

Littérature

Modiano, à la lisière de la ville

Entretien avec Régine Robin

Régine Robin est une historienne française. Elle a fait carrière des deux côtés de l'Atlantique, à Paris et à Montréal, où elle a notamment enseigné la sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle est connue pour ses travaux pionniers sur les rapports entre histoire et linguistique¹, ou encore ses enquêtes sur la ville de Berlin et le rapport des Allemands à la mémoire après la réunification². Régine Robin a traduit des romans du yiddish, publié des autofictions, questionné l'identité juive, mais aussi l'identité québécoise. Elle est l'auteure d'une vingtaine d'ouvrages qui explorent l'histoire politique du XX^e siècle, la littérature, les registres et les codes narratifs, le discontinu et l'interprétation, c'est-à-dire les pouvoirs de la fiction. Son nouveau livre, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*³, porte sur l'univers de

1 - Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.

2 - R. Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001 et *Un roman d'Allemagne*, Paris, Stock, 2016 ; *Sutures. Berlin 2002-2003*, photographies de Serge Clément, Montréal, Les 400 coups, 2003 ; avec Sonia Combe, Thierry Dufrene et Jean-Claude Mouton, *Berlin, l'effacement des traces, 1989-2009*, Lyon, Fage, 2009.

3 - R. Robin, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2019.

*l'écrivain Patrick Modiano, Prix Nobel de littérature 2014*⁴.

Votre nouveau livre, publié dans la collection « Liberté grande » dirigée par Robert Lévesque chez Boréal, vient à la suite d'autres essais sur la littérature, notamment sur Franz Kafka et Serge Doubrovsky⁵. Ce dernier, écrivain et théoricien de l'« autofiction », s'impose d'emblée à vous lire parce que vous parlez de vous au détour de vos réflexions sur Patrick Modiano. Pouvez-vous revenir sur ce qui a motivé la rédaction de Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre ?

Vous me demandiez pourquoi j'ai fait un livre sur Modiano, alors que j'hésitais entre lui et Doubrovsky. J'aime les œuvres de ses deux écrivains, mais elles sont très dissemblables. Elles comportent néanmoins quelques points communs. Les auteurs sont juifs tous les deux, mais pas de la même génération, et tous les deux obsédés par la guerre. Pour Doubrovsky, le traumatisme est directement vécu. Il est jeune adolescent et porte l'étoile jaune, alors que Modiano ne l'a pas connue. Il est

4 - Voir son dernier roman, *Encre sympathique*, Paris, Gallimard, 2019.

5 - R. Robin, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989 et *Le Golem de l'écriture. Fiction, autofiction et cyber-soi*, Montréal, XYZ, 1997.

né en 1945 mais, comme il le dit, sa mémoire précédait sa naissance. Tous les deux sont « rivés » à l'un de leurs parents : la mère pour Doubrovsky, cette mère qu'il aime et qui l'aime tant. Chez Modiano, c'est son père, qui apparaît comme une menace. Il n'accepte pas qu'il veuille devenir un écrivain, il l'oblige à poursuivre des études auxquelles le jeune Modiano ne tient pas, il veut lui faire devancer son incorporation dans l'armée pour effectuer son service militaire. C'est à échapper aux injonctions de son père que le jeune Modiano s'attellera. Sur ce plan, tout distingue Doubrovsky et Modiano. Le premier est bardé de diplômes : l'École normale supérieure, l'agrégation d'anglais, une thèse d'État sur Corneille, un poste prestigieux de professeur à l'université de New York ; le second tire le diable par la queue, n'est pas un très bon élève, fait des fugues, passe le baccalauréat, mais ne veut qu'une chose, loin des gloires académiques : devenir un écrivain français. Il publiera son premier roman chez Gallimard à 22 ans.

Les deux écrivains ont recours à des scènes récurrentes, qui traversent l'œuvre. Chez Doubrovsky, c'est la scène où un gendarme en civil vient sonner, un jour de novembre 1943, à la porte de leur pavillon du Vésinet afin de les avertir qu'il viendra les arrêter dans une heure, qu'ils ont donc une heure pour disparaître. Ils iront en

hâte, sans valise pour ne pas se faire remarquer, se réfugier chez des parents à Villiers-sur-Marne. Cette scène est reprise de toutes les façons comme une scène primitive, celle qui les sauve. Mille trois cent cinquante kilomètres séparent Paris d'Auschwitz et c'est ce gendarme resté anonyme qui, comme l'auteur le répète, leur fait faire l'économie de cette funeste traversée. Cette obsession de la guerre est telle que, très malade, sachant qu'il va mourir, il demande à sa dernière femme, Elisabeth, de lui épingleur sur la poitrine l'étoile jaune qu'il avait conservée, avant de refermer le cercueil.

Chez Modiano, il existe également de nombreuses scènes récurrentes. L'arrestation de son père, une première fois en 1942 et une seconde fois en 1943, emmené dans un « panier à salade » (nom donné aux camionnettes de la police encore aujourd'hui). Le père sera libéré sous la pression d'un personnage plus que douteux, sans doute un auxiliaire de la Gestapo, avec lequel il faisait du marché noir. Ce panier à salade revient maintes fois dans l'œuvre, qui évoque le climat, les années sombres de ce passé.

Si, chez Doubrovsky, l'impossible quête de soi est au cœur du récit, chez Modiano, il s'agit de s'inventer à partir de la vie des autres.

Doubrovsky, je le connaissais personnellement. C'était un ami qui avait dix ans de plus que moi. Modiano, je ne

le connais pas personnellement. J'avais lu ce que les spécialistes de son œuvre avaient écrit à son propos, ses romans et ses récits. J'y trouvais une parenté du sensible. Certes, j'ai six ans de plus que lui – la guerre nous sépare –, mais quand il évoque le Paris des années 1960, ce sont aussi mes souvenirs, mon Paris. Il y a, présente partout dans son œuvre, une nappe de biographèmes dont certains sont les miens.

L'œuvre de Modiano explore Paris et sa mémoire, parfois Vienne, Berlin et d'autres capitales européennes. Vos lecteurs penseront au thème de l'effacement des traces. Plus précisément, vous employez à plusieurs reprises l'expression « psycho-géographie ».

Le Paris de l'année 1965, c'est celui de ses 20 ans. Paris s'est complètement transformé depuis la Libération. On a construit le périphérique, démoli les quartiers de la couronne assimilés à des taudis, des îlots insalubres. Modiano est très sensible à cette métamorphose, la plupart du temps malheureuse à ses yeux. Sa jeunesse est le témoin des dernières transformations avant celles qui vont être reprises à partir des années 1980. Il arpente la ville, mêlant des descriptions et des souvenirs, installant ses personnages dans différents quartiers. Il arpente et se ménage des haltes récurrentes de roman en roman : des cafés, des hôtels, tout ce tissu de sociabilité urbaine qui instille un caractère

mystérieux à la ville. Il ne lève pas le mystère, nous laisse en suspens avec le narrateur, les personnages, ces quartiers anciens ou remodelés, ces impasses, et sachant que les anciens numéros de téléphone, comportant au départ des lettres et non des chiffres, renvoyaient à des quartiers distincts, il enserme ses narrateurs dans un réseau de vieux numéros de téléphone issus de vieux bottins qui ajoutent encore au mystère et n'appartiennent qu'à lui. C'est un Paris que j'ai connu, moi aussi, et j'ai un plaisir fou à déambuler avec lui, à entrer dans ses textes pour n'en plus ressortir.

Paris sera parcouru de fond en comble, que le personnage, se sentant suivi, cherche à échapper à celui qui lui veut du mal, qu'il soit en quête d'un individu, d'un souvenir, d'un lieu, ou encore qu'il se laisse dériver au hasard. Dans *Les Boulevards de ceinture*, lorsque le père du narrateur a acheté une Talbot afin de faciliter leur trafic de ventes de livres portant de fausses dédicaces, ils s'en servent aussi pour de longues promenades nocturnes dans Paris. Ils tirent au sort leurs itinéraires : « *Batignolles-Grenelle, Autenil-Picpus, Passy-La Villette. Ou bien nous appareillons vers l'un de ces quartiers au nom secret : les Épinettes, Maison-Blanche, Bel-Air, l'Amérique, la Glacière, Plaisance, la Petite-Pologne*⁶... » Autant dire que ce

6 - Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 92.

sont des traversées nord-sud et est-ouest qui prennent Paris en écharpe. Ils vont aussi vers des quartiers peu familiers, attirés par le signifiant de leur nom. La Glacière et Maison-Blanche demandent que l'on s'enfonce dans le 13^e arrondissement, Plaisance au cœur du 14^e, Bel-Air dans le 12^e, au-delà de la place de la Nation.

Souvent, le personnage est en métro. La petite Bijou, croyant avoir aperçu sa mère qu'on disait morte au Maroc depuis longtemps, n'en finit pas de la suivre, de vouloir la retrouver, lui parler. Du métro Châtelet à Bérault et Château-de-Vincennes, elle n'en finira pas de circuler en métro, pour regagner, à l'opposé, Pont-de-Neuilly. Souvent, les personnages sont arrêtés et gênés par la longueur des couloirs de correspondance : celui de Châtelet, mais plus encore, celui de Montparnasse. La plupart du temps, ils vont à pied. Ce sont de longues échappées dans les quartiers les plus divers. À Montmartre, le long du bois de Boulogne, d'une rive à l'autre, du côté de la porte d'Orléans et de la Cité universitaire. Montmartre suscite l'enthousiasme, tel un refuge loin des touristes. « *Je passais mes journées à Montmartre dans une sorte de rêve éveillé. Je m'y sentais mieux que partout ailleurs. Station de métro Lamarck-Caulaincourt avec l'ascenseur qui monte et le San Cristobal à mi-pente des escaliers. Le café de l'hôtel Terass. De brefs moments,*

*j'étais heureux*⁷. » Quelque chose attire les personnages vers les boulevards périphériques. Le narrateur de *Voyage de noces* se demande pourquoi, dans sa jeunesse, il a quitté le centre de Paris pour ne fréquenter que les quartiers périphériques. « *Je me sentais bien dans ces quartiers, j'y respirais. Ils étaient un refuge, loin de l'agitation du centre et un tremplin vers l'aventure et l'inconnu. Il suffisait de traverser une place ou de suivre une avenue et Paris était derrière soi. J'éprouvais une volupté à me sentir à la lisière de la ville avec toutes ces lignes de fuite... La nuit, quand les lampadaires s'allumaient place de la Porte-de-Champerret, l'avenir me faisait signe*⁸. » Respirer, se sentir heureux, rêver comme s'il fallait échapper à Paris en s'y constituant des havres, des unités d'ambiance particulières pour reprendre l'expression des situationnistes.

Dans ces traversées, en effet, narrateurs et personnages arrivent souvent à des zones indistinctes qui semblent ne pas appartenir à l'arrondissement dont elles font pourtant partie. Elles sont comme hors du temps ou hors-espace, hors-sol en quelque sorte. Ce sont des zones lisières (le mot revient souvent dans les romans de Modiano) ou encore des « zones neutres ». C'est le projet de Roland,

7 - P. Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 103-104.

8 - P. Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 95.

l'un des personnages clés de *Dans le café de la jeunesse perdue*. Il veut leur consacrer un livre. « *Il existait dans Paris des zones intermédiaires, des no man's land où on était à la lisière de tout, en transit, ou même en suspens. On y jouissait d'une certaine immunité. [...] Le square Cambronne et le quartier entre Ségur et Duplex, toutes ces rues qui débouchaient sur les passerelles du métro aérien appartenaient à une zone neutre, et ce n'était pas un hasard si j'y avais rencontré Louki*⁹. » Les frontières entre elles et le reste du tissu urbain est parfois une simple rue, un boulevard. Ce sont des frontières invisibles à l'intérieur de Paris. Ces rues et quartiers sont des lieux de passage, on y est en transit. Ces rues sont parfois plus que de simples zones neutres, de véritables trous noirs dans Paris. « *On 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*¹⁰. »

Frontières, frontières invisibles, lisières, enclaves, zones neutres, premières pentes, ou village comme Auteuil, unités d'ambiance à la Guy Debord, dessinant une psychogéographie intime. Paris est ainsi tout entier voué à l'inquiétante étrangeté. Paris devient la ville où les interstices

deviennent les vrais lieux, les seuls habitables peut-être. Non seulement on ne reconnaît plus la ville, on a perdu ses repères, mais à l'intérieur de son périmètre, elle se dissout, se détache d'elle-même, se décroche, devient archipel constitué d'îles, part à la dérive, à l'image des personnages et des narrateurs de Modiano.

Venons-en au rapport de Modiano à l'Occupation, aux victimes juives du nazisme et surtout aux figures de la collaboration. Vous rappelez le prix Roger Nimier obtenu en 1968 pour un premier roman « anti-anti-antisémite ». Tout est question de décalage, de sous-textes, de signes, mais aussi de répétition et d'éternel retour du même : comment qualifier le rapport de Modiano à l'histoire ?

C'est le grand sujet, son obsession, ce pourquoi il a obtenu le prix Nobel. Il a comme façonné la mémoire de l'Occupation. Tout est là : la mémoire. Modiano n'est pas un historien, il n'est pas familier des dédales administratifs ou archivistiques dans lesquels se meut un historien. Il n'a souvent pas les mêmes questions à poser aux documents. S'attaquant à Dora Bruder, une jeune fille qui a existé, broyée par la Shoah, et non à un personnage fictif, il s'est heurté aux difficultés de la recherche et n'a dû son salut qu'à l'aide de Serge Klarsfeld. C'est donc que la force du texte de Modiano

9 - P. Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 117-118.

10 - *Ibid.*, p. 129.

réside ailleurs. Dans le façonnement de la mémoire collective par une imagerie, au bon sens du terme, qui se sait jouer des clichés, une imagerie non fixée, mobile mais partout présente et reconnaissable : le Paris gris, mouillé, les tractions avant, les ouvertures des palaces à tourniquet, les observations furtives au fond des cafés. Des personnages troubles dont aucun ne porte son nom, tout un Paris visqueux où l'on peut disparaître à tout moment. On ne l'a pas connu (lui non plus, mais on s'y reconnaît pleinement).

**La force du texte
de Modiano réside
dans le façonnement
de la mémoire collective
par une imagerie.**

Avec Modiano, j'avais un compte à régler. Je ne le connaissais pas avant 1974. Je n'avais pas lu ses premiers livres et j'ignorais qu'il était le coscénariste de Louis Malle pour *Lacombe Lucien*. Cinéphile comme je l'étais, il fallait que je visse le film de Malle parmi les premiers. Je l'ai vu dans un cinéma des Champs-Élysées, absolument bondé. Et ce fut la stupeur. J'ai fait partie de tous ceux qui étaient farouchement contre ce film, sa visée, son horizon, son message, alors qu'il se voulait purement narratif sans aucun message. On était en plein dans

la mode rétro qui avait été lancée par le documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié* (1969), consacré à Clermont-Ferrand durant la guerre et fondé sur de multiples témoignages du temps des années 1970. Mais *Lacombe Lucien* avait aussi quelques renvois à des actualités d'époque. Les Français y apparaissaient dans leur majorité comme veules, indifférents, voire collabos, mus par les circonstances, penchant du côté du manche, un peuple auquel on n'a pas envie de s'identifier. Dans tous les films de la mode rétro, il y a un travail de sape. Il s'agissait d'en finir avec l'idée qu'aussi bien gaullistes que communistes avaient développée : le peuple français a été résistant. Celui qui a le mieux résumé cela, c'est Michel Foucault dans les *Cahiers du cinéma* d'août 1974 : « On montre aux gens non ce qu'ils ont été mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été¹¹. » Désormais, ce sera « tous des collabos ». Évidemment, rien n'était vrai, mais le discours social ne s'embarrassait pas de ces complexités.

Modiano m'intriguait. Je voulais en savoir plus. Depuis, de livre en livre, j'ai appris à l'apprécier, à attendre avec impatience le livre suivant. Il ne m'a plus quittée.

11 - Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Anti-rétro : entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma*, n° 251-252, juillet-août 1974, p. 5-18.

Les personnages de Modiano ont une identité flottante, ils errent dans les rues de Paris, partent en exil, fuient un passé honteux. En même temps, l'historien est frappé par des détails d'une acuité extraordinaire : anciens numéros de téléphone, carnets d'adresses, lignes du métropolitain, rues de Paris qui n'existent plus. Vous qui êtes l'auteur de La Mémoire saturée¹², que pensez-vous de ce contraste et de la fonction de cette hypermnésie ?

Précisément, les deux questions sont liées. Il y a des périodes où les personnages sont obligés de se cacher, qu'ils soient poursuivis ou qu'ils aient quelque chose à se reprocher. Tout le monde trafique et personne ne porte sa véritable identité. Tout commence, je crois, avec le père de Modiano. Un jour, le jeune garçon découvre, sur une boîte à lettres en bas de son escalier, un nom qu'il ne connaît pas. Il demande au concierge qui est cet individu. Le concierge lui répond : c'est ton père. Il découvre ce que la vie de son père a pu être durant la guerre et au-delà. Une vie de persécuté sans papiers, toujours à la veille de se faire prendre, ne devant son salut qu'aux affaires louches qu'il fait avec l'occupant et ses sbires. À partir de là et ses multiples lectures, aussi bien d'auteurs d'extrême droite que de magazines de faits divers, il invente tout

un monde qui renforce l'imaginaire de l'Occupation du côté de l'instabilité, du flou, du caractère insaisissable et mortifère de l'époque. Quand le récit se passera longtemps après la guerre, on sera exposé, comme lecteur, à la même inquiétante étrangeté. On ne connaît pas le passé. Mais ce qui fait le plaisir intense du texte de Modiano, c'est cette juxtaposition entre le flou général des contours, les récits indécidables et l'extrême précision du nom des rues, des quartiers, des numéros de téléphone, ce mélange qui n'appartient qu'à lui.

En présentant votre livre au public à Montréal, vous avez suggéré qu'il y aurait quelque chose à dire des romans de Modiano du point de vue de la psychanalyse. Or, s'il y a bien des thèmes obsessionnels dans les récits de Modiano, ceux-ci se situent aux antipodes du genre du roman psychologique. Les personnages sont paradoxaux et usent de pseudonymes, l'auteur avance caché et se dérobe, la figure du père est omniprésente et insaisissable.

Contrairement à celui de Doubrovsky, l'univers de Modiano n'est pas celui de la psychanalyse. Ce que je voulais dire en présentant le livre à Montréal, c'était que le rapport à la psychanalyse chez Modiano n'était pas à chercher dans les personnages, sans grande épaisseur psychologique. Mais dans ce que j'ai évoqué, à savoir le rapport au père et à ses signifiants : le panier à salade, le

12 - R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

bureau dont une porte donne sur les Champs-Élysées et l'autre sur la rue Lord-Byron, la nécessité de prendre la fuite (Modiano sera un fugueur), le changement de nom et le trouble de l'identité. Modiano a longtemps fait état de son trouble identitaire, de ce que voulait dire ou ne pas dire d'avoir

un père juif, de ne pas savoir vraiment qui il est. La judéité chez Modiano, voilà le chemin de la psychanalyse, mais il en a fait l'économie. Son premier volume, *La place de l'Étoile*, lui en a tenu lieu, manifestement.

**Propos recueillis
par Emmanuel Delille**

Cinéma

Tenet, le temps du cinéma

« Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps¹. »

Le cinéma, le plus souvent, consiste à amener l'action d'un point A à un point B. Que *Tenet* fasse se rejoindre, dans son avant-dernière scène, le point A et un point C dans le point B semble suffire à justifier de fréquentes critiques, dans la presse et ailleurs, selon lesquelles Christopher Nolan aurait « perdu » ses spectateurs. D'un point de vue cinéphile, de tels reproches surprennent : quel spectateur assidu n'aime pas interpréter les mystérieux scénarios de David Lynch, les jeux sur la diégèse de Buñuel ou *Stalker*

(Andrei Tarkovski, 1972), dont le sens ne se devine aussi qu'à la dernière scène ? De plus, vu à deux reprises en format 70 mm (une chance que seuls quelques milliers de spectateurs eurent en France, ce format étant exploité dans un seul cinéma, sur les Champs-Élysées), le long-métrage ne peut que s'analyser comme un jeu constant sur le montage et sur les croyances habituelles des spectateurs face au grand écran. Un film sur le temps, quand il est temps d'en redécouvrir le goût collectif, et aussi de reconsidérer ce dont le septième art est capable.

Il faut en premier lieu souligner la forte impression sur les regards de ce format de pellicule, deux fois plus grand que le 35 mm ou les caméras numériques habituelles. Les plans larges paraissent créer des cadres tridimensionnels sans besoin de porter des lunettes ; la séquence d'ouverture, où un commando attaque un opéra, bien que se déroulant principalement en intérieur, paraît aussi épique que

1 - Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 47.