Lieux de Mémoire*, édité by par Pierre Nora, Volume 2 : La Nation, Paris : Gallimard, 1997. pp.283-315.

mémoires » — une forme que prend la mémoire « invisible » des opprimés — à la matérialité ostentatoire du monument physique, qui permet à la mémoire de prendre de la place dans l'espace :

> Qu'est-ce qu'une Trace-mémoires ? C'est un *espace oublié* par l'Histoire et par la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les préserver […]. La Trace-mémoires n'est envisageable ni par un monument, ni par des stèles, ni par le document-culte de nos anciens historiens.[264]

Chamoiseau définit ici la « trace-mémoires » par son association intrinsèque au terme d'« espace », mais un espace qui serait malgré tout sensiblement « oublié », et donc écarté de la mémoire collective. En évoquant une négativité spatiale similaire à celle que suggère Modiano, on peut considérer que de tels « espaces » qui se rapportent aux traces-mémoires enregistrent un certain nombre d'histoires et de mémoires invisibles. La notion de traces-mémoires peut pertinemment s'appliquer à notre réflexion, dans la mesure où nous nous intéressons aux formes spatiales de la ville et sur leur rôle potentiel dans l'effacement mémoriel de milliers d'individus assujettis au pouvoir de l'Occupation en France.[265] La notion de Chamoiseau permet d'entrevoir une grille de lecture utile pour réfléchir aux nuances qui opposent de potentielles « spatialités dominantes » et les « spatialités opprimées », qui nous le verrons, reflètent certains traits de la production de l'espace urbain dans le Paris d'après-guerre.

3. Paris, « catalogue » de lieux absents ou disparus

Des années avant la publication de *Dora Bruder,* Modiano s'est longuement intéressé au sentiment de déroute mémorielle que la disparition de certains lieux peut occasionner, et aux contraintes qu'un tel phénomène peut poser dans l'effort de récupération du passé. Un an avant la sortie du livre

[264] Chamoiseau, Patrick. *Guyane : traces-mémoires du bagne*. Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994. p.16. Nous soulignons.
[265] Bien que la « trace-mémoires » développée par Chamoiseau s'ancre originellement dans un contexte de pensée postcoloniale (et de son étude sur la Guyane à la fin du XX^{e} siècle), l'écrivain souligne la souplesse de ce terme : « La Trace-mémoires est à la fois collective et individuelle, verticale ou horizontale, de communauté et trans-communautaire, immuable et mobile, et fragile. Alors que le monument témoigne toujours d'une force mémorielle dominante enracinée – et verticale. » *Ibid.*

éponyme (en 1996), Alan Morris publie l'une des premières études exhaustives portant sur l'œuvre complète de l'auteur,[266] dans laquelle il aborde brièvement un trait encore peu étudié de cette écriture géographique, et pourtant essentiel : la géographie modianesque des espaces disparus. Selon ce chercheur britannique, chaque nouveau roman de Modiano peut être lu comme une sorte d'inventaire des lieux qui n'existent plus dans Paris, un « catalogue » à la fois mélancolique et méthodique qui expose tout ce que la ville n'est plus, tout ce qu'elle a *perdu.* En faisant revenir l'expression « n'existe plus » à la façon d'un refrain qui rythme les multiples traversées de la ville, Modiano construit ainsi un paysage en perpétuel mouvement :

> [...] les décors chez Modiano se transforment d'époque en époque [...] C'est une évolution qui se fait voir tant au niveau des rues et artères — comme ce 'Boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même' (VN, 105) — qu'à celui des bâtiments particuliers (VT, 9), des arrondissements (RBO, 118 ; FR, 16-18, 38, 40), ou des grandes villes tout entières. 'Paris n'est plus Paris', soupire tristement de Rocroy (QP, 130), et l'œuvre de Modiano devient en quelque sorte le lieu de l'histoire des métamorphoses de la capitale de France au fil des ans, le catalogue de ce qu'elle a perdu.[267]
>
> [...], ce sont *les lieux* qui subissent le plus visiblement l'action temporelle, et à tel point que la phrase 'n'existe[nt] plus' revient sans cesse, en leitmotiv. [...] tout finit par disparaître, entièrement et à jamais.[268]

Il serait intéressant d'étayer davantage cet aspect de l'œuvre, dans la mesure où de nombreux narrateurs de Modiano dressent des listes et des inventaires de lieux à ce moment sensiblement liminaire, au seuil de leur disparition. Selon nous, l'art littéraire de Modiano se donne ainsi pour tâche périlleuse de « fixer » des espaces partagés qui n'existent plus ; et contrairement à un Marcel Proust qui s'affaire à la recherche « d'un temps perdu », il s'agirait plutôt chez Modiano de retrouver

[266] Avant que *Dora Bruder* paraisse en 1997, Modiano a déjà publié dix-huit romans. Alan Morris ne prend en compte que ces derniers dans son analyse. Morris, Alan. *Patrick Modiano*. Oxford: Berg, 1996.
[267] Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, 2000. p.19. Nous citons ici la traduction française de l'étude de Morris. Les quartiers de Paris mentionnés sont celui de Montmartre dans le XVIII[e] arrondissement (*Rue des boutiques obscures*), de Montparnasse (XIV[e] arrondissement) et du V[e] arrondissement (*Fleurs de ruine*). Dans le début de *Villa Triste*, le décor urbain changeant est celui d'une petite ville Franco-Suisse non nommée.
[268] *Ibid*., 64.

l'*espace perdu*[269], que l'on peut alors définir en tant qu'espace de la ville remémoré permettant de connecter un souvenir du passé avec l'expérience de sa perte — laquelle s'articule narrativement par le désir de le retrouver, le récupérer ou le compenser par le biais de la reproduction (ou, la réitération) topographique. Comme nous l'avons vu au premier Chapitre, la répétition dans l'espace et dans le temps forme une modalité scripturale profondément essentielle à la prose de Modiano, les personnages passant la majeure partie de leur temps à « revenir » et à « repasser » par des lieux marqués par une disparition ou une absence dans leur vie.

Considérant que les lieux, à travers les romans, sont porteurs de mémoires ré-investies et potentiellement « recouvrables », la disparition soudaine de ces mêmes lieux peut en ce sens devenir problématique. En dépit des multiples variations qu'elle peut prendre, la quête mémorielle de Modiano est souvent guidée par la même ambition obsédante : celle de rendre « présent », par le biais de l'écriture, ce qui fait défaut ou ce qui a disparu dans l'espace de la ville. En s'attardant à la fois physiquement et narrativement sur des endroits de la capitale qui n'existent plus, l'écrivain semble non seulement assouvir un besoin d'identifier, de fixer par l'écriture, les espaces négligés ou oubliés de la ville ; mais aussi de rendre hommage aux parties de Paris qui ont disparu et ne survivent désormais que dans la mémoire de ceux qui les ont connues. Un détour par les contrées périphériques de la capitale, qui furent grandement touchées par les opérations de réaménagement au lendemain de la seconde Guerre Mondiale, peut nous permettre de mieux comprendre comment Modiano élucide cette tension entre l'espace perdu et l'espace retrouvé.

[269] L'opposition est à considérer de façon nuancée : dans *L'Espace proustien*, Georges Poulet considère que « la recherche de l'espace perdu va de pair, chez Proust, avec celle du temps perdu. Ainsi, dans les résurrections de la mémoire involontaire, ce ne sont pas seulement des époques distinctes mais aussi des lieux mutuellement incompatibles qui se présente. » Voir Megay, Joyce N. « Proust et la nouvelle critique. » *The French Review*, vol. 47, no. 6, 1974. p.123.

3.1. La disparition de la « Zone » de Paris

Dans *Dora Bruder*, Modiano s'attarde sur un autre secteur de Paris qui disparaît au lendemain de la seconde Guerre Mondiale. Grâce à Serge Klarsfeld, l'écrivain parvient à réunir quelques photographies familiales de l'adolescente,[270] sur l'une desquelles il croit reconnaître un terrain-vague situé au-delà des limites de Paris ; une étendue complètement vide située dans la continuité de la porte de Clignancourt qu'il avait l'habitude de fréquenter dans son enfance lorsque sa mère l'emmenait aux Puces de Saint-Ouen. Ce périmètre recouvert de façon sporadique par les détritus et les cabanes gisant à même le sol correspond à ce qui fut communément appelé la « Zone » de Paris, un terme dérivé de ce qui s'appelait autrefois la « *zona non aedificandi* » (« zone non constructible »). Ce secteur défriché et mal défini a émergé tout au long des seuils géographiques de la capitale lorsque les anciennes fortifications de Paris, conçues par Adolphe Thiers au XIX^{e} siècle, tombèrent progressivement hors d'usage après la défaite de la guerre franco-prussienne de 1870. S'en est suivi une longue période de délaissement et d'abandon, amenant les fortifications à être officiellement « déclassées » par la loi du 19 avril 1919[272] — ouvrant ainsi, pendant plusieurs décennies, l'accès aux nombreux terrains vagues de la « Zone », occupés librement par une population généralement marginale et souvent considérée comme « invisible » par la société urbaine.[273]

---

[270] Ces photos sont reproduites dans l'édition américaine de Dora Bruder (Modiano, Patrick et Joanna Kilmartin, *Dora Bruder*, Berkeley: University of California Press, 1999). Quelques photos reproduites seront également insérées dans le recueil *Romans,* paru en 2013 chez Gallimard, qui réunit les romans *Villa Triste*, *Livret de famille*, *Rue des boutiques obscures*, *Remise de peine*, *Chien de printemps*, *Dora Bruder*, *Accident nocturne*, *Un pedigree*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, et *L'Horizon* (Modiano, Patrick. *Romans*, Paris : Gallimard 2013). Notons que Modiano choisit délibérément de pas inclure ces photos dans l'édition originale de *Dora Bruder*, qui font plutôt l'objet d'une description et laissent le champ libre à l'imagination du lecteur.

[272] Une requête pour le déclassement est déjà publiée en 1913 : « Déclassement des fortifications et annexion à la ville de Paris des terrains de la zone des servitudes militaires. Requête présentée par la ville de Saint-Mandé », Éditeur scientifique, Saint-Mandé (Val-de-Marne), Impr. de Courtier, Paris, 1913.

[273] Beauchez, Jérôme, et Djemila Zeneidi. « Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ? » *Terrain*, « Questions », 17 décembre 2018. Web.

Au cœur de cette quête de récupération mémorielle d'une victime que l'on a fait disparaître sous l'Occupation, Modiano se rend sur le secteur de l'ancienne « Zone », réalisant notamment la promptitude par laquelle ce territoire fut remplacé par de nouvelles infrastructures de mobilité moderne. De 1956 à 1973, elle a laissé le champ libre à l'immense chantier de construction du Boulevard Périphérique, « une œuvre colossale »[274] au niveau de laquelle les engins de construction transforment les bordures de Paris de façon spectaculaire. En l'occurrence, l'émergence des nouvelles voies de circulation rapide entraîne chez Modiano la résurrection mémorielle inattendue de cette transformation urbaine sans précédent, dont la fugacité éveille un sentiment de nostalgie mêlée d'une étrange sensation de vide. L'effacement du lieu semble en effet étroitement coïncider avec l'absence de Dora dans l'espace, une sorte de marquage à vide qui évoque de nouveau une manifestation spatialisée de la « trace-mémoires » :

> À la porte de Clignancourt, le bâtiment et la barrière de l'octroi. À gauche, entre les blocs d'immeubles du boulevard Ney et le marché aux Puces, s'étendait tout un quartier de baraques, de hangars, d'acacias et de maisons basses que l'on a détruit. Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé. J'ai cru le reconnaître sur deux ou trois photos, prises l'hiver : une sorte d'esplanade où l'on voit passer un autobus. Un camion est à l'arrêt, on dirait pour toujours. Un champ de neige au bord duquel attendent une roulotte et un cheval noir.
> [...]
> Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être — mais j'en suis sûr — s'est-elle promenée là [...] Il flottait encore par ici des souvenirs de campagne, les rues s'appelaient : allée des Puits, allée du Métro, allée des Peupliers, impasse des Chiens. (DB 34-35)[275]
> [...]
> On avait tout détruit après la guerre. (DB 135)

Il y a cette volonté chez Modiano de rattacher la vie d'une oubliée de l'histoire dans un espace très précis. Cette géographie de la « Zone », qui est avant tout celle des seuils, à la fois marginale et

[274] Archives INA, « Achèvement du Boulevard Périphérique », *JT de 13h*, 14 avril 1973. Web.
[275]Modiano revient sur cet endroit en fin de récit (DB 134-135). Voir aussi : FR 55, 142. À travers cette description photographique d'un lieu disparu, on note l'importance de la mention du « champ de neige », qui renvoie aux fréquentes « couches de neiges » qui sont associées chez Modiano à l'amnésie. Voir Chapitre 2, *supra* pp.104-108.

vouée à disparaître, semble profondément emblématique de la destinée de Dora Bruder. Dans une lettre adressée à la maison Gallimard, Modiano apparaît délibérément chercher à inscrire la mémoire de Dora dans un espace en voie de disparition, un espace qui aujourd'hui n'existe plus, ayant été emportée par la vague d'urbanisation qui a touché Paris à partir des années 1950. En effet, la correspondance de l'écrivain révèle que celui-ci a insisté pour qu'une photographie de ce terrain-vague qu'il décrit dans son texte, situé au-delà de la Porte de Clignancourt (un « champ de neige » qui lui semble figé pour l'éternité), apparaisse en couverture de la réédition de *Dora Bruder* en 1999.[276]



Fig. 3. Photographie de René Jacques (1908-2003), « Porte de Clignancourt », hiver 1948. Couverture de la réédition de *Dora Bruder* chez Gallimard (1999).

Comme si cette photographique était plus significative de l'existence d'une être qu'un cliché la représentant elle-même, ce paysage de la périphérie qui n'existe plus, immortalisée par René Jacques en 1948, s'investit d'une importance capitale. Modiano le découvre et parcourt lorsqu'il n'est encore qu'un enfant, à la fin des années 1940, une période transitoire pendant laquelle on capture, pour la

[276] Schulte Nordholt, Annelies. « Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano. » *Neophilologus, no.* 96, 2012. p. 524.

dernière fois avant qu'elle ne disparaisse pour de bon, les images de la « Zone ». Reflétant sensiblement la temporalité fugace et passagère de l'enfance, ces images désormais absentes, qui continuent de hanter l'écrivain au cours de sa quête, symbolisent avec une force poignante l'enfance volée de Dora. Elle demeure comme encadrée par la silhouette floue et diffuse de Paris :



Fig. 4. Photographie de Robert Frank (1924-2019), « Porte de Clignancourt », Paris, 1952. Musée des Beaux-Arts du Canada. © Robert Frank Foundation[277]

Dès le début du XX[e] siècle, l'univers liminaire de la « Zone » fut documenté par plusieurs photographes et écrivains, désireux de mettre en lumière les conditions de vie difficiles de ces individus dont la situation économique ne leur permettait pas de résider dans un immeuble de la capitale. Eugène Atget, célèbre photographe français, a immortalisé la « Zone » à travers ses clichés, capturant les tronçons de ruelles étroites, les baraques en bois, et tous les êtres qui peuplaient ce pourtour de la ville marginalisé. À travers ses deux albums qui rassemblent soixante photographies,

[277] Photographie publiée dans Schuh, Gotthard. « Der Photograph Robert Frank. » *Neue Zürcher Zeitung*, 1[e] novembre 1952, p.3.

Zoniers et *Fortifications de Paris,* Atget contribue à sensibiliser l'opinion publique aux conditions de vie déplorables dans la Zone, jouant un rôle crucial dans les efforts visant à améliorer la situation de ses habitants.[278] Les taudis de piètre qualité, le chaos des terrains vagues, et la misère qui caractérisaient souvent la « Zone » sont à l'origine du qualificatif de « bidonville » qui lui est régulièrement associé. C'est ainsi que les utilisateurs de la Zone, des chiffonniers et trafiquants mêlés étroitement à cette géographie interlope, se sont rapidement imposés dans les imaginaires comme des emblèmes vivants d'une couche de la société marginale et pauvre, souvent rendue invisible, dont l'affranchissement spatial symbolisait néanmoins un acte de résistance face à un certain ordre bourgeois.[279] La destruction définitive de la Zone, qui ne se mettra finalement en œuvre qu'à partir des années 1950, va entraîner des milliers d'expropriations forcées, sans aucune considération pour les individus qui l'occupèrent, comme s'ils étaient inexistants. Sans l'œuvre photographique d'Atget, ces êtres seraient également devenus des oubliés de l'histoire. Il semblerait qu'en inscrivant l'histoire de Dora Bruder, une victime de la seconde Guerre Mondiale, dans la lignée de milliers d'autres opprimés de la ville en cours de modernisation, Modiano se montre sensible aux effets que les politiques de réaménagement d'après-guerre ont pu avoir sur la mémoire d'un large spectre d'individus.

3.2. Le « zonage », une clé de l'urbanisme moderne

Les terrains délabrés que Modiano identifie sur une photographie de Dora Bruder vont disparaître au lendemain de la Libération de Paris dans le contexte de la création des premiers tronçons du Boulevard Périphérique ; dont la construction, étalée sur plusieurs décennies, s'est faite

[278] « [...] les photographies d'Atget en ont inscrit les visages sur le fond d'une mise en relief de tous ces invisibles qui se sont mis à regarder son objectif – et le spectateur de chaque cliché – avec une insistance capable de traverser le temps. » Beauchez, Jérôme, et Djemila Zeneidi, « Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ? », *Terrain*, « Questions », 17 décembre 2018, Web. Sur les conditions sociales révélées par le travail d'Atget, voir Atget, Eugène, Anne de Mondenard, et Agnès Sire. *Atget : Voir Paris.* Paris : Fondation HCB, 2020.

[279] « La Zone. Mythe et réalité », *Ministère de la Culture,* Rapport pour la Direction du Patrimoine – Ethnologie, 1983. Web.

en grande partie sur l'ancienne « Zone ». Dans la période de l'entre-deux guerres, la « Zone » de Paris est encore bien loin d'être démantelée, et compte encore jusqu'à 42 000 habitants.[280] L'historien Henri Marchand rappelle qu'au cours des premières années qui suivent la Seconde Guerre Mondiale, la plupart de ces habitations insalubres sont toujours présents en grand nombre, proliférant sur les contours périphériques de la capitale :

> Au début des années 1950, Paris était bordé de bidonvilles (on employait plus souvent le terme de « taudis ») où s'entassaient des familles pauvres mais non pas misérables qui ne parvenaient pas à trouver de logement. Aux portes de la capitale, derrière les gares, le long des voies, partout où des terres restaient inoccupées, des constructions de rôle et de carton apparaissaient. Heureusement, une nouvelle politique destinée à favoriser la construction commençait à prendre forme depuis trois ans.[281]

Les efforts pour éradiquer les bidonvilles et rénover les quartiers défavorisés prennent ainsi une ampleur inégalée à partir du milieu des années 1950, pour s'intensifier au cours des deux décennies suivantes, jusqu'aux années 1970. Raymond Lopez, architecte-conseiller pour la ville de Paris, qui fut associé à la construction des grands ensembles de la capitale, incarne la grande figure de cette prise en charge de la rénovation de Paris au lendemain de l'Occupation. On lui doit l'implantation de la célèbre tour Montparnasse, ainsi que les nombreuses destructions de bâtiments ayant touché le XIII^{e} arrondissement, les anciennes Halles, ou encore le Front-de-Seine.[282]

Lopez présente ses conclusions dans un « *plan* »[283] détaillé en 1957, une carte des rues de Paris dans laquelle l'objectif était de faire ressortir la distinction entre, d'une part, les îlots urbains considérés comme « mal construits » (qui doivent donc être reconstruits), et de l'autre, les zones jugées « bien construites », à conserver dans Paris. Un îlot peut être définit comme un groupe de

[280] « 'La Zone', les bidonvilles des faubourgs de Paris au cœur d'une expo photo », *France Télévisions*, 16 novembre 2018, Web.
[281] Marchand, Bernard. *Paris, Histoire d'une ville (XIX^{e}-XX^{e} Siècle)*. Paris : Seuil, 1993. p.282.
[282] Edelmann, Frédéric. « La tour Montparnasse, un bâtiment parisien à l'histoire tourmentée », *Le Monde*, 20 septembre 2017, Web.
[283] Ce Plan est reproduit dans Lucan, Jacques. « Généalogie du regard sur Paris », *Paris Projet*, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), no. 32-33, juillet 1996, p.30-31.

bâtiments délimité par les espaces « vides » offert par le quadrillage des rues. En identifiant de nombreux îlots « mal utilisés », Lopez préconise ainsi de détruire une partie importante des infrastructures de la capitale : « Cette enquête vise à faire apparaître [...] un critère beaucoup plus discriminant, celui de la bonne ou mauvaise utilisation du sol [...] Dans cette optique, la démolition de tout bâtiment vétuste ayant moins de quatre étages et plus de cent ans d'âge doit être envisagée. »[284]

Dans la lignée du premier plan, Lopez est désigné pour travailler sur le *Plan d'urbanisme directeur*, rédigé en 1959 et appliqué dès 1961 avec l'appui de la présidence du Général de Gaulle, concrétisant alors la vision des urbanistes de l'époque. Une fois encore, le plan s'inspire du partitionnement de l'espace urbain selon un vision binaire (zone à détruite, zone à conserver), ce qui fait notamment émerger la notion du « zonage », que Lopez résume en ces termes :

> Le territoire de la Ville de Pris comprend différentes zones, dites « zones d'affectation », caractérisées par les activités qui y sont souhaitables, acceptables, ou à écarter. Ces zones sont délimitées sur le plan annexé dit « plan de zonage ».[285]

Si la destruction de la Zone s'est étalée progressivement à partir de la fin des années 1950 et jusqu'au début des années 1970, sa mise en œuvre s'est plus précisément articulée dans le contexte du « zonage » de Paris, une notion d'urbanisme que les planificateurs ont directement puisé dans *La Charte d'Athènes* signée par l'architecte Le Corbusier. Publiée pour la première fois de façon anonyme en 1941,[286] en pleine Occupation, cette charte offre une synthèse des principes évoqués pendant les actes du IV[e] Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) de 1933, qui fut notamment placé sous l'égide de Le Corbusier. Sa thématique, « la ville fonctionnelle », va donner lieu à plus de 90 propositions pour construire la ville du futur. En ressort la volonté de profondément

[284] *Ibid*. p.26
[285] Lopez, Raymond, Commissariat à la construction et l'urbanisme pour la région parisienne, Direction de l'urbanisme. *Plan d'urbanisme directeur de Paris*. Paris : Imprimerie municipale, 1959. p.3.
[286] Le texte sera finalement signé par Le Corbusier aux éditions de Minuit en 1957.

rationnaliser l'espace urbain, de réguler les activités des êtres et les flux de circulation, et résoudre le chaos urbanistique provoqué par les bouleversements industriels du XIX[e] siècle. Grâce à la mise à disposition du texte de *La Charte d'Athènes* au grand public dès les années 1940, une solution sous-jacente émerge : la division de Paris en « zones » indépendantes, suivant cette volonté de partitionner l'espace de la ville moderne à travers quatre « fonctions » principales et ordonnées :

> Les clefs de l'urbanisme sont dans les quatre fonctions : habiter, travailler, se récréer (dans les heures libres), circuler.[287]

> Le zonage, en tenant compte des fonctions-clefs : habiter, travailler, se récréer, mettra de l'ordre dans le territoire urbain. La 4ème fonction : la circulation ne doit avoir qu'un but ; mettre les trois autres en communication.[288]

Clé de voûte de *La Charte d'Athènes*, le « zonage » oriente le développement urbanistique de Paris au lendemain de l'Occupation. Lopez adopte des concepts tels que la « séparation » des fonctions urbaines et la promotion de la circulation automobile : c'est la naissance d'un urbanisme fonctionnaliste, qui est celui des grands ensembles. L'immédiat après-guerre marque un moment de transition profonde dans l'urbanisme parisien, à partir de laquelle la réalité de l'espace citadin et sa pratique vont être complètement bouleversés. Le magazine *L'Express* présente l'après-guerre comme une époque où Paris subit la disparition radicale de nombreux lieux :

> Il faut attendre le début des années 1950, quand le consensus se forme sur l'idée de raser la majeure partie de Paris. Cette vision trouve sa concrétisation dans le plan d'urbanisme directeur de 1959, qui *préconise de détruire les trois quarts de la ville*, sans rencontrer alors la moindre hostilité. C'est à ce moment-là que sont engagées les grandes rénovations urbaines dans certains secteurs comme Maine-Montparnasse, le front de Seine, et Italie, et que l'opération de la Défense est lancée.[289]

[287] Le Corbusier. *La Charte d'Athènes*. (1942) Paris : Éditions de Minuit, 1957. Point de doctrine n°77, p.99.
[288] *Ibid*., Point de doctrine n°81, p.102-103.
[289] Propos recueillis par Bruno Cot, « Jean-Louis Cohen, 'Paris doit demeurer un terrain d'invention' ». *L'Express,* no. 3229, 22 mai 2013. p.8. Nous soulignons.

3.3. Le « non-lieu » et le problème de la conscience historique

Dans la perspective de personnage traversant ce Paris d'après-guerre en pleine transformation, Modiano rend indirectement compte des effets immédiats du *Plan d'urbanisme directeur*. À travers ses romans, l'écrivain s'intéresse à la confrontation du sujet à l'irruption progressive de ces nouveaux espaces et des nouveaux aux modes de vie produits par la modernisation accélérée de l'environnement citadin. Au sein des nouveaux espaces produits par les chantiers de construction, en particulier, Modiano fait souvent état d'une transition vis-à-vis de l'expérience du temps : le temps semble désormais voué à « passer » sans jamais « s'inscrire » véritablement dans les lieux, ou faire trace de son passage. Le temps traverse certaines « zones » de la ville dans un état de *fuite* permanente. On peut citer l'exemple d'un quartier adjacent à un autre tronçon du Boulevard Périphérique explorés dans *Dora Bruder*, à proximité cette fois de la Porte de la Chapelle :

> Vers 1968 [...] Je me souviens que j'éprouvais une drôle de sensation en longeant le mur de l'hôpital Lariboisière, puis en passant au-dessus des voies ferrées, comme si j'avais pénétré dans la zone la plus obscure de Paris [...] ce quartier de la Chapelle m'apparaît aujourd'hui tout en lignes de fuites [...] Personne ne devait se fixer longtemps par ici. Un carrefour où chacun partait de son côté, aux quatre points cardinaux. (DB 31-32)

Selon l'anthropologue Marc Augé, les voies rapides et les autoroutes qui se développent à cette période dans la région parisienne sont hautement représentatifs d'un nouveau phénomène qu'il nomme la « surmodernité », un terme qu'il préfère à « postmodernité » pour se référer à la fin du XX^{e} siècle, et aux divers bouleversements dans nos rapports au monde urbain qu'elle a entraînés. Dans son étude publiée en 1992, intitulée *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé emploie ce terme pour décrire une époque où de nouveaux espaces fonctionnels (tels que les voies rapides, aéroports, les échangeurs d'autoroute, les centres commerciaux, ou les distributeurs automatiques) ont largement proliféré dans l'espace urbain partagé. L'espace citadin « surmoderne » se définit selon lui par trois formes d'excès, qui apparaissent à la suite du développement de plus en plus performant de la circulation des êtres, de l'information, et des marchandises. Le premier excès

traduit une accélération du sens de l'histoire (avec l'accélération des modes de communication et de l'information) ; le second, une isolation fondamentale de l'individu (et la prolifération des lieux de passage). À la confluence des deux premiers, le troisième excès peut se comprendre comme une sorte de compression de l'espace-temps (suite à l'avènement d'une temporalité de « l'instantané », permettant de surmonter la barrière de la distance grâce aux nouvelles infrastructures de transports et de communication).[290] Le texte d'Augé peut être lu comme une exploration des différentes configurations spatiales récemment produites dans la France contemporaine, exprimant une préoccupation pour l'apparition de nouveaux types de lieux durant la seconde moitié du XX^{e} siècle — une transition qualitative dans la nature de l'espace citadin qui conduit l'anthropologue à les identifier sous le terme de « *non-lieux* ».

Dans son avant-propos, Augé introduit son concept en ayant brièvement recours au format parodique du récit narratif. Il relate les péripéties de Pierre Dupont, un personnage fictif s'apprêtant à prendre l'avion. Chaque espace que Dupont traverse dans cette allégorie est considéré comme un « non-lieu » : le distributeur de billets, l'autoroute, le périphérique, le péage, l'aéroport. Ces espaces, destinés à faciliter le mouvement et la fluidité des actions, se caractérisent par une diminution significative des interactions humaines. Cette idée est ironiquement gravée dans la dernière phrase de l'histoire, où il est dit que « pendant quelques heures, le temps de survoler la Méditerranée, la mer d'Arabie et le golfe du Bengale, Dupont serait enfin seul ».[291] Pourtant, cette solitude était déjà palpable dès le premier paragraphe, lorsque c'est une machine qui l'invite à patienter et le remercie de sa visite.

[290] Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. p.40-44, 117.
[291] *Ibid*. p.13.

En accord avec Pierre Nora, dont il cite le nom à plusieurs reprises, sur l'accélération de l'histoire (ou « épaisseur évènementielle »[292]), Augé s'emploie, à l'inverse des *Lieux de mémoire*, à identifier ces espaces qui ne portent pas de témoignage d'une histoire partagée, ni même d'une histoire en train de se constituer. Augé indique que les « non-lieux » qui se propagent à travers l'espace urbain depuis les dernières décennies sont principalement conçus pour faciliter les déplacements humains — et le « passage » constant des personnes —, sans pour autant permettre à l'histoire, ou des souvenirs spécifiques, de s'y inscrire. Augé définit ainsi le « non-lieu » comme un espace de transit, venant directement opposer de tels spécimens d'espace fonctionnels récemment implantés dans les contrées urbaines à l'idée du « lieu de mémoire », qui conserve plus facilement des traces du passage des habitants pour empêcher l'oubli. Selon Augé, un lieu partagé de la ville s'apparente traditionnellement à un lieu de mémoire dans sa dimension purement « anthropologique »,[293] dans la mesure où un tel lieu peut se définir par trois caractéristiques : identitaire, relationnelle, et historique. À l'inverse, un espace qui ne répond à aucune et demeure évidé ces caractéristiques est considéré comme un « non-lieu » :

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où [...] se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites.[294]

[292] Augé cite directement Pierre Nora. (*Ibid*., 37, 40-41).
[293] *Ibid*. p.57-95.
[294] *Ibid*. p.100-101.

3.4. Zones neutres

En dépeignant méticuleusement la métamorphose urbanistique et géographique du Paris d'après-guerre, Modiano semblerait lui aussi faire état de l'irruption de secteurs de la ville qui s'apparentent, désormais, à des lieux de passage « par excellence », peut-être marqueurs de cette transition vers la surmodernité, dans lesquels le passage du temps semble lui-même être en « fuite » constante. Se replongeant sans cesse dans l'époque de sa jeunesse, celle d'un après-guerre marqué par la transformation radicale de l'espace parisien, Modiano semble en effet enregistrer d'une façon préludaire l'irruption de « non-lieux », ou d'espaces sans mémoire. Cette anticipation de l'idée du non-lieu peut s'entrevoir à travers l'effort qu'il déploie pour circonscrire ce qu'il appelle, au fil des romans, les « zones neutres » de Paris. Celles-ci apparaissent par exemple dans *Fleurs de ruine* et *L'Herbe des nuits*, et particulièrement à travers le roman *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), un récit dans lequel la figure du narrateur est en train d'écrire un livre sur ces « zones » diffuses de la capitale, et s'emploie à toutes les recenser avec précision. Ces secteurs de Paris aux frontières poreuses sont profondément rattachés à l'idée de fugacité et d'impermanence, dans lesquels l'individu semble avoir la possibilité de se débarrasser définitivement d'un passé envahissant, faisant table-rase de sa propre histoire et de ses antécédents afin de prendre un nouveau départ, et complètement « recommencer à zéro » (CJP 63).[295] C'est notamment le cas de l'héroïne tragiquement disparue du roman, surnommée Louki :

> Je me suis souvenu du texte que j'essayais d'écrire quand j'avais connu Louki. Je l'avais intitulé *Les Zones neutres*. Il existait à Paris des zones intermédiaires, des no-man's land où l'on était à la lisière de tout, en transit, ou même en suspens. On y jouissait d'une certaine immunité. J'aurais pu les appeler les zones franches, mais zones neutres était plus exact. [...] Le square de Cambronne et le quartier entre Ségur et Dupleix, toutes ces rues qui débouchaient sur les

[295] L'expression revient à travers de nombreux romans, prononcée par des personnages qui cherchent à rompre complètement avec une période antérieure de leur vie, comme si celle-ci était teintée d'un sens de culpabilité intenable. C'est le cas dans *Dimanches d'août* : « Je n'étais pas encore un fantôme, comme ce soir. Je me disais que nous allions tout oublier et tout recommencer à zéro dans cette ville inconnue. Recommencer à zéro. C'était la phrase que je me répétais » (DA 38). Voir aussi DPLO 149-150, UJ 10, PB 22.

> passerelles du métro aérien appartenaient à une zone neutre, et ce n'était pas un hasard si j'avais rencontré Louki. (CJP 117-118)

La définition des « zones neutres » fait écho aux caractéristiques des « *Non-Lieux* », qui comme nous l'avons vu, se réfèrent à des zones qui facilitent la circulation et le flux constant des êtres humains (« en transit »), ne permettant pas à l'histoire ou à la vie sociale de s'y inscrire, pour au contraire amener à une isolation complète de l'individu (qui se retrouve ici « à la lisière de tout »), et ce même lorsque celui-ci se trouve au cœur de la ville (« le quartier entre Ségur et Dupleix »). D'autres « zones neutres » apparaissent au niveau de la rue d'Argentine (XVI^{e} arrondissement), où le narrateur séjourne temporairement (CJP 122), ainsi que dans un épanchement de rues à proximité du cimetière Montparnasse (CJP 148-149). Roland enquête et se fascine pour les circonstances de la disparition de Louki, au moment même où il cherche lui-même à rompre avec son propre passé, comme s'il voulait se délester d'un sens de responsabilité tenace liée aux activités de son père sous l'Occupation :

> Sommes-nous vraiment responsables des comparses que nous n'avons pas choisis et que nous croisons au début de notre vie ? Suis-responsable de mon père et de toutes les ombres qui parlaient à voix basse avec lui dans les halls d'hôtel ou les arrière-salles de café et qui transportaient des valises dont j'ignorerai toujours le contenu ? (CJP 126)

Rapidement, le lecteur comprend que les « zones neutres » délimitées dans l'œuvre de Modiano viennent correspondent souvent à des zones « d'immunité » ou de « refuge » face au passé ou à l'histoire (CJP 117, 122, 148-149), dans la mesure où elles stimulent un renoncement, un abandon de la responsabilité individuelle quant aux évènements antérieurs. Ces zones-refuge sont alors propices à la dissolution de l'identité, permettant à tout un chacun de rompre avec les fantômes du passé auxquels « vous devez des comptes » (CJP 127). D'autre part, Modiano semble également avoir à l'esprit certains criminels collaborateurs qui, dans l'après-guerre, désertent leur procès et profite des nouveaux lieux de passage de la ville afin de disparaître, et se faire complètement oublier. En plein milieu des années soixante, le narrateur Roland note que le quartier de la rue d'Argentine, qui fait

partie des « zones neutres » de la ville, est peuplé par des anonymes, par des *absents* (ou des individus « crus morts ») qui hantent désormais la ville en quête d'un nouveau départ :

> La rue d'Argentine où je louais une chambre d'hôtel était bien dans une zone neutre. Qui aurait pu y venir m'y chercher ? Les rares personnes que je croisais là-bas devaient être mortes pour l'état civil. Un jour, en feuilletant un journal, j'étais tombé à la rubrique « publications judiciaires » sur un entrefilet dont le titre était : « Déclarations d'absence ». Un certain Tarride n'avait plus reparu à son domicile ni donné de ses nouvelles depuis trente ans, et le tribunal de grande instance l'avait déclaré « absent ». J'avais montré cette annonce à Louki. Nous étions dans ma chambre, rue d'Argentine. Je lui avais dit que j'étais sûr que ce type habitait la rue, avec des dizaines d'autres qui avaient été déclarés « absents », eux aussi. D'ailleurs, les immeubles voisins de mon hôtel portaient tous l'inscription « appartement meublés ». Des lieux de passage où l'on ne demandait l'identité de personne et où on pouvait se cacher. [...] Je finissais par croire que cet homme allait se manifeste et que nous ressusciterions tous les absents qui hantaient cette rue. (CJP 118-119)
>
> Quelque personnes qu'un tribunal avait déclarées « absentes » depuis longtemps ? Et nous-mêmes, qui étions-nous ? (CJP 121)

Dans les *Non-lieux*, Marc Augé évoque pertinemment la profonde oppression identitaire que le non-lieu impose sur les individus qui le traversent, souvent contraints à suspendre leur propre individualité :

> [Paradoxalement,] le passager ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité, contresigné le contrat en quelque sorte. Le client du supermarché, s'il paie par chèque ou par carte de crédit, décline lui aussi son identité, de même que l'utilisateur de l'autoroute. D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle à priori ou à posteriori de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu : on n'y accède qu'*innocent*.[296]

Deux interprétations peuvent ressortir de cette analyse. En partant du principe que l'espace citadin dessiné par Modiano fonctionne comme un lieu d'accumulation de traces mnésiques (voir Chapitre 1), les « zones neutres » pourraient s'apparenter au contraires à des lieux de la ville où la « neutralité » (ou non-inscription) mémorielle serait possible, produisant un soulagement du fardeau que peut présenter la postmémoire — pour cette génération perpétuellement hantée par le passé et qui développe, malgré elle, un désir pour s'en débarrasser (voir Chapitre 2). On distingue chez

[296] Augé, Marc. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. p.128-129

Modiano une certaine fascination tournée vers cette sorte de « virginité » mnésique associée à des zones nouvellement construites ou profondément définies par l'idée du passage perpétuel, qui ne sont pas encore traversées et inscrites par les mémoires individuelles. L'emphase sur l'idée des *zones neutres* renverrait alors à une forme d'évasion au fardeau que présente l'omniprésence du regard vers le passé, qui caractérise les imaginaires de la seconde génération d'après-guerre. Cependant, d'un autre côté, Modiano semble également garder l'esprit des anciens criminels de la Collaboration qui, dans le Paris d'après-guerre, ont aussi fui les tribunaux, et cherchaient à se dissoudre et à se faire invisibles dans certains secteurs de la ville contemporaine, afin de vivre en toute impunité. Ils s'efforçaient à se faire « oublier » et à briser tous leurs liens avec les évènements de l'histoire récente. À l'image des milliers de nouveaux « passagers » des autoroutes express, ou de « clients » de supermarchés, seraient-ils eux aussi amenés à se fondre dans le flux de la circulation pour se rapprocher d'un sentiment factice d'innocence ?

À travers ses romans, Modiano semble ainsi conceptualiser son propre « zonage » de la ville de Paris. Le « zonage » du Paris modianesque peut-être lu comme un moyen de fictionnaliser un mode de pensée qui fut au cœur de la réforme urbanistique de son époque, à Paris et dans ses environs — à une époque où ce nouveau concept d'urbanisme, inspiré directement par les préceptes de Le Corbusier, va produire la disparition de nombreux lieux familiers.

4. *Fleurs de ruine* : le Paris-chantier d'après-guerre

Face au démantèlement de nombreux quartiers, le quotidien des habitants de l'immédiat après-guerre a été longuement imprégné par l'expérience de la destruction, de la ruine et du chantier. Cette nouvelle « présence » urbaine a en l'occurrence été particulièrement traduite dans les médias de l'époque. Au sein des archives digitalisées de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), on peut retrouver les images éphémères d'une capitale française en pleine phase de transformation. Ce que

l'on appelle désormais un « Paris-chantier » est également celui dont Modiano fut le témoin tout au long de sa jeunesse, une ville effervescente dans laquelle de nombreux lieux familiers disparaissent uns à uns. Les émissions télévisées de l'époque capturent quotidiennement le spectacle de la dévastation matérielle, la ville étant devenue un paysage moribond sur lequel prolifèrent de toute part les sites de constructions. Dans le journal *Les Actualités françaises* de 1964, le présentateur décrit une ville envahie « par un réseau de palissades et de barrières », l'espace urbain étant devenu hostile à la flânerie :

> Paris est devenu une sorte d'immense chantier. [...] L'Arc de Triomphe a l'air prisonnier de flèches métalliques. C'est un fait, qu'on n'avait rarement vu autant de grues tendre leurs bras d'acier dans le ciel de Paris. À la porte de Pantin, les travaux du boulevard périphérique offrent l'un des spectacles des plus impressionnants du genre.
>
> [...] Ici encore, à la Glacière, tout un quartier est en train de se transformer. Un peu partout à la fois, le Paris de demain est en train de pousser. Quel sera-t-il ce Paris de l'an 2000 ?[297]

4.1. « L'aménagement », un support éphémère du récit

À partir de ces images diffusées largement par les médias va naître la production d'un panel de représentations et d'interprétations sur la signifiance de la métamorphose de Paris. Au cours de cette réorganisation technocratique de l'espace urbain d'après-guerre, deux types de représentations envahissent le quotidien, et contribuent à rendre la ville profondément *imprésente* à elle-même. D'un côté, le récit de l'aménagement ne semble pouvoir se construire qu'en référence constante à l'Haussmannisation qui l'a précédé, projetant les imaginaires dans un passé immémorial. Dans la « Rétrospective Paris-Chantiers » proposée par un journal télévisé diffusé en 1966, la métamorphose radicale du Paris d'après-guerre se place dans le sillage direct des constructions titanesques produites sous la directive du Baron Haussmann. Les représentations audiovisuelles recyclent sans cesse un

[297] Archives INA, « Des travaux un peu partout », *Les Actualités françaises*, Journal du 9 septembre 1964. Web.

imaginaire qui renvoie à des références littéraires de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, à l'exemple du « ventre de Paris » d'Émile Zola, symbole d'un chaos urbain à maîtriser :

> En cette fin d'année 1966, Paris présente à nos yeux le spectacle d'une ville en pleine gestation. On démolit, on creuse, on bâtit, dans le grondement des excavatrices et des marteaux-piqueurs. [...] Jamais depuis le Baron Haussmann, on a autant remué de terre à Paris. Le Métro Express Régional immerge ses caissons dans la Seine, tandis que ses tunnels avancent dans *Le Ventre de Paris*.[298]

La vision ultra-moderne du Paris du nouveau millénaire assaille tous les discours et les représentations, à un degré tel que selon l'historien de l'architecture Jacob Paskins, le spectacle des chantiers de construction parisiens, tout au long des années 1960, aurait joué un rôle fondamental dans l'assertion d'une nouvelle identité nationale. Paskins met l'accent sur cette appropriation médiatique des sites de construction qui prolifèrent à l'époque en vue de vanter le récit de la « grandeur française ».[299] Les (re)constructions du Paris d'après-guerre deviennent ainsi un outil rhétorique de premier ordre permettant de vanter le prestige français, afin de nourrir la vision centrale de la France comme potentielle future capitale de l'Europe.[300] Dans le journal télévisé diffusé en 1966, intitulé « Le Général de Gaulle visite le Paris de l'an 2000 », vient très explicitement situer transformation urbanistique de Paris dans un discours de grandeur nationale : De Gaulle vient souligner cette obsession pour la ville du future, convaincu que l'ère du nouveau siècle va émerger, essentiellement, sous le prisme de l'espace et des constructions urbaines.[301] La vision triomphale du nationalisme gaulliste, selon Paskins, aurait directement pris racine dans ce déploiement architectural d'un nouvel espace citadin : l'idée d'une transformation de la capitale française en tant que ville du futur sert de terreau fertile pour ce discours de renaissance nationale. Afin de réconcilier l'image

---

[298] Archives INA, « Rétrospective Paris-Chantiers », *Journal de Paris*, émission du 30 décembre 1966. Web.
[299] Paskins, Jacob. *Paris under construction: building sites and urban transformation in the 1960s*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. p.32
[300] *Ibid*. p.23
[301] Archives INA, « Le Général de Gaulle visite le Paris de l'an 2000 », *Les Actualités françaises*, Journal du 18 mai 1966. Web.

ternie de la France après les faits épouvantables de la Seconde Guerre, les efforts se déploient donc au niveau de la modernisation de la ville, s'appuyant sur la planification et la réorganisation des espaces partagés.

Nous avons vu précédemment que l'une des autres grandes trames promulguées par le Général de Gaulle fut également celle du mythe de la résistance, dont le récit s'apparente à une sorte de réécriture du passé à la faveur de la perspective du temps présent.[302] Ainsi, une telle marge d'implication dans l'aménagement de l'espace peut nous inviter à s'interroger davantage sur le rôle qu'a pu jouer cette planification urbaine dans le processus d'interprétation, de relecture, voire même d'occultation des évènements de l'histoire récente. Il est possible d'émettre l'hypothèse que l'ambition nationale de « reconstruire » la grandeur de la France, à partir de la fin des années 1950, a sensiblement contribué à faire oublier la période sombre qui la précède directement, dans la mesure où les autorités se seraient saisies de l'espace partagé de la ville pour embrasser une vision résolument moderne de l'avenir, et mieux effacer les cicatrices du passé. Tout comme le mythe de la Résistance eut pour effet de simplifier et d'embellir la réalité complexe de la Résistance française, le *Plan Directeur d'Aménagement* de la ville de Paris, rédigé en 1959 par Raymond Lopez, sous-tend une volonté de rationalisation (ou la division de l'espace partagé en différentes « zones » fonctionnelles) afin de mettre en place le réel urbain envisagé par le futur. Dans les décennies qui suivent la guerre, il y eu effectivement une volonté de mettre de côté ou d'occulter certains pans du passé afin de donner de l'espoir à la France. Mais face à l'anéantissement matériel de secteurs entiers de la ville, il ne s'agit peut-être plus simplement de réécrire le passé, mais à une échelle plus palpable et sensorielle, de le *détruire*. Nous reviendrons en détails sur la pertinence de cette réflexion en fin de

[302] Voir Chapitre 2, *supra* p.77.

chapitre, notamment à partir des données qui ressortent du témoignage modianesque des nouveaux aménagements parisiens dans *Dora Bruder*.

4.2. *Fleurs de ruine*

L'œuvre de Modiano fait état des différents projets de construction en cours à Paris dans les années 1960, et au fil des romans, l'estompage des traces matérielles du passé de Paris soulève une série d'interrogations sur le progrès urbain. Le récit de *Fleurs de ruine* (1991) s'appuie intégralement sur les destructions liées à la modernisation de la capitale durant cette période. Nous y suivons les pas d'un jeune homme anonyme qui, sous une fausse identité d'étudiant, tente de lever le voile sur les circonstances étranges d'un double-suicide survenu avant-guerre — un fait-divers qu'il découvre par hasard en lisant une coupure de journal périmée.[303] Dès les premières pages, une transition sur un ton neutre et journalistique se produit, afin de nous relater « la bien étrange histoire » de la découverte des deux corps : l'absence de guillemets nous fait douter s'il s'agit de la voix du narrateur, ou s'il vient de recopier l'article de journal qu'il est en train de lire (FR 13-15). Depuis la perspective des années 1990, le héros se rend sur les lieux de ce qu'il soupçonne avoir été un meurtre et constate l'implacable réalité : à l'emplacement 26 de la rue des Fossés-Saint-Jacques (V^{e} arrondissement), « un immeuble moderne, là, devant moi. L'ancien immeuble avait sans doute été rasé une vingtaine d'années auparavant. » (FR 13). Le quartier semble complètement traversé par la mort, installé « au pied de ce moment funèbre » que représente l'édifice du Panthéon.

Sur le même modèle que *Dora Bruder*, la piste éclairant les évènements d'avant-guerre est ici orientée par la presse fictive de l'époque, dont les extraits sont retranscrits en filigrane du texte, mentionnant les dernières soirées du couple aux côtés d'individus louches dans la banlieue de Paris,

[303] On reconnaît la variation sur le même thème que *Dora Bruder* et *Voyage de noces*, recyclant le mode d'investigation. Le texte de *Fleurs de ruine* inclut d'autres extraits fictifs de journaux (FR 25, 33), incluant l'avis de recherche du couple « T. » peu après la nouvelle de leur suicide, retranscrit en intégralité dans le récit.

du côté du Perreux. Le narrateur de *Fleurs de ruine* tente de retracer leur itinéraire à travers l'espace, envisageant deux hypothèses : le couple aurait pris un train soit à la Gare de l'Est, dont la ligne passait autrefois par les anciens Abattoirs de la Villette (FR 30), détruits définitivement au cours des années 1980 ; soit en suivant l'ancienne ligne de la Gare de la Bastille. Il ne reste pas beaucoup de traces de cette dernière, qui a été délaissée dans le cadre de la création de la ligne A du Réseau Express Régional (R.E.R.), pour être complètement abandonnée en 1969.[304]

En dépit du caractère improbable du second trajet — le narrateur nous rappelle l'ancienne gare de la Bastille était moins accessible par le métro depuis le V^e^ arrondissement —, une importance singulière est accordée à cette gare disparue. Le narrateur dessine la géographie du quartier en énumérant les multiples commerces alentours qui seront emportés par le chantier de construction du nouvel Opéra de la Bastille. En procédant à une recherche avancée, nous avons également découvert que le départ du tout dernier train à vapeur en partance de la station de la Bastille, juste avant que la gare ne disparaisse définitivement, fut donné le 14 décembre de cette année-là.[305] Rétrospectivement, il s'agit de la même date (jour et mois) que la première fugue de Dora Bruder, un soir d'hiver de 1942. Gardons à l'esprit qu'au moment où Modiano rédige et publie *Fleurs de ruine* (1991), il a alors déjà fait la découverte du nom de l'adolescente dans une annonce de *Paris-Soir*, et se trouve en plein début de son enquête sur cette jeune victime de l'Occupation.[306] À travers certains détails de *Fleurs de*

[304] Tout se réplique dans l'univers de Modiano. Dans *Fleurs de ruine*, le narrateur passe également du temps « devant la bouche du R.E.R qui remplace l'ancienne gare du Luxembourg » (FR 43), une gare de Paris qui a disparu et fut transformée en ligne B du R.E.R de 1973 à 1977. Son emplacement ouvre une faille temporelle, elle engendre la rencontre avec un « fantôme », une « tâche verdâtre [qui] a fini par se perdre à la hauteur de la rue de l'Abbé-de-l'Épée » (*Ibid*.) : « Le hasard me faisait revenir dans ce quartier, après un quart de siècle, et j'étais en présence de cet homme inchangé, fidèle pour toujours aux années 1960. J'aurais pu lui adresser la parole, mais le temps qui s'était écoulé depuis nos dernières rencontres me l'avait rendu inaccessible, comme quelqu'un que j'aurais laissé sur la plage d'une île lointaine. » (FR 42).

[305] Mallet, Etienne. « La première ligne du métro express en service », *Le Monde*, 12 décembre 1969, p.10.

[306] Modiano a déjà commencé à écrire à Serge Klarsfeld en 1978, bien que leur collaboration ne débute qu'après sa découverte du nom de Dora Bruder dans *Paris-soir*, en 1988. Voir « Correspondance

ruine, c'est comme si la disparition de Dora se trouvait déjà ineffablement inscrite dans le procédé de modernisation de Paris et l'effacement de ces lieux, en l'occurrence une gare de transit. Dans *Dora Bruder*, Modiano met l'accent sur une multitudes de gares, notamment celles situées de ce même XVIIe arrondissement (comme la gare de Lyon, à quelques rues seulement de la Bastille) ; des lieux liés au mouvements des individus qui viennent radicalement définir la zone du Saint-Cœur-de-Marie, un pensionnat où Dora fut internée juste avant sa fugue. Modiano garde le souvenir nostalgique de tout un quartier avant sa modernisation :

> Je me demande ce qu'a bien pu faire Dora Bruder, le 14 décembre [...]
>
> Quartier dont les rues portent encore des noms campagnards : les Meuniers, la Brèche-aux-Loups, le sentier des Merisiers. Mais au bout de la petite rue ombragée d'arbres qui longe l'enceinte du Saint-Cœur-de Marie, c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si l'on suit l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. Les voies ferrées de celle-ci passent à quelques centaines de mètres du pensionnat où était enfermée Dora Bruder. Ce quartier paisible, qui semble à l'écart de Paris, avec ses couvents, ses cimetières secrets et ses avenues silencieuses, est aussi le quartier des départs. (DB 73)

À travers sa prose, Modiano a également souvent recours à un imaginaire sériel, dont l'une des caractéristiques se traduit par son usage ostentatoire de listes — un procédé qui permet de faire ressortir certains noms de lieux en les plaçant en exergue de la trame romanesque.[307] Au regard du parallèle que nous venons d'établir avec les années noires, il est difficile de ne pas identifier dans cette modalité un rapport détourné avec la forme générique privilégiée par la police française sous l'Occupation, qui consistait à dresser d'innombrables listes de personnes recherchées et destinées à la déportation, comme on l'observe dans *La Ronde de nuit* (RN 113). Dans l'extrait de *Fleurs de ruine* qui suit, le narrateur nous détaille le « trajet disparu » de l'ancienne ligne de la Bastille en dépliant

Modiano/Klarsfeld », *Patrick Modiano*, édité par Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, Paris : Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°98, 2012. p.178.

[307] Le format de la liste évoque la forme de l'annuaire, fortement mobilisée par Modiano et ses personnages. Voir Chapitre 1 (*supra* pp.49-52), Chapitre 2 (*supra* pp.118-119).

tout une liste anachronique des infrastructures de commerces qui, dans ce secteur, ont fini par disparaître :

> En ce temps-là, on allait de Paris à Nogent-sur-Marne et aux Perreux par la gare de la Bastille ou par la gare de l'Est. Les trains qui partaient de la Bastille suivaient la ligne dite de Vincennes, jusqu'à Verneuil-l'Étang. J'ai connu encore cette ligne au début des années soixante avant que le réseau Express Régional ne lui succède, et que la gare de la Bastille ne soit détruite pour laisser place à un Opéra.
> La voie courait sur le viaduc de l'avenue Daumesnil dont les arches étaient occupées par des cafés, des dépôts et des commerces. Pourquoi je longe ce viaduc si souvent dans mes rêves ? Voilà ce qu'on découvrait sous les arches, à l'ombre des platanes de l'avenue :
>
> Laboratoire de l'Armanite
> Le garage des voûtes
> Peyremorte
> Corrado Casadei
> Le Dispensaire Notre-dame-de-Lourdes
> Dell' Aversano
> La Régence, fabrique de meubles
> Les Marbres français
> Le Café Bosc
> Alligator, Ghesquière et cie
> Sava-Autos
> Tréfilerie Daumesnil
> Le Café Labatie
> Chauffage La Radieuse
> Testas, métaux non ferreux
> Le Café-Tabac Valadier
>
> […] Le train s'arrêtait à la station de Reuilly, puis à celle du Bel-Air. Il quittait Paris par la porte Montempoivre. Il passait devant l'école Braille et faisait halte à la gare de Saint-Mandé, près du lac. Puis c'était Vincennes, et la gare de Nogent-sur-Marne, à la lisière du bois. (FR 28-30)

Avec le même œil méticuleux, le narrateur de *Fleurs de ruine* inspecte le quartier de l'ancienne gare Montparnasse, un secteur imprégné par le déclin matériel, « qui se survivait à lui-même et qui pourrissait doucement, loin de Paris » (FR 16). Le héros nous présente un secteur en voie de disparition que les constructions vont complètement déshumaniser, faisant proliférer les bâtiments, à proximité du boulevard Edgar-Quinet, « que l'on est en train d'écraser sous une façade de béton » (FR 18). C'est également le cas du quartier Latin, une zone de Paris devenue entièrement « méconnaissable » (FR 38), envahie par une forme d'altérité au temps présent :

> C'est en 1966 qu'on a refait tous les cafés de la place et du boulevard Saint-Michel, puis quelques-uns de sont transformés ces dernières années en MacDonald's, comme le Mahieu, où se

> réunissaient les joueurs de PMU et où l'on entendait le grésillement de la machine qui inscrivait le résultat des courses.
> Jusqu'à la fin des années soixante, ce quartier était resté identique à lui-même. Les évènements de mai 1968 dont il fut le théâtre m'ont laissé des images d'actualités noir et blanc, qui paraissent, avec un quart de siècle de recul, presque aussi lointaines que celles filmées pendant la Libération de Paris. (FR 40)

Une référence explicite à 1945 est insérée dans ce passage. Modiano maintient un rapport ineffable avec le passé de l'Occupation, une période qui n'est pas le point focal de *Fleurs de ruine*, mais dont les échos référentiels viennent se dessiner en filigrane de la disparition du couple « T. ». La connivence entre les démolitions réalisées au cours des années 1960 et la mémoire de la Seconde guerre deviendra plus évident lorsque le narrateur fait la rencontre d'un clochard, un certain Pacheco, qui aurait connu les T. avant leur homicide. Toutefois, il s'agirait-là d'un imposteur : le vagabond aurait usurpé l'identité du « vrai » Felipe de Pacheco, un homme jadis interné au camp de Drancy sous l'Occupation, avant d'avoir été libéré pour des raisons inconnues. Le concours de circonstances ravive certains souvenirs du héros : il explique que son propre père, jadis interné sous l'Occupation dans une « annexe » du camp de Drancy installée dans des entrepôts du quai d'Austerlitz, fut libéré par une célèbre figure de la Gestapo française, Eddy Pagnon (FR 48-49). Les conditions de cette libération demeurent l'un des plus profonds mystères de sa vie, dont l'ombre demeure inscrite de façon indélébile dans la configuration de l'espace parisien :

> De tous les quartiers de la Rive gauche, cette *zone* qui s'étend du pont de Bercy jusqu'aux grilles du Jardin des Plantes reste pour moi *la plus ténébreuse*. On arrive de nuit gare d'Austerlitz. Et la nuit, par ici, a une odeur de vin et de charbon. Je laisse la gare derrière moi et ces masses sombres, le long de la Seine, que l'on appelait les « Magasins du port d'Austerlitz ». Les phares de la voiture ou la torche électrique que l'on tient à la main éclairent quelques mètres du quai Saint-Bernard, devant soi. (FR 49)

Le narrateur garde espoir : « [...] vers le pont de Bercy, les Magasins généraux de Paris existent-ils encore » (FR 48) ? Bien entendu, la réponse est non.[308] Il a toutefois mal à l'accepter, finissant par

[308] La fonction des Magasins Généraux, celle d'entrepôts de matières premières agricoles, s'est progressivement éteinte à partir des années 1950. Leurs bâtiments, laissés à abandon, amèneront les architectes à se questionner sur leur potentielle reconversion, qui ne débute qu'au début du XXI^{e} siècle. Gouaillard, Frédéric. « Les Magasins généraux en sursis », *Le Parisien*, 2 novembre 2004, Web.

confondre ses propres projections imaginatives et transférer les lieux absents du passé au sein de la réalité du Paris actuel (années 1990) : « Il paraît que l'on a construit à la place de la Halle aux vins de grands bâtiments de béton, mais j'ai beau écarquiller les yeux dans le noir, je ne les vois pas. » (FR 50).[309]

Finalement, l'intrigue de la disparition des T. se désagrège progressivement, gravitant de plus en plus vers la période des années noires ; elle finit d'ailleurs par elle-même disparaître. Le « je » du narrateur de *Fleurs de ruine* continuera d'entretenir une fascination pour le destin trouble de l'« authentique » Pacheco, bien qu'il s'agisse encore pour lui d'un pseudonyme, son vrai nom étant Philippe de Bellune.[310] Ce survivant de l'Occupation est une figure fuyante qu'il ne parviendra jamais à retrouver dans Paris. Un tel être vaporeux lui évoque tous ces individus introuvables qui, dans la période d'après-guerre, ont cherché à dissoudre leur identité, à détruire tous les liens et souvenirs qui les rattachent aux évènements de l'Occupation, devenant complètement des *autres*.

4.3. Une approche plurielle du non-lieu

Dans ce sillage, le narrateur de *Fleurs de ruine* développe une obsession pour ceux qui, toujours recherchés pour « intelligence avec l'ennemi », ont fui leur procès au lendemain de la guerre, prêts à faire semblant d'être morts (FR 66-67, 69, 74, 85) en vue de continuer à errer sous une fausse identité dans l'époque contemporaine. Ces coupables impunis, en véritables incarnations de l'ambivalence, ont par tous les moyens tenté de se faire oublier, contraints de faire « table-rase » de leur propre passé. C'est notamment le cas de Pacheco :

> Le hasard avait voulu que, dans un lot de vieux journaux des années 1946 et 1948, je tombe sur deux entrefilets. Le premier faisait état d'une liste de personnes recherchées à

[309] Modiano insiste régulièrement sur la substitution de bâtiments par des murs, ou des façades, en « béton ». Comme nous ne verrons en fin de chapitre, ce matériau est hautement symbolique cette modernité architecturale développée dans l'immédiat après-guerre, et Modiano considère que celui-ci fonctionne comme une incarnation spatiale de l'amnésie.

[310] Le « faux » Pacheco, quant à lui, se nomme en réalité Charles Lombard (FR 83). Les identités doubles ou dupliquées pullulent dans *Fleurs de ruine*, comme l'indique la présence de deux personnages féminins distincts nommés Jacqueline (FR 55, 102).

> cause de leurs activités pendant l'Occupation. Parmi celles-ci figurait « Philippe de Bellune, dit 'de Pacheco', qui serait mort l'année dernière des suites de son internement à Dachau. » Mais on exprimait des doutes sur cette mort. Deux ans plus tard, en 1948, un journal publiait en bas de page une autre liste d'inculpés qui ne s'étaient pas présentés à l'audience d'une cour de justice, et qui étaient recherchés : le numéro 3 de la liste était « Philippe de Bellune, né à Paris le 22 janvier 1918, sans domicile connu. » Cela voulait dire qu'à l'époque sa mort n'avait pas encore été confirmée.
>
> Le destin d'un homme recherché pour intelligence avec l'ennemi et dont on ignorait s'il était sorti vivant du camp de Dachau me laissait perplexe. Par quel enchaînement de circonstances avait-il été entraîné dans cette situation contradictoire ? Je pensais à mon père qui avait vécu toutes les incohérences de l'Occupation et qui ne m'en avait presque rien dit avant que nous nous quittions pour toujours. (FR 66-67)

Historiquement, de nombreux « non-lieux » juridiques passèrent au lendemain de la Seconde Guerre, laissant d'innombrable acolytes de la Collaboration disparaître sans être traduits en justice. Dans ses *Mémoires de guerre*, Le Général de Gaulle s'est souvenu de la bienveillance des tribunaux français : des centaines de remises de peines et de non-lieux furent donnés afin de prescrire les crimes et d'aider la France à se relever, contribuant à mettre plus facilement de côté cette période sombre dans laquelle la culpabilité nationale était mise en jeu.

> Encore, par des remises de peine, le gouvernement atténua-t-il l'effet d'un grand nombre de jugements. C'est ce qu'il fit, en particulier, pour beaucoup de malheureux jeunes gens qui s'étaient laissé attirer dans la « Milice » [...] Il faut ajouter que les juges d'instruction rendirent *18 000 non-lieux*. Au milieu de 1945, parmi les *60 000 coupables ou suspects arrêtés à la libération, il n'y en avait plus un seul qui fût encore détenu*, à moins d'avoir été inculpé suivant les règles. Compte tenu de la masse des faits de collaboration, des flots d'atrocités commises à l'encontre des résistants, et si l'on évoque le torrent des colères qui se répandit en tous sens dès que l'ennemi tourna les talons, on peut dire que l'épuration par la voie des tribunaux comporta autant d'indulgence que possible.[311]

De la même manière, en s'intéressant à une longue liste d'inculpés de l'Occupation, le narrateur de *Fleurs de ruine* va réaliser qu'aucun de ces individus ne s'est présenté à leur audience de 1948. Si leur présence est devinée en transparence de l'espace urbain, ces individus illustrent comment la désertion des tribunaux a pour conséquence de rendre définitive l'occultation du passé : « Ils avaient disparu *pour toujours* » (FR 75). Au sujet de Philippe de Bellune :

[311] Gaulle, Charles de. *Mémoires de guerre*. Paris : Plon, 1989. p.108. Nous soulignons.

> Dans l'article de 1946, il est précisé qu'un mandat « d'amener » a été lancé contre lui et plusieurs personnes dont une « comtesse » de Seckenforff et un « baron » de Kermanor. Ces titres de noblesses étaient-ils aussi authentiques que celui de Philipe de Bellune ? La liste qui figurait dans le journal de 1948 comportait de nouveau ces trois noms.
>
> > Procédure suivie du chef d'intelligence avec l'ennemi contre :
> > 1) Lebobe André, né le 6 octobre 1917 à Paris, XIVe. Courtier. 22, rue Washington.
> > 2) Sherrer Alfred, dit « l'Amiral », né le 26 mars 1915 à Hanoi (Indochine). Sans domicile connu.
> > 3) Philippe de Bellune, né à Paris le 22 janvier 1918, fils de Riclos y Perez de Pacheco Mario et de Werry de Hults Éliane, sans domicile connu.
> > 4) Bremont Roger, né le 24 février 1910 à Paris, alias Breugnot Roger, sans domicile connu.
> > [...]
> > 12) Cremer Edmond, dit « Piquet », dit « baron de Kermanor », né le 31 octobre 1905 à Bruxelles. 10, rue Berteaux-Dumas (Neuilly), dernier domicile connu.
>
> Défaut des accusés à l'audience du 3 novembre 1947.
> Aucun d'eux ne s'était présenté à l'audience du 25 février 1948, comme l'ordonnait le président de la cour de justice de la Seine. (FR 74-75)

Par conséquent, conjointement à la nomenclature « cataloguée » des lieux parisien amenés à être détruits et à disparaître uns à uns, Modiano ancre cette période de métamorphose urbaine succédant directement à la guerre dans le contexte du surgissement de nombreux *non-lieux*, ces décisions par lesquelles un juge d'instruction déclare qu'il n'y a pas lieu de poursuivre un inculpé, participant ainsi à ensevelir dans l'oubli la responsabilité de certains acteurs de la Shoah. L'irruption des non-lieux juridiques semble venir implicitement répondre, tout au long de *Fleurs de ruine*, à l'identification d'une panoplie de « non-lieux » pris davantage « au pied de la lettre », renvoyant à l'absence de lieux de la ville auxquels les rattacher. Le récit articule une proximité étroite entre l'estompage de la mémoire de l'Occupation (à travers la notion du « non-lieu » juridique) et l'effacement de nombreux lieux dans l'espace urbain suite aux nouvelles directives du *Plan d'urbanisme directeur* (le non-lieu étant ici appréhendé en tant que négation absolue du lieu). Rappelons, par ailleurs, que l'après-guerre et la seconde moitié du XX^{e} siècle voit aussi l'émergence des non-lieux dits « anthropologiques », des espaces fonctionnels de la ville qui, comme nous l'avons vu plus haut, se caractérisent par leur absence de mémoire et d'histoire commune. L'identité transitoire de Pacheco, qui cherche à se faire oublier après la guerre, est d'ailleurs hautement reliée à la géographie du non-lieu, tel que Marc Augé

l'a développée - à savoir des lieux de transit dans lesquels le temps ne peut faire que *passer* sans jamais véritablement s'y inscrire : « [...] cette ambiance d'aéroport indissociable, pour moi, de Pacheco : décor de plastique et de métal, allées et venues de gens qui parlaient toutes les langues comme s'ils étaient en transit. » (FR 57)

Chez Modiano, le problème de l'effacement de la culpabilité dans les années d'après-guerre semble intrinsèquement être incorporé dans le questionnement plus large de la transformation des infrastructures parisiennes — au sein d'une capitale qui, à cette période, est marquée par la prolifération d'espaces absents, ou la disparition progressive de ses lieux du passé. À la lumière de telles remarques, il est nécessaire de s'intéresser en détail à l'approche délibérément « spatialisée » de l'effacement mémoriel qui caractérise la période de l'après-guerre en France — une invasion de l'amnésie qui, comme nous l'avons vu au Chapitre 2, se propage à l'échelle collective au moins jusqu'au début des années 1970. En particulier, il s'agit de rester attentif au rôle, peut-être indirect, qu'ont pu jouer les transformations urbanistiques de l'espace partagé dans l'effacement progressif de la mémoire de l'Occupation. Dans *Dora Bruder,* Modiano articule une critique bien plus frontale des déploiements urbanistiques ayant affecté les infrastructures de Paris dans l'après-guerre. Pour finir ce chapitre, nous verrons que les enjeux du récit éponyme vont bien au-delà de la volonté d'exhumer la mémoire et l'histoire d'une victime singulière de l'Occupation. À travers ce texte d'ampleur biographique et autobiographique, qui se trouve étoffé par d'innombrables documents authentiques tout comme par l'intuition imaginative, Modiano accentue le rôle potentiel de l'urbanisme de la seconde moitié du XX^{e} siècle dans l'occultation de la mémoire des années noires.

5. L'urbanisme d'après-guerre : un rôle dans l'effacement des mémoires ?

> « Les façades étaient rectilignes, les fenêtres carrées, le béton couleur de l'amnésie. [...] Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien. »[312]

À l'issue de *Dora Bruder*, toutes les tentatives de Modiano pour mettre en lumière les circonstances de la déportation de l'adolescente se révèlent infructueuses. Et pour cause, en marge des lieux qui disparaissent au sein du Paris d'après-guerre, l'écrivain dresse un parallèle saisissant : celui de l'effacement d'un immense panel de traces de l'Occupation par les institutions de l'État français. Le long de son exploration urbaine, Modiano constate que les nombreuses traces écrites faisant état de l'implication collaborationniste des Français — à commencer par les archives de la Police des Questions Juives — furent délibérément détruites au cours des années qui suivirent la Libération en 1945. Cette carence d'archives est la raison qui le pousse à se tourner essentiellement vers l'espace, en vue de retrouver de quelconques preuves de l'existence passée de la jeune fille : cette réalité extratextuelle lui semble mieux à même de révéler les dernières traces de l'époque.

Un dialogisme saisissant émerge, tout au long du récit, entre le spectacle de la dévastation matérielle, appuyé par les différents comptes-rendus topographiques relatant de la disparition d'un cortège de lieux de la capitale, et l'anéantissement de multiples documents relatant des activités de certains acteurs dans les activités criminelles de l'Occupation. L'intérêt de l'enquête menée par Modiano et Klarsfeld est qu'elle nous détaille la façon dont les nombreux dossiers d'investigation, mains-courantes, ou fiches de police concernant les juifs parisiens — qui auraient permis de mieux circonscrire l'identité des victimes, à l'image de Dora Bruder — furent méticuleusement oblitérés, de façon à ce qu'« aucune trace ne subsiste » (DB 67). Réunissant plusieurs paradigmes de la disparition, à la fois matérielle et scripturale, le Paris contemporain s'apparente de plus en plus à une sorte de

[312] Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1997. p.136.

scène de crime, dont la dénaturation géographique présente un risque important : celui d'emporter avec elle certaines preuves des crimes du passé.

5.1. Les sentinelles de l'oubli

Modiano, de nouveau, va malgré tout composer avec l'absence. Il découvre qu'afin de signaler la disparition de sa fille en décembre 1942, Ernest Bruder fit une déposition au Commissariat du quartier Clignancourt. De ce procès-verbal comme de centaines d'autres, il ne reste plus rien : tout ce que l'auteur peut décrire, c'est le temps très limité qu'il a fallu pour que ces documents soient progressivement supprimés, comme si de telles archives furent touchés par une forme d'obsolescence qui les rendirent instantanément « caduques » au lendemain de l'Occupation :

> Le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder ne figure pas aux archives de la Préfecture de police. Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents à mesure qu'ils devenaient caducs. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où ceux qui avaient été classés dans la catégorie « juifs » ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans. Sur ces registres étaient portés l'identité du « juif », son numéro de carte d'identité, son domicile, et une colonne réservée à l'émargement devait être signée par lui après qu'on lui eut remis ses étoiles. Plus d'une cinquantaine de registres avaient ainsi été ouverts dans les commissariats de Paris et de la banlieue. (DB 76)[313]

Dès les premières pages de son récit, Modiano offre un aperçu prémonitoire de cette force d'occultation étrange qui l'empêche de mettre la main sur les rapports de la « Police des questions juives », cet organisme administratif jadis chargé de mettre en œuvre la politique discriminatoire et antisémite à l'égard des individus juifs en France. S'apprêtant à récupérer l'acte de naissance de Dora Bruder, à la mairie du XII^{e} arrondissement, l'employé du service de l'État Civil lui apparaît d'ores-et-déjà déjà comme l'« une de ces sentinelles de l'oubli chargée de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un. » (DB

[313] Modiano ne parvient qu'à identifier le numéro du procès-verbal dans lequel Ernest Bruder a signalé la disparition de sa fille, le 27 décembre 1941 (numéro 1917). Ce document « disparu » contenait les questions qui lui ont été posées au sujet de Dora mais également de lui-même, toujours recherché en tant que juif. (DB 87)

16) Cette description trouve son écho dans le portrait, développé plus loin, du commissaire Jacques Schweblin, un chef de la Police des Questions Juives qui interrogea le père de Modiano au cours d'une rafle de l'hiver 1942. Albert Modiano fut en effet arrêté au mois de février dans une rue à proximité des Champs-Élysées puis embarqué de force jusqu'à l'immeuble au 8 de la rue Greffulhe, avant d'être miraculeusement libéré pour des raisons qui demeurent floues. Cet épisode mémorable du « panier à salade » issu des récits familiaux de Modiano se situe à la confluence du récit de soi et de l'autre, le père de Modiano s'étant étrangement retrouvé dans le fourgon aux côtés d'une jeune fille anonyme, du même âge que Dora. Si un tel souvenir a pu se transmettre au fils par la voie orale, les acolytes de la Gestapo n'ont cependant laissé aucune preuve écrite de l'existence de cette rafle :

> Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues. Si je n'étais pas là pour écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue avec celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes — mortes ou vivantes — que l'on range dans la catégorie des 'individus non identifiés'. (DB 65)[314]

Modiano continue d'articuler progressivement au fil de son texte l'empreinte spatiale de cette absence, et ce, même au sein d'infrastructures qui persistent toujours dans l'espace du Paris contemporain. Lorsqu'il se rend sur les lieux de la Préfecture de Police au cours des années 1990, il remarque que la configuration des bâtiments est demeurée inchangée depuis l'Occupation. Pourtant, ces derniers semblent avoir été partiellement consumés par l'amnésie, en raison de leur changement de fonction au sein de la ville : les parois de la Préfecture ne sont pas en train de disparaître ou de tomber en ruine, mais la mémoire des crimes génocidaires qui lui sont associés s'effrite à grande

[314] L'incertitude onomastique des « individus non-identifiés » sous l'Occupation fut celle de beaucoup d'enfants juifs déportés. Dans *Dora Bruder*, Modiano indique qu'au camp de Drancy, « quatre mille enfants arrivèrent à leur tour, le 15 août [1942] et les jours suivants, après qu'on eut déporté leurs mères. Les noms de beaucoup d'entre eux, qui avaient été écrits à la hâte sur leurs vêtements, au départ de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande, n'étaient plus lisibles. Enfant sans identité n°122. Enfant sans identité n°146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité. » (DB 142) Si plusieurs procédés d'effacement se manifestent dans l'immédiat après-guerre, celui des écritures et des noms était un phénomène déjà contemporain de l'Occupation.

vitesse, ce qui évoque à Modiano l'image des parois d'une célèbre maison abandonnée décrite par Edgar Allan Poe. Dans cette nouvelle fantastique intitulée « La Chute de la maison Usher » (« The Fall of the House of Usher »), traduite en français par Charles Baudelaire à la fin du dix-neuvième siècle,[315] les façades délabrées de cette maison lugubre viennent symboliser le profond malaise et la corruption qui rongent les habitants de la demeure. L'édifice semble lui-même être rongé par la maladie, tout comme son propriétaire, et une atmosphère de terreur imprègne l'histoire. Les événements deviennent de plus en plus étranges et aboutissent à un dénouement tragique, qui révèle les rapports entre l'usure structurelle de la maison et la dégradation morale de ses anciens occupants. Poe décrit ainsi « [...] une influence que quelques particularités dans la forme même et dans la matière du manoir héréditaire avaient, par l'usage de la souffrance, disait-il, imprimée sur son esprit, — un effet que le physique des murs gris, des tourelles et de l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment, avait à la longue créé sur le moral de son existence. »[316] En conservant leur allure d'autrefois tout en étant devenu des *autres*, les locaux parisiens de la Préfecture de Police prennent également, selon Modiano, des allures de fantôme :

> La Préfecture de Police de l'Occupation n'est plus qu'une grande caserne spectrale au bord de la Seine. Elle apparaît, a moment où nous évoquons le passé, un peu comme la maison Usher. Et aujourd'hui, nous avons peine à croire que ce bâtiment dont nous longeons les façades n'a pas changé depuis les années quarante. Nous nous persuadons que ce ne sont pas les mêmes pierres, les mêmes couloirs.
> [...] Morts ou perclus de vieillesse, les gardiens de la paix que l'on appelait les « agents capteurs », et qui écrivaient leur nom sur le procès-verbal de chaque personne qu'ils arrêtaient, au moment des rafles. Toutes ces dizaines de milliers de procès-verbaux ont été détruites et on ne connaîtra jamais les noms des « agents capteurs ». (DB 83-84)

Contrairement aux bâtiments absents ou disparus de la carte, les infrastructures « spectrales » du Paris contemporain font ici écho à l'idée de non-lieux juridiques, l'érosion ineffable de la Préfecture

[315] « La Chute de la maison Usher » est une nouvelle publiée par le poète américain Edgar Allan Poe en 1839 dans la revue *Burton's Gentleman's Magazine*. Elle figure parmi les textes des *Nouvelles histoires extraordinaires*, qui comprend une traduction faite par Charles Baudelaire. Poe, Edgar Allan, et Charles Baudelaire. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Nouvelle édition, Paris : Calmann Lévy, 1892.
[316] *Ibid*.

venant symboliser la disparition progressive de l'identité (et de la responsabilité) de tous les « agents capteurs ».

5.2. La Caserne des Tourelles

Redoublant d'efforts pour mettre en lumière le nom des anciennes pensionnaires « cachées » du Saint-Cœur de Marie, ce lieu marquant le point de départ de la fugue fatidique de Dora au mois de décembre 1941, Modiano décide finalement de se diriger d'un pas lent vers le Nord de Paris, pour atteindre sa dernière destination du récit. L'auteur clôt son enquête en nous faisant revenir dans le XVIII^{e} arrondissement, cette fois devant la caserne militaire des Tourelles, située au 133-161 boulevard Mortier, un ensemble de bâtiments qui fut jadis transformés en camp de détention pour les jeunes filles juives sous l'Occupation. Modiano est parvenu à mettre la main sur l'un des registres des Tourelles datant de l'année 1942, identifiant une liste qui recense les entrées successives des détenues, révélant une variété de motifs d'incarcération. Dora y entre un matin de juin 1942, six mois après que sa première « disparition » (la figue du Saint-Cœur de Marie) fut signalée par son père, Ernest Bruder.

> Il s'agissait de femmes arrêtées pour des faits de résistance, de communistes et, jusqu'en août 1942, de juives qui avaient commis une infraction aux ordonnances allemandes : défense de sortir après huit heures du soir, port de l'étoile jaune, défense de franchir la ligne de démarcation pour passer en zone livre, défense d'utiliser un téléphone, d'avoir un vélo, un poste de TSF... (DB 112)

Plusieurs hypothèses sont émises quant au passage dans les Tourelles (DB 109-111) : selon Modiano, à la suite du délit de fuite, la mention de la jeune fille dans les mains courantes des commissariats du secteur de Clignancourt aurait irrémédiablement attiré l'attention sur elle. « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite — définitivement. » (DB 82)

L'itinéraire de Modiano se poursuit et s'achève dans un Paris complètement « désert », « à marée basse », l'écrivain cherchant à recréer l'ambiance du Paris de l'Occupation : il décide de s'aventurer dans les rues calmes et désolées du dimanche soir (DB 128). On retrouve le penchant modianesque

pour les rues inclinées en pente, qui comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent, symbolisent souvent l'enfoncement progressif du marcheur vers un tragédie inévitable. Il ne semble pas non plus anodin que Modiano choisisse, au cours de ce cheminement final, d'emprunter en premier lieu la « rue des Archives » :

> Le boulevard Mortier est en pente. Il descend vers le Sud. Pour le rejoindre, ce dimanche 28 avril 1996, j'ai suivi ce chemin : rue des Archives. Rue de Bretagne. Rue des Filles-du-Calvaire. Puis la montée de la rue Oberkampf, là où avait habité Hena.
> À droite, l'échappée des arbres, le long de la rue des Pyrénées. Rue de Ménilmontant. Les blocs d'immeubles du 140 étaient déserts, sous le soleil. Dans la dernière partie de la rue Saint-Fargeau, j'avais l'impression de traverser un village abandonné.
> Là où il finit, juste devant la porte des Lilas, les bâtiments de la caserne des Tourelles existent toujours. (DB 130)

Les infrastructures des Tourelles, s'érigent là, bien présentes. Dans une certaine stupeur, Modiano s'aperçoit néanmoins que les autorités d'urbanisme de Paris les ont délibérément « recouvertes » par une épaisse muraille de béton blanc, en guise de dissimulation aux regards intrusifs des passants. La loi française a également imposé qu'aucune capture photographique ou cinématographique ne puisse être prise des bâtiments en question :

> Un haut mur entoure l'ancienne caserne des Tourelles et cache les bâtiments de celle-ci. J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu :
>
> ZONE MILITAIRE
> DÉFENSE DE FILMER
> OU DE PHOTOGRAPHIER
>
> Je me suis dit que plus personne ne se souviendrait de rien. Derrière le mur s'étendait un *no-man's land*, une *zone de vide* et *d'oubli*. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même.
> Et pourtant, sous cette *couche* d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. (DB 130-131)

Cet extrait renvoie pertinemment à nos réflexions sur le motif récurrent du « no man's land » au sein de l'espace urbain modianesque, tout comme de la « couche » matérielle qui se déploie au fil de ses représentations narratives de la ville ; une sorte de projection spatialisée de l'amnésie que l'on ne peut que difficilement percer, bien qu'une telle forme de « recouvrement » de la mémoire suggère

que l'on peut à tout moment la « recouvrer », au bout d'une durée plus ou moins longue.[317] À travers la contemplation méticuleuse de l'ancien camp des Tourelles malgré tout présent, l'écrivain réalise une chose importante : les altérations menées dans la configuration spatiale du quartier — à l'image de la construction d'un mur d'une hauteur conséquente — peuvent parfois être interprétées comme l'équivalent sémiotique d'une « disparition » des bâtiments occultés. Selon Modiano, les façades nouvellement construites deviennent, paradoxalement, le symptôme palpable et irrémédiable d'une *destruction* : « Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat [...] mais cela revenait au même. » (*Ibid.*)

5.3 L'architecture du béton : vers un recouvrement définitif ?

La matérialisation de cette « zone de vide et d'oubli » déclenche un certain nombre de réminiscences inattendues, qui replongent Modiano dans la période critique du début des années 1960, un pan de sa jeunesse lors duquel il avait l'habitude d'arpenter les multiples chantiers de constructions qui « recouvrent » désormais la capitale. Rétrospectivement, Modiano semble en effet faire à nouveau l'expérience d'un « espace perdu » désormais retrouvé : l'inscription du vide qu'il identifie au niveau du mur de la Caserne des Tourelles fait instantanément son retour dans une autre ruelle de Paris, dans le Marais, dans une zone qui fut également touchée par les démolitions produites pendant les réaménagements d'après-guerre. À cette époque, Modiano nous raconte qu'il avait l'habitude de collecter des bibelots antiques qu'il dénichait dans les greniers de vieilles demeures afin de les revendre.[318] Il fait un jour la connaissance d'un brocanteur installé dans un entrepôt de la rue des Jardins-Saint-Paul, une voie imprégnée par la même incarnation de l'absence, ou peut-être une « trace-mémoire » :

> Dans un autre quartier de Paris, je me souviens d'avoir éprouvé cette même sensation de vide que devant le mur des Tourelles.

[317] Voir Chapitre 2, *supra* pp.113-114.
[318] Il s'agit de la même « occupation » clandestine que le narrateur de *Fleurs de ruine* (FR 62).

> [...] j'ai suivi la rue des Jardins-Saint-Paul, vers la Seine. Tous les immeubles de la rue, côté des numéros impairs, avaient été rasés peu de temps auparavant. Et d'autres immeubles derrière eux. À leur emplacement, il ne restait plus qu'un terrain vague, lui-même cerné par des pans d'immeubles à moitié détruits. On distinguait encore, sur les murs à ciel ouvert, les papiers peints des anciennes chambres, les traces des conduits de cheminée. On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement, et l'impression de vide était encore plus forte à cause de l'échappée de cette rue vers la Seine. (DB 132-133)

Comme nous l'avons vu en rapport à la disparition de la « Zone » de Paris, l'une des directives principales du *Plan Directeur d'Aménagement*, en 1957, consista à identifier méthodiquement en vue d'éradiquer tous les « d'îlots insalubres » de Paris, qui subsistèrent notamment en dépit de l'Haussmannisation de la ville. Les anciens entrepôts de ce secteur du Marais en faisant partie, Modiano se met à identifier la rue des Jardins-Saint-Paul à l'intérieur au sein du Plan Directeur, nommant le numéro qui lui fut attribué, le « 16 » :

> Le dépôt et son rideau de fer rouillé n'existaient plus et les immeubles voisins ont été restaurés. De nouveau je ressentais un vide. Et je comprenais pourquoi. La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. Et l'on avait même donné un nom et un chiffre à cette zone qu'il fallait raser : l'îlot 16. J'ai retrouvé des photos, l'une de la rue des Jardins-Saint-Paul, quand les maisons des numéros impairs existaient encore. Une autre photo d'immeubles à moitié détruits, à côté de l'Église Saint-Gervais et autour de l'hôtel de Sens. Une autre, d'un terrain vague au bord de la Seine que les gens traversaient entre deux trottoirs, désormais inutiles : tout ce qui restait de la rue Nonnains-d'Hyères. Et l'on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues. (DB 135-136)

En collectant une « photo d'immeubles à moitié détruits », Modiano rattache sa description du lieu dans un moment interstitiel, au seuil de sa disparition. L'écrivain insiste sur la « manière méthodique » par laquelle les multiples destructions du quartier furent mises en place, « une décision administrative » ayant assigné un numéro à chaque « zone » de l'espace urbain qu'il fallait impérativement faire disparaître.

Dans la rue des Jardins-Saint-Paul du Marais, « [...] on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues » lit-on dans la citation évoquée ci-dessus. Il semblerait que l'écrivain prenne conscience d'un moment de rupture avec l'urbanisme tel qu'il était conçu par Haussmann, qui au XIX^{e} siècle, se basait sur l'*alignement* des bâtiments le long des rues. Le

« zonage » du Paris d'après-guerre représente une déviation importante par rapport au modèle urbain établi par le Baron Haussmann à partir de 1853, connu pour son approche de l'urbanisme axial, caractérisé par des rues larges et rectilignes, un alignement cohésif des bâtiments sur ces rues, et une homogénéité dans la hauteur des constructions. Le constat modianesque de la « modification de l'ancien tracé des rues » semble pertinent, dans la mesure où pour les zones dites « à reconstruire » identifiées dans le *Plan d'urbanisme directeur* de 1959, Raymond Lopez a œuvré en faveur d'une production de l'espace non plus fondée sur l'alignement traditionnel de la rue Haussmannienne, mais sur un urbanisme dit « d'ensemble ». Raymond Lopez résume d'ailleurs son projet en ces termes :

> La trame urbaine n'est plus définie par les rues, mais par l'ordonnance des constructions, elles-mêmes guidées par des considérations fonctionnelles.[319]

Lorsque Modiano repasse par la rue des Jardins-Saint-Paul au cours des années 1990, tout ce dont il se souvient de cette rue a disparu avec à l'achèvement des constructions. Tel un obstacle supplémentaire au travail du souvenir, Modiano met directement en cause les nouveaux matériaux modernes utilisés ; et en particulier, celui du béton :

> Les façades étaient rectilignes, les fenêtres carrées, le béton *couleur de l'amnésie*. Les lampadaires projetaient une lumière froide. De temps en temps, un banc, un square, des arbres, accessoires d'un décor, feuilles artificielles. On ne s'était pas contenté, comme au mur de la caserne des Tourelles, de fixer un panneau : « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier. » On avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en toute la neutralité.
>
> Les lambeaux de papier peint que j'avais vus encore il y a trente ans rue des Jardins-Saint-Paul, c'étaient les traces de chambres où l'on avait habité jadis — les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher un jour de juillet 1942. La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien. (DB 136-137)

[319] Extrait du règlement du *Plan d'urbanisme directeur* (PUD) adopté en 1959. Cité dans « Une volonté de remodelage du cadre urbain de Paris », *Paris Projet*, Revue préparée par l'atelier parisien d''urbanisme (APUR) no. 13.14, octobre 1975, p.37.

À nouveau, un rapport de connivence s'établit avec la caserne des Tourelles, ce lieu d'internement pour futures déportées. Modiano insiste sur l'idée les bâtiments que l'on a démolis dans la rue des Jardins-Saint-Paul, sur l'îlot insalubre numéro 16, portaient irrémédiablement les traces des habitants de l'année 1942, autant de traces sensibles de dizaines autres victimes ayant disparues pendant les années noires. L'empreinte de l'ancienne présence des habitants est signalisée par les couches de papier peints successives de chaque appartement à détruire, autant de signes de l'usage de ces espaces au fil du temps. Les démolitions des bâtiments condamnés du Marais aurait ainsi provoqué l'effeuillage du passé, une invisibilisation définitive des dernières couches portant la mémoire des personnes ayant connu le Paris occupé. La forme du « béton couleur de l'amnésie » est ainsi appréhendée comme un facteur décisif de cette érosion de la conscience historique. Face à la métamorphose radicale d'une ville qui s'est mue en un chantier permanent, on risque de perdre plus facilement la mémoire des êtres disparus de l'Occupation, dont les noms furent jadis méthodiquement rattachés, à travers les listes des ancien « agents capteurs », à des noms de rues : malheureusement, tous les « derniers domiciles connus » ne peuvent plus correspondre à rien — ils ne peuvent peut-être correspondre qu'à un « vide » — dans l'espace urbain contemporain.

5.4. Architecture et table-rase : une dynamique spatio-mémorielle

Le *Plan directeur d'aménagement*, à l'instar de *La Charte d'Athènes* qui l'a inspiré, se place dans le sillage de nombreuses rêveries urbanistiques développées pendant l'entre-deux guerres, et qui n'ont jamais vu le jour. L'une d'elles a tout particulièrement marqué les esprits par son ampleur radicale, et ce n'est nulle autre que Le Corbusier, auteur de *La Charte d'Athènes*, qui en est à l'origine. Au début des années 1920, l'architecte travaille déjà sur plusieurs projets expérimentaux, projetant sa vision utopique de l'avenir urbanistique de Paris. Dans son exposé intitulé « Une ville contemporaine de trois millions d'habitants », présenté lors du Salon d'automne de 1922 — et plus tard nommé « Plan

Voisin »[320] —, l'architecte envisage de redensifier entièrement le centre de la capitale, en y construisant une succession de tours cruciformes massives, identiques, et « reproductibles à l'infini » ; chacune occupant une sort de case dans « l'échiquier » d'un nouveau territoire urbain.[321] Sur cet immense périmètre ordonné, où la circulation automobile deviendrait maîtresse et les rencontres humaines seraient rares, il était nécessaire de mettre à disposition de nouveaux sols entièrement plats et vides : le projet de Le Corbusier préconise alors de raser la quasi-intégralité de la rive droite de Paris. Afin d'accueillir le chantier titanesque de cette succession de gratte-ciels imposants, le secteur historique du Marais allait complètement disparaître.

Dans ce mouvement de l'urbanisme moderniste, également associé au phénomène de « table-rase »,[322] on cherche à planifier la production de l'espace à partir d'une sorte de canevas vierge, qui est aussi l'idéal du cartographe projetant ses dessins sur une page neutre. L'idée est au cœur de la devise de Le Corbusier dans le « Plan Voisin » : « Le terrain plat est le terrain idéal ».[323] À l'image de la surface blanche d'une page, le nouveau territoire à construire est évidé de toute présence de constructions passées ; il devient une étendue plane, abstraite, sur laquelle on peut imaginer les constructions futures, comme un planificateur le ferait sur une feuille de croquis ou une maquette. À travers le Plan Voisin, Le Corbusier envisageait ainsi déjà d'effacer complètement le passé de la capitale, comme s'il s'agissait de « recommencer à zéro » ou « faire peau neuve », pour reprendre les

[320] En 1925, le financement d'une étude dédiée au projet Corbuséen par le constructeur Gabriel « Voisin » est à l'origine de ce nom. Le « plan » détaillé paraît dans la revue *L'Esprit nouveau.* Voir Dermée, Paul, Amédée Ozenfant, et Le Corbusier. *L'Esprit nouveau : revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Paris : Éditions de l'Esprit nouveau, no. 28, 1925. p.2393-2409.
[321] Sennett, Richard, et Astrid von Busekist. *Bâtir et habiter : pour une éthique de la ville*. Paris : Albin Michel, 2019. p.99.
[322] À ce sujet, voir Delbaere, Denis. *Table rase et paysage : une exploration des paysages de la modernité pour un renouveau critique du planisme.* Paris : Éditions Pétra, 2016.
[323] Dermée, Paul, Amédée Ozenfant, et Le Corbusier. *L'Esprit nouveau : revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Paris : Éditions de l'Esprit nouveau, no. 28, 1925. p.2402.

expressions récurrentes des personnages de Modiano lors de leur arpentage du cadre urbain (DA 38, 67 ; UJ 10 ; DPLO 149 ; CJP 24, 63 ; FR 83, QP 181 ; PE 42 ; H 92).

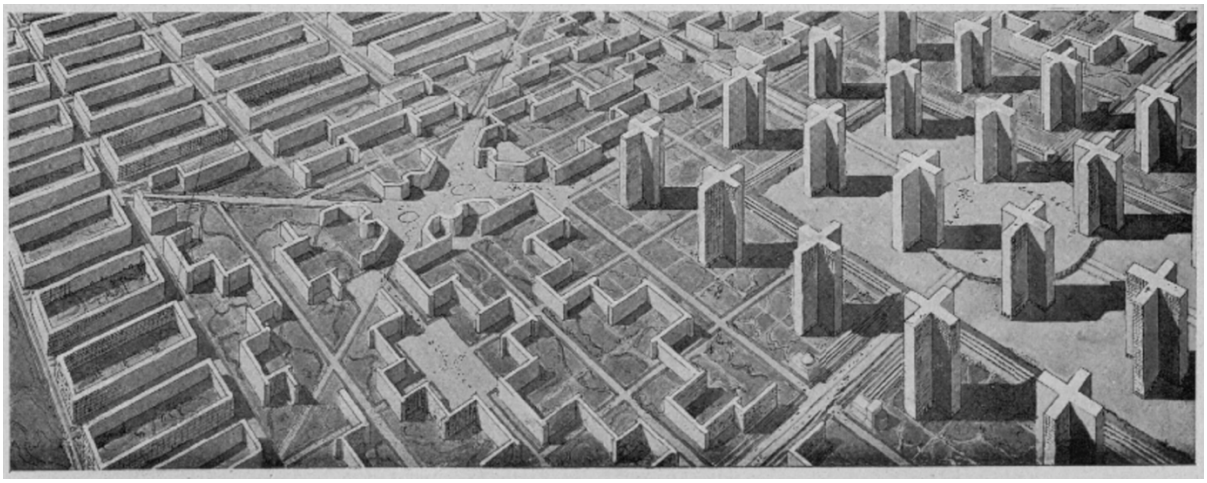


Fig. 5. Maquette de la « ville contemporaine » envisagée par Le Corbusier dans le Plan Voisin, détaillé dans la revue *L'Esprit nouveau*, 1925.[324]

Afin de planifier la construction de ces tours, Le Corbusier s'inspire de la nouvelle technologie du béton armé — un matériau dont les propriétés physiques promulguaient, selon lui, un estompage des antécédents historiques de la ville. Dans une étude consacrée aux effets de l'urbanisme sur la vie quotidienne des habitants, *Bâtir et habiter,* le sociologue Richard Sennett s'est penché sur la conception Corbuséenne d'une « modernité liquide », telle qu'elle s'illustre à l'époque du Plan Voisin, et dont le ressort principal n'est autre que de parachever un « effacement du passé ».[325] Le Corbusier insistait sur l'idée que les futurs bâtiments de la ville « moderne » se devaient impérativement d'être construits en béton coulé, et d'avoir des façades peintes en blanc ou de couleur « neutre » ; afin que, à mesure qu'ils devenaient souillés par l'usage des habitants (et par le temps lui-même), ils puissent

[324] Le Corbusier. « Une ville contemporaine », *L'Esprit nouveau* : *revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Paris : Éditions de l'Esprit nouveau, no. 28, 1925. p.2398.
[325] Sennett, Richard, et Astrid von Busekist*. Bâtir et habiter : pour une éthique de la ville*. Paris : Albin Michel, 2019. p.101.

être nettoyés, remis à l'état neuf, « comme si personne ne les avait jamais habités ».[326] L'idée directrice étant que « *l'habiter* s'imprime à la *forme* » :

> Si les marques que le temps imprime aux matériaux rappellent des souvenirs, des habitudes et des croyances, vous devriez vous débarrasser de ces traces pour vivre dans le présent ; vous devez peindre la ville en blanc. Blanc signifie Nouveau ; Blanc signifie Maintenant.[327]

À travers les nouvelles infrastructures en béton du Plan Voisin, les traces invoquant l'existence passée des habitants, au fil du temps, seraient ainsi régulièrement effacées ; la théorie sous-jacente étant qu'il est nécessaire de rompre avec le passé afin de vivre sa vie au présent. La présence humaine au sein des bâtiments ne faisant plus *trace*, les occupants seraient alors libérés du poids du passé, libres de vivre pleinement au temps présent, irrémédiablement *contemporains*.

Si l'on revient à présent sur l'approche « fonctionnaliste » de la ville que l'architecte développe quelques décennies plus tard dans *La Charte d'Athènes*, dont l'ambition est de contrôler les flux des habitants au travers des quatre fonctions principales attitrées aux espaces (« habiter, travailler, circuler, se récréer »), on remarque que les propositions continuent d'accentuer une volonté de maintenir une chape de contrôle sur les manifestations du passé, qui demeurent pourtant inhérentes à la matérialité du tissu urbain. Si la *Charte* de 1941 se veut moins radicale d'un point de vue des modes de construction, le spectre de la « table-rase » semble ineffablement persister : le passé de la ville se doit d'être fermement organisé, contrôlé, n'ayant pas toujours sa place dans la vie quotidienne de l'ère « contemporaine ».

> La mort, qui n'épargne aucun être vivant, frappe aussi les œuvres des hommes. Il faut savoir, dans les témoignages du passé, reconnaître et discriminer ceux qui sont encore bien vivants. Tout ce qui est passé n'a pas, par définition, droit à la pérennité.[328]

---

[326] *Ibid*., pp.101-102.
[327] *Ibid*. p.102.
[328] Le Corbusier. *La Charte d'Athènes.* (1942) *Paris : Éditions de Minuit, 1957.* Point de doctrine n°77, p.88.

5.5. Une architecture blanche

> *« Il suivit le chemin que l'on prend aujourd'hui pour aller à l'aéroport de Roissy. Plus de cinquante ans ont passé. On a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue nord-est pour la rendre, comme l'ancien îlot 16, aussi neutre et grise que possible.* »[329]

Dans les années 1960, un journaliste s'empresse d'annoncer à la télévision : « Le Paris de 1966, c'est aussi celui de la blancheur. Quatre-mille-cinq-cents immeubles ont été ravalés cette année. »[330] Dans *Dora Bruder* et d'autres récits, la posture de Modiano reflète un certain nombre de préoccupations vis-à-vis des rénovations urbaines qui se développent à large échelle dans l'environnement parisien, et dont les prémices commencent à être imaginés bien avant la guerre. Selon nous, Modiano développe à plusieurs reprises cette vision d'un urbanisme « effaceur » de mémoire, à l'origine du surgissement du béton « couleur d'amnésie » qui recouvre désormais la caserne des Tourelles. Le mouvement de table-rase des antécédents du passé s'inscrit sensiblement au niveau de certaines façades observées dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), un texte dans lequel Modiano opte pour l'optique narrative de la troisième personne. Jean Daragane, un vieil homme luttant pour récupérer des souvenirs définitivement évaporés de sa propre mémoire, se heurte à son tour à la métamorphose radicale des rues de l'espace parisien qu'il habite et qu'il traverse. Le personnage mobilise un univers lexical très similaire aux commentaires de Sennett sur l'usage de la couleur blanche par l'architecte Le Corbusier :

> Des deux côtés, les façades des immeubles paraissaient neuves, comme recouvertes d'un enduit ou d'une pellicule de cellophane d'un blanc qui avait effacé les fissures et les taches du passé. Et derrière, en profondeur, on avait dû se livrer à une taxidermie qui achevait de faire le vide. Rue Puget, un mur blanc remplaçait les boiseries et le vitrail de l'Aero, de ce *blanc neutre couleur de l'oubli*. Lui aussi, pendant plus de quarante ans, il avait fait un blanc sur la période où il écrivait ce premier livre. (PQP 138)

[329] Modiano, Patrick. *Dora Bruder*, Paris : Gallimard, 1997, p.142.
[330] Archives INA, « Rétrospective Paris-Chantiers », *Journal de Paris*, émission du 30 décembre 1966. Web.

Dans l'optique de Jean, il existe une adéquation étroite entre la transformation de l'espace urbain dans lequel il se déplace, et la manière dont sa propre mémoire s'est altérée et transformée au fil du temps. À l'image de la capitale d'après-guerre éventrée par les chantiers de démolitions, le protagoniste a lui-même cherché à faire « un blanc » sur une période trop douloureuse de sa vie, jouant sur les différentes fonctions sémantiques de la couleur. D'autre part, la ville de Paris semble figée dans un état de « taxidermie » : la ville est morte, empaillée, au même titre que les souvenirs du protagoniste, qui s'apparentent à des coquilles évidées de leur sens. Les marques du passé ayant été effacées sur les murs, les infrastructures semblent dépossédées de leur âme, désormais recouvertes d'un enduit ou d'une « pellicule » qui annule leur historicité.

La métaphore de « l'empaillage » de l'être vivant qu'incarne l'espace urbain fait également l'objet de l'ouverture de *L'Herbe des nuits*. Après plusieurs décennies, le narrateur revisite les alentours du chantier du grand ensemble Maine-Montparnasse — un secteur qui fut intégralement détruit puis reconstruit au cours des années 1960 —, et se trouve frappé par un immense trouble. Dans les rues avoisinant le vieux cimetière du Montparnasse, le héros narrant, qui se prénomme aussi Jean, nous décrit cette « zone neutre » de la ville :

> À quoi tenait le malaise que j'avais ressenti autrefois ? Était-ce à cause de ces quelques rues à l'ombre d'une gare et d'un cimetière.
> [...] Leurs façades avaient changé de couleur. Beaucoup plus claires. Rien de particulier. Une zone neutre. Était-il vraiment possible qu'un double que j'avais laissé là continue à répéter chacun de mes anciens gestes, à suivre mes anciens itinéraires pour l'éternité ? Non, il ne restait plus rien de nous par ici. Le temps avait fait *table-rase*. Le quartier était neuf, assaini, comme s'il avait été reconstruit sur l'emplacement d'un ilot insalubre. Et si la plupart des immeubles étaient les mêmes, ils vous donnaient l'impression d'être en présence d'un *chien empaillé*, un chien qui avait été le vôtre et que vous aviez aimé de son vivant. » (HN 10-11)[331]

Au sein d'un quartier que l'auteur identifie à nouveau comme faisant partie des « îlots insalubres » de Paris, le personnage contemple les façades claires et neutres des nouveaux bâtiments. Comme

[331] Nous soulignons.

d'autres personnages avant lui, Jean fait l'expérience d'une sorte d'« Éternel retour » nietzschéen,[332] développant l'impression qu'un « double » de lui-même continuait de vivre et de répéter indéfiniment ses anciens gestes au sein des bâtiments en pleine métamorphose. L'emphase sur la manifestation spatiale d'une répétition incessante, reproduite « pour l'éternité », est intéressante dans la mesure où elle se rapporte précisément à la description de cette architecture. Rappelons que Le Corbusier préconisait une forme de construction qui serait reproductible à l'infini. La répétition en série ou la revenance, nous le savons, intéresse Modiano dans ses modes opératoires narratifs. La métaphore du « motif d'une tapisserie » qui définit son écriture[333] semble potentiellement s'insérer dans le contexte plus large de la matérialité de ces villes nouvelles d'après-guerre : c'est également ce qu'exprime l'architecture des « grands ensembles », dont l'agencement présuppose la répétition des mêmes structures. En dénonçant de façon subtile les possibles empêchements mémoriels causés par les métamorphoses du Paris dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, tout en investissant, au fil de chaque roman, les possibilités poétiques offertes par la récurrence issue de la matérialité neutre et répliquée de cette architecture moderne, Modiano déploie au cœur de son œuvre une pensée qui va bien au-delà d'une simple lutte contre l'oubli : l'écrivain met précisément en lumière les conditions de la production de cet oubli.

[332] L'Éternel Retour de Nietzsche est directement cité à travers *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) et *Souvenirs dormants* (2017), notamment en rapport à la déroute subjective qu'a pu causer la transformation spatiale de Paris dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre.
[333] Voir Chapitre 1, *supra* pp.26-28.

CONCLUSION :
LE MARQUAGE MÉMORIEL DE L'ESPACE URBAIN, UNE MÉMOIRE SUR FOND D'OUBLI

> « [Modiano] montre comment, dans un Paris où s'estompent les traces matérielles du passé, c'est tout une civilisation qui semble gagnée par l'amnésie. »[334]

Le 1er juin 2015, quelques mois après son discours de réception du Prix Nobel à Stockholm, Modiano assiste à l'inauguration de la nouvelle « promenade Dora Bruder », dans le XVIIIe arrondissement de Paris. Située dans le quartier dit des « Grandes-Carrières », au-dessus de l'un des tronçons enterrés de l'ancienne Petite Ceinture, la voie est baptisée en présence d'Anne Hidalgo, alors maire de Paris. En proposant, dès 2014, la dénomination d'une rue portant le nom de l'héroïne éponyme de Modiano, Dora Bruder est ainsi devenue « un symbole », déclara avec émotion l'écrivain, « elle représente désormais dans *la mémoire de la ville* les milliers d'enfants et d'adolescents qui sont partis de France pour être assassinés à Auschwitz. »[335] Comme l'indique Denis Cosnard dans son article du *Monde*, une telle démarche de marquage de l'espace parisien par le nom de Dora est extrêmement puissante : elle constitue, postérieurement et posthumément, un acte de résistance contre les intentions des nazis, qui visaient à effacer l'existence même de Dora Bruder et de ses semblables, jusqu'à leur nom (comme nous l'avons vu au Chapitre 2).[336] Ce geste commémoratif s'oppose directement à la volonté des oppresseurs de plonger ces victimes dans l'oubli le plus complet. En attribuant un espace à la mémoire de Dora, l'œuvre de Modiano témoigne du combat engagé par l'écrivain contre l'effacement systématique de leurs identités et de leurs histoires. En

[334] Dambre, Marc, Aline Mura-Brunel, et Bruno Blanckeman. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. p.383.
[335] Cosnard, Denis. « Patrick Modiano : 'Dora Bruder devient un symbole' », *Le Monde*, 1e juin 2015. Web. Nous soulignons.
[336] Chapitre 2, *supra* p.96.

effet, cet acte de dénomination publique assure que leur mémoire perdure, défiant la tentative de disparition totale souhaitée par les nazis.



Fig. 6. Plaque de la promenade Dora Bruder, à Paris.[337]

Par son inscription de la mémoire d'une jeune déportée dans le nom d'une rue réelle, l'œuvre de Modiano aurait ainsi contribué d'une manière fascinante à transformer un non-lieu de l'histoire en un *lieu de mémoire*. Par l'intermédiaire du motif perpétuel de la « ville fantôme » dessiné au fil de ses textes, Modiano semble avant tout mettre en relief, dans le cadre du nouveau Paris moderne qui se dresse devant lui, la nature profondément sélective et incertaine de la mise en mémoire des lieux. Dans une capitale en pleine métamorphose après 1945, Modiano nous confronte au fil de ses récits à une lecture de la ville en tant qu'espace d'accès inégalitaire aux formes de construction mémorielles. Par exemple, dans *Dora Bruder*, Modiano enregistre une rupture entre la mise en valeur des mémoires du passé de l'Occupation d'une part, et la production de l'espace urbain, de l'autre. Les lieux rattachés à la persécution des opprimés pendant les années noires, ces gens rendus invisibles par le

[337] Photographie tirée de l'article « Promenade Dora-Bruder », *Wikipedia*, Web.

pouvoir mis en place, furent en partie recouverts ou effacés de la carte, en vue de construire le « Paris du futur » (voir Chapitre 3). Dans cette ville de l'an 2000 anticipée, imaginée, à l'état de projections discursives, d'une façon analogue, l'identité individuelle se trouve elle-même progressivement minimisée au profit de la notion de mouvement, d'échange et de flux ; matérialisée notamment à travers l'émergence des *non-lieux* anthropologiques (Marc Augé). Dans *Dora Bruder* et à travers d'autres romans tels que *L'Herbe des nuits* ou *Fleurs de ruine*, Modiano rend compte de l'émergence de l'urbanisme moderniste à Paris, dont la mise en place, au lendemain même de la Seconde Guerre, semble avoir profondément fait l'abstraction des intérêts de l'individu commun et ordinaire, se tournant avant tout vers des enjeux de productivité économique et de fonctionnalité futures.

Face au marquage mémoriel inégal de l'espace urbain d'après-guerre — dans une ville où un nombre important de rues reprennent traditionnellement les noms des « grands hommes » qui se sont illustrés au cours de l'histoire —, Modiano se tourne vers la forme littéraire en vue d'expérimenter, dans un premier temps, les possibilités de bifurcations symboliques et le potentiel mnésique offerts par les noms de rues (voir Chapitre 1). Déployant une cartographie narrative où se mêlent l'ombre et la lumière, les souvenirs et l'imagination, l'Histoire et l'intime, Modiano en vient finalement à considérer la possibilité d'une inscription mémorielle de la ville pour les gens ordinaires, des anonymes et des opprimés rendus invisibles dans la conscience collective ; et qui pourtant, demeurent tous autant des acteurs et des participants de l'histoire que nous vivons. En ce jour de juin 2015, alors qu'il observe l'installation de cette nouvelle plaque de rue insérée entre les rues Beillard et Leibniz, Modiano réalise toute la portée de son geste : « Je crois que c'est la première fois

qu'une adolescente qui était une anonyme est inscrite pour toujours dans la géographie parisienne ».[338]

D'un autre côté, l'œuvre protéiforme de Modiano est aussi une invitation à la compréhension du passé. Afin de lutter contre l'amnésie imposée des années d'après-guerre, qui ensevelissent momentanément toute l'ampleur de la question de la collaboration et de la responsabilité française dans le cadre de la Shoah, l'écriture modianesque entreprend de capturer des fragments de mémoire dispersés dans des lieux spécifiques de la ville. Nos deux premiers chapitres se répondent, dans la mesure où la configuration narrative des textes — qui développe une peinture de Paris à la fois claire et obscure, déroutante, où les noms de lieux fonctionnent comme des aide-mémoires instables et incomplets — reflète une incertitude et un assombrissement du souvenir qui caractérise toute l'époque du Paris d'après-guerre. La réalité du Paris de l'Occupation, reléguée dans le domaine du rêve au cours même de la guerre — chez des habitants désorientés qui pour survivre, préféraient se réfugier dans le monde imaginaire des théâtres et des cinémas de la ville — continuera de subir une forme d'occultation ou de « recouvrement » à l'écart des consciences après la Libération, faisant pendant plusieurs décennies l'objet de diverses censures au sein des représentations cinématographiques (voir Chapitre 2). Les modes opératoires de l'écriture, qui établissent une carte méticuleuse de la déroute mémorielle, viennent à leur tour obscurcir l'espace parisien en le doublant d'une dimension imaginaire (voir Chapitre 1). Paris devient, à tous points de vue, une ville fantomale : envahie par des doubles d'elle-même, elle est le lieu de multiples retours, qu'il s'agisse de revenances de l'histoire ou de revenances intra-textuelles — l'écriture étant cernée par les doubles et les « bis ».

[338] Cosnard, Denis. « Patrick Modiano : 'Dora Bruder devient un symbole' », *Le Monde*, 1er juin 2015. Web.

En conséquence, nous pourrions dire que le projet littéraire de Modiano est peut-être d'accorder une forme à la substance mouvante et insaisissable que représente l'amnésie, la ville fantôme s'élevant comme une sorte de mise en récit de l'oubli. À bien des égards, le Paris de l'Occupation, « ce monde — si peu plausible — qui l'a produit »,[339] incarne une forme de degré zéro, de modèle originel de la ville fantôme qui revient à travers l'œuvre de Modiano. Elle symbolise de paradigme même de la cité abandonnée, tantôt envahie par la putréfaction des chairs déportées, tantôt recouverte par les mêmes eaux qui condamnèrent, dans des temps immémoriaux, l'Atlantide. Si l'esthétique narrative du clair-obscur géographique permet de mieux saisir la réalité historique de l'Occupation, elle-même déportée au stade de cauchemar, la plume modianesque permet par la même occasion de rendre compte de ce Paris oublié dans toute sa teneur *postmémorielle*. La perte de repères mémoriels et topographiques — est aussi celle qui caractérise la génération de « l'après », celle qui, confrontée au silence des parents et à l'amnésie réconfortante des témoins, ne peut appréhender le Paris de l'Occupation que d'une manière oblique et indirecte, faisant appel à des détours de l'imagination.

Finalement, c'est sur cette ligne de tension exacerbée entre un travail de récupération mémorielle et la transformation profonde du paysage urbain que se situe l'enjeu de notre étude de la « ville fantôme » dans les romans de Patrick Modiano. Dans la continuité du « tournant spatial » pressenti par Michel Foucault en 1967, l'œuvre de Modiano témoigne de cet effort d'étudier l'importance de l'espace géographique, illustrant une volonté d'accorder une topographie au souvenir, un ancrage délibérément spatialisé à la mémoire. L'encodage topographique de l'écriture modianesque interroge sans cesse le rapport de l'urbain au passage du temps, à la course effrénée vers le changement et le progrès, et notre propre rapport aux architectures qui disparaissent. En s'attachant à capturer des

[339] Nettelbeck, Colin, et Pénélope Hueston. *Patrick Modiano, Pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986. p.8.

fragments de mémoire dispersés dans des lieux spécifiques de la ville, Modiano semble lutter contre une amnésie qui fut, avant tout, stimulée par le rythme effréné de la modernisation urbaine. Ses descriptions minutieuses de lieux disparus ou transformés rappellent au lecteur l'importance de ces espaces dans la transmission de la mémoire du passé. Symbole d'une collectivité égarée et aveugle, la scène effervescente et éphémère du Paris en pleine « reconstruction », profondément fantomale, fonctionne chez Modiano comme une incarnation symptomatique de la crise mémorielle affectant la société parisienne de l'immédiate après-guerre, en particulier en rapport à sa propre responsabilité dans les horreurs perpétrées sous l'Occupation.

Dans la poétique modianesque de la ville, la course au progrès et au changement urbain devient génératrice d'oubli et de dissolution subjective. L'image d'une capitale française obscure et inhabitée traduit les inquiétudes de l'auteur, qui nourrissent son expérience contemporaine de l'espace urbain. Comme nous l'avons vu à travers *Quartier perdu*, *L'Herbe des nuits*, *Fleurs de ruine* ou *Dora Bruder*, Modiano offre une lecture sensible des métamorphoses à l'œuvre dans le Paris contemporain où, dans cette nouvelle ère « surmoderne », le mouvement d'expansion et de renouvellement continuel de la ville nous échappe. Modiano développe à travers ce portrait interlope de Paris une critique de la modernité citadine, appréhendée sous le prisme d'un urbanisme effaceur de mémoire, qui produit de ses propres ruines. Au-delà de son rapport étroit avec l'érosion de la conscience historique, la dimension « fantôme » qui définit désormais le Paris de l'ère contemporaine ferait ainsi peut-être état de l'entrée en jeu, à la fin du XX^{e} siècle, d'une conception à double tranchant de la modernité : celle d'une idée du progrès qui, insidieusement, semble receler sa propre obsolescence.

BIBLIOGRAPHY

Œuvre de Patrick Modiano

Modiano, Patrick, et Brassaï. *Brassaï : Paris Tendresse*. Paris : Hoëbeke, 1990.

Modiano, Patrick, et Joanna Kilmartin. *Dora Bruder (English edition)*. Berkeley, California: University of California Press, 1999.

Modiano, Patrick. *Discours à l'Académie Suédoise*. Paris : Gallimard, 2015.

---. *Accident nocturne*. Paris : Gallimard, 2003.

---. *Chevreuse*. Paris : Gallimard, 2021.

---. *Chien de printemps*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

---. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard, 2007.

---. *Dimanches d'août*. Paris : Gallimard, 1986.

---. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1997.

---. *Du plus loin de l'oubli*. Paris : Gallimard, 1995.

---. *Encre sympathique*. Paris : Gallimard, 2019.

---. *Fleurs de ruine*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

---. *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard, 1969.

---. *La Petite Bijou*. Paris : Gallimard, 2001.

---. *La Place de l'Etoile*. Paris : Gallimard, 1968.

---. *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard, 1972.

---. *L'Herbe des nuits*. Paris : Gallimard, 2012.

---. *L'Horizon*. Paris : Gallimard, 2010.

---. *Livret de famille*. Paris : Gallimard, 1977.

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

---. *Quartier Perdu*. Paris : Gallimard, 1984.

---. *Remise de peine*. Paris : Gallimard, 1988.

---. *Romans*. Paris : Gallimard 2013

---. *Rue des boutiques obscures*. Paris : Gallimard, 1984.

---. *Souvenirs dormants*. Paris : Gallimard, 2017.

---. *Un cirque passe*. Paris : Gallimard, 1992.

---. *Une jeunesse*. Paris : Gallimard, 1981.

---. *Un pedigree*. Paris : Gallimard, 2005.

---. *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard, 1989.

---. *Villa Triste*. Paris : Gallimard, 1975.

---. *Voyage de noces*. Paris : Gallimard, 1990.

Entretiens avec Patrick Modiano

Bourmeau, Sylvain, et Patrick Modiano. "Patrick Modiano, l'origine du roman, la solitude et Internet." *Mediapart*, 9 octobre 2014, http://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/091014/patrick-modiano-l-origine-du-roman-la-solitude-et-internet/

Busnel, François, et Patrick Modiano. "Modiano nous présente ses deux nouveaux ouvrages." *La Grande Librairie*, 2 novembre 2017. https://www.youtube.com/watch?v=--OBbgodnBw&t=990s&ab_channel=LaGrandeLibrairie/

Brünn, Julien, et Patrick Modiano. "Patrick Modiano, exilé de quelque chose." *Libération*, 22 septembre 1975, p.10.

Ezine, Jean-Louis, et Patrick Modiano. "Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur." *Les Nouvelles Littéraires*, 6 octobre 1975, p.3.

Kaprièlian, Nelly, et Patrick Modiano. "Patrick Modiano : 'C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire.'" *Les Inrockuptibles*, 10 septembre 2012, http://www.lesinrocks.com/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien-16501-30-09-2012/

Laporte, Arnaud, Sandrine Treiner, et Patrick Modiano. "Patrick Modiano : Écrire, c'est une activité un peu anachronique." *France Culture*, 11 octobre 2014, https://www.franceculture.fr/emissions/levenement-modiano-3/entretiens-inedits-sur-la-littérature/

Lehut, Bernard, et Patrick Modiano. "Patrick Modiano : 'Écrire, c'est comme faire la planche'." *RTL*, 26 octobre 2017. https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/patrick-modiano-ecrire-c-est-comme-faire-la-planche-7790677606/

Richard, Robert, et Patrick Modiano. "Le Paris perdu de Modiano." *Les Inrockuptibles*, n°40, Paris : Éditions Indépendantes, 17 janvier 1996, pp.12-20.

Bibliographie générale

Aron, Robert. *Histoire de Vichy : 1940-1944*. Paris : Fayard, 1954.

Atget, Eugène, Anne de Mondenard, et Agnès Sire. *Atget : Voir Paris*. Paris : Fondation HCB, 2020.

Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.

Awada, Fouad. *40 ans en Île-de-France : rétrospective 1960-2000*. Paris : IAURIF, 2001.

Bakhtine, Mikhaïl, et Daria Olivier. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : A. Lemerre, 1888.

---. *Petits poèmes en prose ; les paradis artificiels*. Michel Lévy Frères, 1869.

Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin, 2009.

Bedner, Jules. *Patrick Modiano, études réunies*. Amsterdam : Rodopi, 1993.

Benjamin, Walter, et Jean Lacoste. *Paris, Capitale du XIX^e^ Siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf, 1989.

Bensoussan, Georges. *Dictionnaire de la Shoah*. Paris : Larousse, 2009.

Berg, Robert. *À la rencontre du cinéma français : analyse, genre, histoire*. New Haven : Yale University Press, 2011.

Brassaï. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris : Gallimard, 1997.

Canteux, Camille. *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables. Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930-début des années 1980)*. Grane : Créaphis Éditions, 2014.

Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1962.

Cayrol, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard : suivis de Larmes publiques*. Paris, P. Seghers, 1946.

Chevalier, Louis. *L'Assassinat de Paris*. Paris : Calmann-Lévy, 1977.

Chamoiseau, Patrick. *Guyane : traces-mémoires du bagne*. Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994.

Dambre, Marc, Aline Mura-Brunel, et Bruno Blanckeman. *Le roman français au tournant du XXI^e^ siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

Delbaere, Denis. *Table rase et paysage : une exploration des paysages de la modernité pour un renouveau critique du planisme*. Paris : Éditions Pétra, 2016.

Delouvrier, Paul. *La Région parisienne face à son avenir*, St-Etienne : IGC, 1967.

Delouvrier, Paul. *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris*. Paris : La Documentation Française Illustrée, 1965.

Duhamel, Georges. *Le Jardin des bêtes sauvages : roman*. Paris : Mercure de France, 1934.

Ernaux, Annie. *Journal du dehors*. Paris : Gallimard, 1993.

Fiume-Freddo, Valentin, et Olivier Griette. *Paris ressuscité*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2000.

Fourastié, Jean. *Les Trente glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris : Fayard, 1979.

Gaulle, Charles de. *Mémoires de guerre*. Paris : Plon, 1989.

Hamelin, Éric, Olivier Razemon, et Roland Castro. *La Tentation du bitume : où s'arrêtera l'étalement urbain ?* Paris : Rue de l'Échiquier, 2012.

Hartog, François, et Jacques Derrida. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.

Heck, Maryline, et Raphaëlle Guidée. *Patrick Modiano*. Paris : Éditions de l'Herne, coll. « les Cahiers de l'Herne », n°98, 2012.

Hugo, Victor. *Les Misérables*. (1863) Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin. Nouvelle édition. Paris : Gallimard, 1973.

Jankélévitch, Vladimir. *L'imprescriptible : pardonner ? Dans l'honneur et la dignité*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

Joye, Jean-Claude. *Littérature immédiate : cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*. Berne ; New York : P. Lang, 1990.

Julian, Jackson. *La France sous l'Occupation : 1940-1944*. Paris : Flammarion 2013.

Klarsfeld, Serge. *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Association des fils et filles de déportés juifs de France, 1994.

Le Corbusier. *La Charte d'Athènes*. (1942) Paris : Éditions de Minuit, 1957.

Lacan, Jacques, et Jacques-Alain Miller. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre X : L'angoisse, 1962-1963*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

Laurent, Thierry. *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997.

Lefebvre, Henri. *Le Droit à la ville*. Paris : Anthropos, 1968.

---. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974.

Lindeperg, Sylvie. *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris : Odile Jacob, 2007.

Lopez, Ramond, Commissariat à la construction et l'urbanisme pour la région parisienne, Direction de l'urbanisme. *Plan d'urbanisme directeur de Paris*. Paris : Imprimerie municipale, 1959.

Malet, Léo. *L'Envahissant cadavre de la plaine Monceau : les nouveaux mystères de Paris*. Paris : Fleuve noir, 1984.

Marchand, Bernard. *Paris, histoire d'une ville (XIX^e^-XX^e^ siècle)*. Paris : Seuil, 1993.

Marchand, Yves, Romain Meffre, and Thomas J. Sugrue. *Détroit, vestiges du rêve américain*. Göttingen: Steidl, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *La nature : notes, cours du Collège de France*. Paris : Seuil, 1995.

Met, Philippe, et Volker Schlöndorff. *Louis Malle dans tous ses états*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2022.

Michel de Certeau, Luce Giard, et Pierre Mayol. *L'Invention du quotidien*. Paris : Union générale d'éditions, 1980.

Morris, Alan. *Patrick Modiano*. Oxford : Berg, 1996.

---. *Patrick Modiano*. (French edition) Amsterdam : Rodopi, 2000.

Mura-Brunel, Aline, Franc Schuerewegen, et Richard Millet. *L'intime, l'extime*. Amsterdam : Rodopi, 2002.

Nettelbeck, Colin, et Pénélope Hueston. *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretemps*. Paris : Lettres modernes, 1986.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Volume 1 : La République. Paris : Gallimard, 1984.

Ortel, Philippe. *Images, discours, dispositifs : penser la représentation*. Volume II. Paris : L'Harmattan, 2008.

Paquot, Thierry. *Désastres urbains : les villes meurent aussi*. Paris : La Découverte, 2015.

Paskins, Jacob. *Paris under construction: building sites and urban transformation in the 1960s*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

Paxton, Robert. *La France de Vichy, 1940-1944*. Paris : Seuil, 1973.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Éditions Galilée, 1974.

---. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : C. Bourgois, 1982.

Picon-Lefèbvre, Virginie. *Paris ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense, 1950-1975,* Paris : Norma Éditions, 2003.

Poe, Edgar Allan, et Charles Baudelaire. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Nouvelle édition, Paris : Calmann Lévy, 1892.

Poulet, Georges. *L'Espace proustien*. Paris : Gallimard, 1963.

Proust, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. (1927) Édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert, et annotée par Jacques Robichez. Paris : Gallimard, 1990.

---. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.

---. *À la recherche du temps perdu : à l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Éditions de la nouvelle revue française, 1919.

Restif de la Bretonne, Nicolas, Jean Varloot, et Michel Delon. *Les Nuits de Paris, ou le spectateur nocturne*. Paris : Gallimard, 1986.

Rimbaud, Arthur. *Une saison en Enfer*. 1873. Paris : Mercure de France, 1914.

---. « Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 ». BnF, NAF 26499, fol. 20-25 (extrait : fol. 20v-21v).

Robert, Paul, Josette Rey-Debove, et Alain Rey. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013.

Rolin, Jean. *Zones*. Paris : Gallimard, 1995.

Sartre, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*. Paris : P. Morihien, 1946.

Schlesser, Gilles. *Paris dans les pas de Patrick Modiano*. Paris : Parigramme, 2019.

Sennett, Richard, et Astrid von Busekist. *Bâtir et habiter : pour une éthique de la ville*. Paris : Albin Michel, 2019.

Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space In Critical Social Theory*. London: Verso, 2010.

Sorman, Joy. *L'Inhabitable*. Paris : Pavillon de l'arsenal, 2010.

Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris : Classiques Garnier, 2001.

Torres, Félix, et Michel Hau. *Le Virage manqué : 1974-1984 : ces dix années où la France a décroché*. Paris : Belles Lettres, 2020.

Vallat, Colette, et Antoine Le Blanc. *Pérennité urbaine ou la ville par-delà ses métamorphoses*, Volume 2, « Traces ». Paris : L'Harmattan, 2009.

Vasset, Philippe. *Un livre blanc : récit avec cartes*. Paris : Fayard, 2007.

Vennemann, W. *Monte Carlo : Visions Photographiques*. Imprimerie Robaudy, 1936.

Verpraet, Georges. *Paris, capitale souterraine*. Paris : Plon, 1964.

Warf, Barney, and Santa Arias. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009. p.17.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.

Études réunies

Croizé, Jean-Claude. "L'Habitat individuel dans les villes françaises." *Pérennité urbaine ou la ville par-delà ses métamorphoses*, édité par Colette Vallat, et Antoine Le Blanc, Volume 2 : « Traces ». Paris : L'Harmattan, 2009, p. 209-220.

Guicharnaud, Jacques. "De la rive gauche à l'au-delà de la Concorde : remarques sur la topographie parisienne de Patrick Modiano." *Dilemmes du roman,* édité par Catherine Lafarge, Saratoga, CA: Anma Libri, 1989, pp.341-352.

Lévy, Ophir. "Le devenir des fantômes. La Shoah comme hantise du contemporain." *Qu'est-ce que le contemporain ?*, édité par Catherine Naugrette, Paris : L'Harmattan, 2011, pp.173-178.

Lévy, Clara. "Le Paris de Modiano : attention, terrain glissant." *Lieux, littérature et médiations dans l'espace francophone*, sous la direction de Carole Bisenius Penin, PUN Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy, 2017, pp.113-124.

Milo, Daniel. "Le Nom des rues" (1986). *Les Lieux de Mémoire*, édité par Pierre Nora, Volume 2 : La Nation, Paris : Gallimard, 1997. pp.283-315.

Van Montfrans, Manet. "Rêveries d'un riverain. La topographie parisienne de Patrick Modiano." *Patrick Modiano, études réunies*, édité par Jules Bedner. Amsterdam : Rodopi, 1993. pp. 85-101.

Welch, Edward. "Godard, Ernaux et la cartographie du quotidien". *Images, discours, dispositifs : penser la représentation II*, édité par Philippe Ortel, Paris : L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, pp. 249-259.

Presse et publications académiques

Blanckeman, Bruno. "Le passant du sans oubli." *Sens-Dessous*, vol. 28, no. 2, 2021, pp. 171-178.

Cadieu, Morgane. "Stratification of the Urban Space in Contemporary Paris: Modiano, Vasset, and the Data Centers of Memory." *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 21, no. 2, 2017, pp.133-141.

Cot, Bruno. "Jean-Louis Cohen, 'Paris doit demeurer un terrain d'invention.'" *L'Express*, no. 3229, 22 mai 2013. p.8.

Dermée, Paul, Amédée Ozenfant, et Le Corbusier. *L'Esprit nouveau : revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Paris : Éditions de l'Esprit nouveau, no. 28, 1925. pp.2320-2409. Gallica, BnF, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34428092f/

Enthoven, Jean-Paul. "Modianissimo." *Le Point*, n°1828, 27 Septembre 2007, p. 64.

Ezine, Jean-Louis. "Patrick Modiano, l'homme du cadastre." *Magazine littéraire*, n°332, mai 1995, pp.63-65.

Foucault, Michel. "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, pp.46-49.

Geille, Annick. "Patrick Modiano m'intimide." *Playboy*, mai 1981, pp.65-66, 127-129.

Godard, Colette. "Le Chagrin et la pitié sur FR3. Une question d'inertie." *Le Monde*, no. 11368, 18 août 1981. p.13.

Hirsch, Marianne, and Philippe Mesnard. "Postmémoire." *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Éditions du centre d'études et de documentation de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz, no. 118, 1 octobre 2014, p.205-206.

Lucan, Jacques. "Généalogie du regard sur Paris." *Paris Projet*, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), no. 32-33, juillet 1996, pp.30-31.

"Une volonté de remodelage du cadre urbain de Paris." *Paris Projet*, Atelier parisien d'urbanisme (APUR), no. 13.14, octobre 1975. pp.36-47.

Mallet, Etienne. "La première ligne du métro express en service." *Le Monde*, 12 décembre 1969, p.10.

Megay, Joyce N. "Proust et la nouvelle critique." *The French Review*. Special issue, vol. 47, no. 6, 1974, pp.120-128.

Menès, Martine. "Transmission en silence." *Champ lacanien*, vol. 4, no. 2, 2006, pp. 67-78.

Muller, Guy. "Le Paris de l'an 2000 face à l'opinion." *Le Monde*, 5 juillet 1965, p.5.

O'Beirne, Emer. "Navigating non-lieux in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé." *The Modern Language Review*, n°101, no. 2, 2006. pp.388-401.

Ono-Dit-Biot, Christophe. "Modiano, l'ange du bizarre." *Le Point*, n°1828, 27 septembre 2007, pp. 62-65.

Schuh, Gotthard. "Der Photograph Robert Frank." *Neue Zürcher Zeitung*, 1 november 1952, pp.1-3.

Schulte Nordholt, Annelies. "Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano." *Neophilologus*, no. 96, 2012. pp. 523–540.

Siclier, Jacques. "Critique." *Télérama*, 24 avril 1971. p.1.

Steele, Stephen. "Modianobis." *French Studies Bulletin*, n°54, 1995, pp.12-14.

Trey, Pierre. "La vie de la région parisienne : Il est moins facile de construire une ville vraiment nouvelle qu'une cité-dortoir." *Le Monde*, 16 février 1966, p.10.

Ungar, Steven. "Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps." *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, vol. 31, no. 2, 2007. pp.378-402.

Van Montfrans, Manet. "Dante chez Modiano : Une divine comédie à Paris." *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 2, n°1, 19 février 2008. pp.1-21.

Welch, Edward. "Marc Augé, Jean Rolin and the mapping of (non-)place in modern France." *The Irish Journal of French Studies*, vol. 9, 2009. pp.49-98.

Sources en ligne

Baillargeon, Taïka, and Sylvain Lefebvre. "L'explorateur urbain à la recherche d'un temps perdu : visiter l'entre-deux ou la quête d'une expérience radicale." *Frontières*, vol. 28, no. 1, 2016. https://doi.org/10.7202/1038860ar/

Branciard, Juliette. "Balade clandestine avec les « urbexeurs », ces passionnés de l'exploration urbaine." *Le Monde*, 14 septembre 2016. https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2016/09/14/une-journee-en-urbex_4997667_4497916.html/

Beauchez, Jérôme, and Djemila Zeneidi. "Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ?" *Terrain*, « Questions », 17 décembre 2018. http://journals.openedition.org/terrain/17600/

Compère, Daniel. "Les Mystères de Paris d'Eugène Sue, prémices des romans policiers noirs ?" https://www.academia.edu/16025533/_Les_Myst%C3%A8res_de_Paris_dEug%C3%A8ne_Sue_pr%C3%A9mices_des_romans_policiers_noirs/

Cosnard, Denis. "Patrick Modiano : « Dora Bruder devient un symbole »." *Le Monde*, 1 juin 2015. https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/06/01/patrick-modiano-dora-bruder-devient-un-symbole_4644883_3246.html/

Desprairies, Cécile, and Bénédicte Vergez-Chaignon. "Résister, Survivre, Collaborer : la vie quotidienne sous l'Occupation." Podcast : Faire acte de Résistance, Épisode 2/3, *France Culture*, 16 May 2023. http://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/resister-survivre-collaborer-la-vie-quotidienne-sous-l-occupation-7105939/

Devarrieux, Claire. "Patrick Modiano, Prix Nobel." *Libération*, 9 octobre 2014. https://www.liberation.fr/livres/2014/10/09/patrick-modiano-paris-nobel_1118528/

Doiezie, Mathilde, and Jérôme Chissey. "Patrick Modiano : le Paris retrouvé du Nobel." *Le Figaro*, 10 octobre 2014.

https://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/10/03005-20141010ARTFIG00319-patrick-modiano-le-paris-retrouve-du-nobel.php/

Edelmann, Frédéric. "La tour Montparnasse, un bâtiment parisien à l'histoire tourmentée." *Le Monde*, 20 septembre 2017. https://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/09/20/la-tour-montparnasse-un-batiment-parisien-a-l-histoire-tourmentee_5188324_1809550.html

Epsztein, Pierrette. "Souvenirs dormants, Patrick Modiano." *La cause littéraire*, 6 décembre 2017. https://www.lacauselitteraire.fr/souvenirs-dormants-patrick-modiano/

Franck-Dumas, Élisabeth. "Alice Kaplan : « On comprend l'oubli grâce à Modiano »." *Libération*, 9 octobre 2014. https://www.liberation.fr/livres/2014/10/09/on-comprend-l-oubli-grace-a-modiano_1118522/

Frédéric Crahay, "Le décret Nacht und Nebel : faire disparaître les résistants." *ASBL Mémoire d'Auschwitz*, 14 novembre 2016. https://auschwitz.be/images/_expertises/2016-crahay-decret-nn.pdf

Garcin, Jérôme. "Patrick Modiano : Paris, ma ville intérieure." *Le Nouvel Obs*, 26 septembre 2007. https://www.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html/

Gouaillard, Frédéric. "Les Magasins généraux en sursis." *Le Parisien*, 2 novembre 2004. https://www.leparisien.fr/paris-75/les-magasins-generaux-en-sursis-02-11-2004-2005420804.php/

Hartog, François. "Quelques réponses." *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, no. 14, 2015. https://doi.org/10.4000/acrh.6614/

Koutchoumoff Arman, Lisbeth. "Modiano, chasseur d'ombres." *Le Temps*, 12 mars 2010. https://www.letemps.ch/culture/patrick-modiano-chasseur-dombres/

Payot, Marianne, and Delphine Peras. "Patrick Modiano : Je suis devenu comme un bruit de fond." *L'Express*, 4 mars 2010. https://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-modiano-je-suis-devenu-comme-un-bruit-de-fond_852718/

Vandromme, Pol. "Le livret de famille de Patrick Modiano." *Valeurs Actuelles*, 4 février 2005. https://www.valeursactuelles.com/culture/le-livret-de-famille-de-patrick-modiano/

Viart, Dominique. "Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine." *Cahier ReMix, Figura*, « Repenser le réalisme », dirigé par Bernabé Wesley et Claudia Bouliane, n°7, avril 2018. http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine/

"Déclassement des fortifications et annexion à la ville de Paris des terrains de la zone des servitudes militaires. Requête présentée par la ville de Saint-Mandé." *Éditeur scientifique*, Saint-Mandé (Val-de-Marne), Impr. de Courtier, Paris, 1913. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6380995q.

"La Zone, les bidonvilles des faubourgs de Paris au cœur d'une expo photo." *France Télévisions*, 16 novembre 2018. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/photographie/la-zone-les-bidonvilles-des-faubourgs-de-paris-au-coeur-d-une-expo-photo_3351155.html/

"La Zone. Mythe et réalité." *Ministère de la Culture*, Rapport pour la Direction du Patrimoine – Ethnologie, 1983. http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/44306/352587/version/1/file/Ethno_Fernandez_1983_152.pdf

"Le Paris de Modiano, version Google Map." *Le Nouvel Obs* : 10 octobre 2014, www.bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141010.OBS1793/le-paris-de-modiano-version-google-map.html/

"Photo mystère #109 : les Olympiades, dans le 13e arrondissement de Paris." *Le Monde*, 18 juillet 2022, https://www.lemonde.fr/smart-cities/article/2022/07/18/photo-mystere-109-les-olympiades-dans-le-13e-arrondissement-de-paris_6135214_4811534.html/

"Ornano 43", *Cinema Treastures*, https://cinematreasures.org/theaters/41377/

"Promenade Dora-Bruder", *Wikipedia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Promenade_Dora-Bruder/

"Urbanisme à Paris", *Wikipedia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Urbanisme_%C3%A0_Paris/

Photographie et cinéma

Atget, Eugène. *Œuvre d'Eugène Atget* (1856-1927), Paris : Bibliothèque nationale, France, 1982.

Kronental, Laurent. "Souvenir d'un futur." 2014, https://www.laurentkronental.com/Souvenir-d'un-Futur/

Marchand, Yves et Romain Meffre. "*The Ruins of Detroit*." 2005-2010, http://www.marchandmeffre.com/detroit/

Renais, Alain, and Jean Cayrol. *Nuit et brouillard.* Argos Films, 1956.

Archives INA (Institut national de l'audiovisuel), France Télévisions

"Achèvement du Boulevard Périphérique", *JT de 13h*, 14 avril 1973, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf97080234/achevement-du-boulevard-peripherique/

"Des travaux un peu partout", *Les Actualités françaises*, Journal du 9 septembre 1964, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/afe86000053/des-travaux-un-peu-partout/

"Le Général de Gaulle visite le Paris de l'an 2000", *Les Actualités françaises*, Journal du 18 mai 1966, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/afe86000599/le-general-de-gaulle-visite-le-paris-de-l-an-2000

"Rétrospective Paris-Chantiers", *Journal de Paris*, 30 décembre 1966, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf97076586/retrospective-paris-chantiers/