

Université de Montréal

La valeur propositionnelle des espaces urbains dans l'œuvre de Georges
Perec, Annie Ernaux et Patrick Modiano

Par

Marine Noël

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des
sciences.

Mémoire dirigé par M. Pierre Popovic
présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Littératures de langue française.

Novembre 2016

© Marine Noël, 2016.

Résumé

Ce travail vise à interroger les représentations de l'espace urbain dans trois œuvres successives, soit le roman *Un homme qui dort* de Georges Perec, le *Journal du dehors* d'Annie Ernaux et le roman *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano. Il met en regard une évolution de l'image de Paris dans la littérature de la fin du XXe et du début du XXIe, avec un roman des années soixante, un journal englobant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et un autre roman contemporain. Usant du champ de la sociocritique, le mémoire soutient l'hypothèse d'une altérité fondamentale de l'espace urbain dans les trois œuvres, suggérée par les multiples discours narratifs. Les changements urbanistiques liés à l'émergence du consumérisme, comme la modernisation des transports, le réagencement des quartiers ou l'agrandissement de Paris poussent personnages et narrateurs à un réinvestissement sémantique de l'espace urbain. Celui-ci passe par une question : comment la ville pourrait être autre? L'étude se penche donc sur le « choc » du sujet dans la ville tel qu'abordé par Benjamin, sur son rapport ambigu au passé et à une mémoire collective parisienne et sur la capacité des narrateurs à renouveler leur pratique de la ville pour se l'approprier.

Mots-clés : Littérature française, Sociocritique, Ville, Espace, Georges Perec, Annie Ernaux, Patrick Modiano.

Abstract

This thesis analyzes the urban space representations, as expressed in *Un homme qui dort* by Georges Perec, *Journal du dehors* by Annie Ernaux and *Dans le café de la jeunesse perdue* by Patrick Modiano. It highlights a conflicted and moving parisian imagery during the second half of the XXth century, with one novel from the late sixties, one diary written between the eighties and the nineties and one contemporary novel. This is aiming to show a striking coherence between the studied works. This sociocritical analysis focuses on the otherness suggested by multiple narratives in the city. The changing urban landscapes, which are caused by new types of public transportations or renovated and new neighbourhoods, are related to consumerism. It leads characters and narrators to semantically reinvest in their city. This brings them inevitably to a question: how could the city be radically different? How can they find and suggest its otherness? The thesis deals with the subject's "shocks" in the city, as expressed by Walter Benjamin, as well as with his ambiguous relationship with the past and collective memory and also with the narrators' ability to renew their urban experiences.

Keywords: French Literature, Sociocriticism, City, Space, Georges Perec, Annie Ernaux, Patrick Modiano.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : Le temps urbain.	13
I. Nostalgie et amnésie dans les représentations urbaines.	14
1. <i>Dans le café de la jeunesse perdue.</i>	14
1.1 Confrontation des modes d’habiter la ville et de l’histoire officielle.	15
1.2 Roland : clairvoyance et mémoire affective dans Paris.	18
1.3 La nostalgie à même la narration.	22
2. <i>Le Journal du dehors.</i>	25
2.1 Insaisissabilité du passé dans la Ville Nouvelle.	25
2.2 L’écriture de la banlieue vers Paris.	28
3. <i>Un homme qui dort.</i>	33
3.1 Un rapport complexe à l’Histoire.	33
3.2 Feindre d’échapper au temps.	35
II. L’espace urbain et la durée intime.	37
1. Un homme qui dort : un rapport empirique au temps.	37
2. La spatialisation du temps.	40
III. Contenir le temps.	46
1. La datation dans le <i>Journal du dehors.</i>	46
2. Clichés parisiens.	48
3. Les motifs de l’enquête dans <i>Le café de la jeunesse perdue.</i>	50
Chapitre 2 : Le traitement de l’espace.	53
I. Dans Paris, le vide.	55
1. La Ville Nouvelle.	55
1.1 Un urbanisme hostile.	55
1.2 Disparitions.	57
1.3 Le fragment comme médium de la métaphore ville-texte.	61

2. Le Paris modianesque.	65
2.1 Neuilly sur Seine mortifère : des espaces urbains dévitalisés.	65
2.2 L'espace urbain : une substance fantomatique.	70
2.3 Des refuges dans la ville.	74
2.3.1 La figure de l'intellectuel et l'impact du situationnisme.	74
2.3.2 Une cartographie alternative : les « points fixes ».	80
3. Paris désert dans <i>Un homme qui dort</i> .	83
3.1 Espaces abandonnés, espaces civilisés.	83
3.2 Vers une remise en question de la ville.	86
4. Érotiser la ville : un réinvestissement.	91
II. L'altérité des espaces.	99
1. Des espaces transitoires.	101
2. Le roman et l'altérité.	108
3. Sortir des sentiers battus.	114
3.1 Un décroisement de l'espace urbain.	114
3.2 Mutisme et contre-pratique de la ville.	117
Conclusion	121
Bibliographie	126

Remerciements

Merci à mon amie Laure pour sa grande sensibilité littéraire, son intérêt pour mon travail et son affection. Merci à Daniel-André et à tous mes amis. Merci à Hector Ruiz.

Merci à mes parents, Christine et Didier.

Merci beaucoup à monsieur Pierre Popovic, mon directeur, pour sa présence et son travail.

Introduction

L'exergue choisi par Georges Perec au début de son roman *Un homme qui dort* s'achève en ces termes : « Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi¹. » Il s'agit d'une citation de Franz Kafka. Ce propos, écrit à la deuxième personne comme l'est l'ensemble du roman de Perec, exhorte à adopter un mode particulier d'observation du réel. Pour pouvoir l'adopter, il convient d'être seul, immobile et passif, le cas échéant enfermé. Le « monde », lui, est personnifié et, dans la relation qui se joue à deux, c'est lui qui est le membre actif, tentateur, fasciné par celui qui peut lui donner sens, essayant inlassablement de s'immiscer dans son champ de vision. Comme un amant, il attend d'être mis à nu ; comme un danseur masqué dans un bal, il attend d'être découvert.

Une telle inversion des rôles de l'observant et de l'observé, de l'utilisateur et de son environnement, provoque des sentiments contradictoires, car ce dispositif est à la fois effrayant et captivant. Le monde et le sujet interagissent dans une dynamique où répulsion et attraction sont systématiquement coprésentes, et même consubstantielles l'une à l'autre. L'écriture kafkaïenne — dans cet extrait, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain tchèque — conçoit l'interaction du monde et du sujet comme un échange nécessitant un don et un contredon : le monde s'offre et se tord de plaisir en s'offrant, le sujet le démasque, en ce sens qu'il lui fait découvrir ce qu'il ne se savait pas être. Les trois œuvres étudiées dans les pages qui suivent pratiquent ce jeu qui se joue à deux et qui suppose au préalable un « laisser-faire » du monde, c'est-à-dire une ouverture à nombre de

¹ Franz Kafka, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*, cité par Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Éditions Denoël, 1967, p. 9.

lectures possibles, et un « lâcher-prise » du sujet, c'est-à-dire un abandon des lectures préformatées et des évidences du sens commun.

Cette étude se propose d'étudier trois textes, *Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec, le *Journal du dehors* (1993) d'Annie Ernaux et *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) de Patrick Modiano. Ils ont tous trois pour cadre Paris et sa banlieue. En chacun d'eux, l'espace urbain, englobant et vital, est profondément sollicitant ; il s'offre aux personnages et à l'instance narratoriale, les attire, les questionne et les force à agir, à parler, à raconter. Les usagers des romans et du journal ont une existence fortement influencée par la ville et sa configuration, mais en retour, ils font preuve d'une volonté d'exploration personnelle des lieux urbains, élaborent ou choisissent des itinéraires précis, observent les citadins et cherchent à lire une ville toujours recommencée. L'homme qui dort, quand il ne supporte plus sa solitude, quand il constate la floraison d'innombrables chantiers, quand il voit ce Paris qu'il ne connaît plus, va au-devant de la ville et essaie de se reconforter ou de se retrouver en elle. Ses rapports avec l'urbanité évoluent dès lors de façon complexe, la ville suscitant en lui ou bien séduction et terreur, ou bien un amour concret lié à son sens de l'observation et aux pratiques déambulatoires qui sont les siennes. Moins active mais non moins attentive, la diariste du *Journal du dehors* est quant à elle dans une position de réceptrice : elle annote tout ce qui s'impose à son regard, enregistre tout ce qui fait événement autour d'elle. Mais son projet-même la met dans des dispositions dynamiques, car il la pousse à développer une curiosité si instante qu'elle donne l'impression de traquer les secrets de la ville. Bien qu'elle ait fait vœu de neutralité et qu'elle demeure en dehors de l'agitation, elle parvient à construire le premier récit qui donne vie et cohérence à la « ville nouvelle ». En ce sens, elle unit elle aussi le recevoir et l'agir : la ville vient à elle

en une sorte de parade similaire à celle du monde kafkaïen, mais elle agit elle-même sur la ville en réinterprétant son devenir à l'aide de ses affects. Dans le roman de Modiano, les quatre personnages-narrateurs sont tous de fins observateurs. Souvent seuls dans les rues de Paris, ils voient dans l'espace urbain de nombreux signes les renvoyant à leurs existences passées. Le même double rapport de réception et d'action avec Paris est de mise. La ville leur procure et leur impose une gestion du temps avec laquelle ils composent ; en revanche, ils débusquent et libèrent en elle des signes qu'eux seuls peuvent voir.

Notre hypothèse directrice pose que les modes d'observation du monde par les personnages et les narrateurs donnent aux espaces urbains une valeur propositionnelle. Qu'entend-t-on par cela ? Les trois œuvres appartiennent à l'histoire parisienne récente et témoignent de changements urbanistiques, économiques et sociaux importants qui ont eu lieu dans les cinquante dernières années. Aucun de ces textes n'a la prétention de savoir ce que seraient la nature ou les fonctions d'une ville, aucun d'eux n'a une conception essentialiste ou figée de l'urbanité. Bien au contraire. Ils ont tous trois une forte dimension critique, qu'il s'agira de mettre en évidence. Leurs narrateurs ou leur instance diaristique ont en commun d'afficher des regards et des pratiques décalés par rapport aux usages de la cité. Les voir aller par les rues ou habiter ici et là conduit à se demander si ce ne sont pas eux qui perdent la mémoire ou qui rénovent le cadre urbain, au lieu que ce soit la ville elle-même qui se renouvelle et, ce faisant, annule ou déforme leurs souvenirs. Aussi parisiens qu'ils soient, ils cultivent paradoxalement un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de la ville, lequel est suffisamment fort pour leur permettre au moins par intermittences de se réappropriier l'espace urbain grâce à un peu de curiosité, d'ouverture d'esprit et de ludisme. Quand ils décrivent ou critiquent le devenir de la capitale, ils ne sont jamais définitifs,

unilatéraux ou méprisants. Ils suspendent tout jugement, conscients de la mouvance infinie des choses, et ils laissent en suspens leurs observations, dont ils n'ignorent pas qu'elles peuvent varier au gré d'une ville radicalement mouvante. En constante transformation, la ville n'est pas présentée dans ces textes comme un espace uniquement désespérant, uniquement aliénant, uniquement désincarné. Les narrateurs et la diariste emploient toute leur candeur ou toute leur faculté d'étonnement à lire la ville ou à la laisser s'offrir à eux. Ils en relèvent une infinité de propositions, c'est-à-dire un large contingent de signes renouvelés, jamais fixes, et qu'ils savent aussi temporaires que l'est leur mémoire.

Publié en 1967, *Un homme qui dort* est un des premiers romans de Georges Perec. Tandis que les personnages des *Choses*, autre « roman [pérecquien] des années 60 », tentent de suivre un certain mode de vie qu'ils estiment parfait, l'homme qui dort est dans une situation marginale, sans solution simple, énigmatique : il refuse tout mode de vie imposé et décide d'entamer une attitude de « renoncement au monde² ». C'est parce que son existence n'est plus rythmée par la vie étudiante et ses activités sociables qu'il adopte un autre regard sur le monde et expérimente la ville en dehors des itinéraires tracés. À l'instar de l'écriture flaubertienne qui, quoique caractérisée par l'ironie et la distance, reste suffisamment proche des personnages pour que le lecteur s'identifie partiellement à eux, les romans de Perec, tout en étant narrés de manière omnisciente et surplombante, ne sont pas méprisants à l'égard des protagonistes qu'ils mettent en scène. Dans *Un homme qui dort*, le narrateur s'adresse au « tu » à son personnage, ce qui humanise la narration et déstabilise le code réaliste. Le récit donne à penser que le narrateur et le personnage sont

² *Ibid.*, p. 1.

une seule et même personne en dépit du fait que le second place le premier à la fois en dehors de lui et en lui. S'il faut insister ici d'emblée sur la narration, c'est parce qu'elle est un élément fondamental de l'œuvre : le « tu » du narrateur rejoint le « tu » incitatif de Kafka. Il est inclusif et, à mesure que se découvrent les pérégrinations du protagoniste dans Paris, il invite à reconsidérer notre propre rapport à l'espace urbain. Ce dédoublement intérieur traduit une manière d'hyperconscience de soi propre au mode de vie urbain, lequel multiplie les « expériences du choc », comme les appelait Walter Benjamin³, en sorte que chaque individu est constamment amené à s'ajuster à elles. L'espace urbain le force à se regarder lui-même, à se voir, comme les autres usagers le voient, à l'extérieur de soi. Cette hypothèse de lecture est soutenable pour les trois œuvres étudiées. Dans les vitres d'un métro ou d'un bus, dans les vitrines des magasins, dans le regard des autres, l'usager est toujours renvoyé à son corps, à ce qu'il éprouve, à ce qu'il lit ou voit. Le protagoniste d'*Un homme qui dort* évolue dans deux espaces, sa chambre et Paris, l'intérieur et l'extérieur. S'ils semblent opposés, ces espaces sont pourtant articulés l'un à l'autre de façon très cohérente. Restreinte et close, la chambre n'est pas pour autant en opposition avec la ville et le « dehors », car la ville apparaît elle-même comme labyrinthique et limitée, un trou à rat⁴, en sorte que les deux lieux entretiennent des liens métonymiques, synecdochiques ou métaphoriques au fil des occurrences. Ne négligeons pas pour autant que le personnage finit par développer sinon une sorte d'amour, du moins un fort sentiment d'appartenance envers des espaces urbains désolés, dépeuplés, méconnaissables. La chose est bien connue : toute l'œuvre pérecquienne, ou peu s'en faut, est traversée par des problématiques urbaines

³ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Essais 2 : 1935-1940. Traduction de Maurice de Gandillac*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 143-194.

⁴ Cette lecture du « rat maze » dans l'œuvre influence le présent travail et est élaborée par Alison James dans *Constraining Chance : Georges Perec and the Oulipo*, Evanston, Northwestern University Press, 2009.

et spatiales ; il suffit pour s'en convaincre de rappeler des titres comme *Espèces d'espaces*, *La vie mode d'emploi*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, le projet *Lieux* ou le groupe Cause Commune. Moins étudié que les romans ultérieurs, *Un homme qui dort* est pourtant le premier opus de Perec qui attache autant d'importance aux espaces urbains. Nous montrerons qu'il amorce par bien des égards les réflexions et les démarches qui suivront. Par exemple, une scène de terrasse de café⁵, où le personnage observe les usagers et les choses à partir d'une position décalée par rapport aux mouvements urbains, anticipe *La tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982). En conjoncture, la particularité de ce premier roman urbain est qu'il explore la possibilité d'une expérience nouvelle et intériorisée de la ville. *Un homme qui dort* met en effet l'accent sur le sujet et ses affects. Les états qu'il traverse (neurasthénie, isolement, désolation) exacerbent un choc émotionnel que beaucoup d'usagers affrontent. Les œuvres d'Annie Ernaux et de Patrick Modiano partagent une même disposition d'esprit, mais avec d'autres moyens et dans des proses reliées à d'autres circonstances.

Publié en 1993, le *Journal du dehors* rassemble des fragments allant de 1985 à 1992. Le regard et les pratiques de la diariste dans la ville sont à bien des égards similaires à ceux de l'homme qui dort. Elle s'efforce d'écrire ce qu'elle voit en adoptant une manière de neutralité et tente par moments de disparaître derrière une écriture fragmentée et « transparente ». L'effet qui en résulte est que seuls les événements urbains paraissent représentés. Mais ce désir du neutre n'empêche pas qu'elle demeure impliquée et touchée par l'espace où elle s'aventure. Tout comme le personnage de Perec, elle est conduite à s'avouer que rester de marbre est impossible et que son regard est tout sauf un miroir

⁵ Georges Perec, *op. cit.*, p. 57-59.

impassible. Ses souhaits premiers d'impassibilité s'avèrent aussi vains que les souhaits d'indifférence de l'homme qui dort. Et les observations de ce dernier, et les fragments volés au temps de la diariste les ramènent à leurs affects, à une sorte d'intimité avec leur ville et à un besoin irrépressible d'interagir avec les autres citadins. La spécificité du *Journal du dehors* est qu'il n'a pas le Paris central et historique pour sujet, mais bien Cergy-Pontoise, une ville de banlieue. Comme l'explique Robert Marchand, les villes nouvelles sont un nouveau type de banlieue qui se développe dans les années soixante-dix⁶. Selon Régine Robin, il s'agissait là d'une

utopie, [d']un rêve pour la classe moyenne, jeunes branchés ou jeunes familles qui voulaient s'établir à une cinquantaine de kilomètres de Paris dans des villes complètes où on pourrait à la fois travailler et résider, où le coût de la vie ne serait pas trop élevé, où l'on trouverait sur place à la fois le tissu urbain et la campagne, le grand air et les centres commerciaux, où l'on serait relié à Paris par le RER⁷.

Mais le constat de Robin, c'est aussi que les habitants de ces villes nouvelles subissent une désillusion et que leur idéal s'effrite pour ne laisser place qu'à une banlieue ordinaire, à l'allure impersonnelle, presque austère, plus excentrée qu'ils ne l'auraient cru. Retraçant avec force détails le projet urbanistique des « villes nouvelles », Bernard Marchand note que, prévues pour être huit autour de Paris, elles ne furent que cinq à être construites. Il souligne que les concepteurs tentèrent d'attribuer à chacune d'elles une originalité, mais il critique les intentions qui dirigèrent cet essai : « Les villes nouvelles servirent malheureusement aux architectes de vitrines où exposer leur audace et leur rêves, qui ressemblent trop souvent à des cauchemars⁸. » Dans le cas de Cergy-Pontoise, il devait s'agir d'un « aérotrain [...] soulevé en lévitation magnétique » et « censé circuler sans

⁶ Cergy et Évry sont les premières en avril 1969. (Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 312.)

⁷ Régine Robin, *Le mal de Paris*, Éditions Stock, 2014, p. 297.

⁸ Bernard Marchand, *op. cit.*, p. 312-313.

frottement à grande vitesse⁹ ». Une telle technologie ne fut jamais mise en œuvre, ce qui condamna les usagers à prendre le *Réseau Express Régional* ou la voiture. Ce RER est un maillon central de l'œuvre et nous chercherons à montrer pourquoi. C'est sur un mode doux-amer que le *Journal du dehors* offre la chronique d'un tel désenchantement et il le fait en dégagant des enjeux sociaux liés aux discours de la gouvernance, qu'ils proviennent des responsables de la Municipalité ou de l'État. Parmi ces enjeux figurent le problème de la mendicité et des formes nouvelles de déclassement social, les clivages sociaux, les relations interethniques, les conséquences du passage au capitalisme de séduction et à son lieu de prédilection le plus fréquenté, le centre commercial. En somme, l'œuvre témoigne de l'évolution du sujet dans l'espace des « villes nouvelles », lequel, tout préalablement poli et flambant neuf qu'il soit, est aussi porteur de nouvelles pathologies, dont une violence multiforme (sociale, de rue, institutionnelle, communautaire, écologique) et des problèmes acérés tournant autour de questions telles que celles de l'identité des individus ou des groupes et celles des possibilités d'amélioration sur les plans économique et socioculturel.

Publié en 2007, *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano donne également une place centrale à la ville. Les quatre personnages/narrateurs utilisent chacun la cartographie parisienne pour décrire une période qui leur est commune. Certains lieux, zones ou quartiers, sont des points de repères, qu'ils veulent rejoindre ou qu'ils désirent éviter. Ce sont tous des connaisseurs de la capitale française, habitués à en décoder les signes à force de la parcourir et d'y avoir des souvenirs. Quand leur perception de la ville est influencée par une sorte de vertige temporel, leurs repères spatiaux, eux, sont

⁹ *Ibid.*, p. 312.

infaillibles. S'ils sont capables de choisir leurs itinéraires en ville sur un mode ludique à la manière d'aventuriers, ils traînent le plus souvent au Café du Condé, dans le quartier de l'Odéon, proche de Saint-Germain des-Près. Mais aucun d'eux ne semblent venir de ce quartier. Ils y sont tous des exilés, et le détective qui vient y enquêter est lui aussi étranger, venant apparemment de Pigalle¹⁰, de même que Louki, qui, après une enfance dans les 18^e et 9^e arrondissements, a franchi la Seine pour devenir une habituée du Condé. Pour elle, comme pour nombre de Parisiens, la ville est un espace scindé en deux par le fleuve :

Elle avait utilisé les mots « Rive gauche » comme si la Seine était une ligne de démarcation qui séparait deux villes étrangères l'une à l'autre, une sorte de rideau de fer¹¹.

Roland, un autre pilier du Condé, est quant à lui un habitué des lieux de transit, tout particulièrement des chambres d'hôtels, et il est fasciné par ce qu'il appelle les « zones neutres ». Les personnages sont ainsi des sortes de fuyeurs, toujours en mouvement. Le roman met en scène un nouveau flâneur, qui tient à la fois du fuyard et de l'explorateur, un flâneur qui appartient à cette « jeunesse perdue » dont a parlé Guy Debord (nous y reviendrons). Dans un chapitre intitulé « La « réhabilitation » du vieux Paris », Bernard Marchand revient sur le phénomène de « transformation sociale » que connaît le quartier de Saint-Germain-des-Près dès la fin des années 1930 et qui s'étend jusqu'au début des années 1990 sous la forme d'une lente gentrification. Il explique que des intellectuels et artistes du XX^e siècle (Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, Boris Vian, Alain Robbe-Grillet, etc.) avaient fait des cafés du quartier leurs lieux de prédilection. Il émet une hypothèse selon laquelle ce milieu artistique et intellectuel aurait choisi ce quartier précisément parce qu'il n'est pas loin des universités

¹⁰ Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 124.

et des lieux de culture sans en être trop proche, ce qui convenait parfaitement à de jeunes penseurs et artistes aux idées politiques radicales et se tenant pour marginaux. Dans leur lignée, les jeunes du café du Condé s'improvisent et se disent philosophes, grands lecteurs, auteurs, alors même qu'ils sont abandonnés à eux-mêmes et qu'ils n'ont pas été à l'université¹². La localisation de cette « jeunesse perdue » n'est donc pas anodine. Le quartier est tout destiné pour accueillir leur bohème, car il abrite de grandes figures intellectuelles tout en étant encore en bonne part un quartier populaire, où cohabitent diverses classes sociales.

On l'aura vu aux présentations qui viennent d'être faites, la présente étude cherchera à saisir la façon dont trois textes de la littérature récente ont cherché à écrire Paris en des périodes où la capitale française entrait dans des phases majeures de transformation, lesquelles n'étaient pas seulement imputables à l'urbanisme, mais aussi aux débats politiques et sociaux, ainsi qu'à des changements de comportement ou de mentalité. Cette variété des causes et des logiques, les récits de Perec et Modiano, le journal d'Ernaux la donnent particulièrement bien à voir et à comprendre.

Les personnages de Modiano et de Perec voient le « vieux Paris » se décomposer sous leurs yeux. C'est d'ailleurs de la même secousse que parlent *Les ruines de Paris* de Jacques Réda, dont le poème « On ne sait quoi d'introuvable » ne se termine pas par hasard sur la vision d'un R.E.R. qui passe, observé par un « barbare déçu », accroupi sur un tertre

¹² « Certains comme Tarzan, Jean-Michel et Fred prétendaient avoir eu affaire de nombreuses fois à la police depuis leur adolescence et la Houpa s'était échappée à seize ans de la maison de correction du Bon-Pasteur. Mais on était sur la Rive gauche et la plupart d'entre eux vivaient à l'ombre de la littérature et des arts. Moi-même, je faisais des études. Je n'osais pas le leur dire et je ne me mêlais pas vraiment à leur groupe. »/ « [...] très peu d'entre eux, à mon avis, étaient inscrits à la Sorbonne ou à l'École des mines. Je dois avouer qu'à les observer de près je me faisais du souci pour leur avenir. » (*Ibid.*, p. 13 et p. 35).

composé de gravats et « adossé aux ruines de Paris¹³ ». Ils rencontrent tous les changements liés à la mise en place d'une autre économie et au tourisme. Leurs cafés et petits commerces disparaissent au profit de multinationales. Les rues abondent de visiteurs, qu'ils soient touristes ou qu'ils viennent de la banlieue, car les réseaux de transport sont élargis et le R.E.R débarque sur les Champs Élysées. Les rues des quartiers populaires sont rénovées voire reconstruites au profit de résidents fortunés et elles subissent une gentrification massive. Des H.L.M sont construits au sein même de la ville, comme en témoigne Régine Robin évoquant son enfance dans le quartier de Belleville-Ménilmontant¹⁴, au moment où, en 1959, sa famille quitte un vieil appartement insalubre situé dans le passage Ronce pour être relogée dans l'un des H.L.M de la rue Botha. Le paysage urbain change, laissant les usagers avec moins de repères et moins de souvenirs. Dans la banlieue, la diariste de la Ville Nouvelle fait pour sa part face à d'autres modes d'appropriation de l'espace. C'est à cause des surcharges du Paris *intramuros*, du besoin urgent de loger des masses d'individus tout en gardant le dynamisme économique de Paris que le projet des Villes Nouvelles est mis en place. Les mêmes questions se posent dans le *Journal du dehors* que dans *Le café de la jeunesse perdue* et dans *Un homme qui dort* : que devient le sentiment de durée devant de tels changements ? Comment se recomposer une histoire, un récit de soi, au milieu du neuf ? De quelles manières dire les bouleversements qui (se) passent ? Dans la mesure où elle prend en compte la façon dont des textes littéraires absorbent et transforment des représentations de la ville circulant dans la société qui leur est contemporaine, notre étude se situera sur le terrain de la sociocritique des textes. Elle s'appuiera sur les travaux de

¹³ Jacques Réda, « On ne sait quoi d'introuvable », dans *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993 [1977], p. 65-73.

¹⁴ Régine Robin, *op. cit.*, p. 11-13.

Régine Robin, tout particulièrement sur *Le mal de Paris*, essai dont elle adopte l'un des objectifs : mettre en valeur le dialogue des œuvres entre un Paris de carte postale, qui est lentement dépossédé de son identité, et un Paris des grands ensembles, qui peine à bâtir la sienne. Elle puisera de manière plus latérale ou plus épisodique dans d'autres domaines, ceux de la géographie littéraire, de l'histoire, de la sociologie ou de la philosophie. Le premier chapitre traitera de la constitution de la subjectivité par la médiation urbaine, en privilégiant la dimension mémorielle de cette construction subjective. Le deuxième se divisera en deux parties : après un examen des représentations d'un espace urbain déserté ou en chantier, *a priori* inhospitalier, proposées dans les trois œuvres, il cherchera à montrer qu'il est aussi une *pars construens* dans ces dernières, laquelle relève d'une altérité, d'une vision autre de la ville, qui se profile avec plus ou moins de force selon les cas.

Chapitre 1 : Le temps urbain.

La valeur propositionnelle des espaces urbains captée et travaillée dans les œuvres prend en compte l'impact du temps sur la ville et sur ses usagers. Elle réside dans une perception du temps urbain qui passe, dans son appréhension par les personnages et par les usagers de la ville. Les œuvres pensent le rapport au temps au moyen d'une approche forcément singulière dans la mesure où la relation aux espaces urbains est presque toujours d'abord un rapport au temps, qu'il soit intuitif, émotionnel ou cognitif. Ce temps de la ville est rationalisé, étudié, questionné par les textes.

Les pages qui suivent s'interrogent sur les représentations de l'évolution de la ville. Elles étudient des regards historiques, nostalgiques ou parfois amnésiques portés sur et provoqués par la ville. La particularité des regards transparaît dans les instances d'énonciation ou dans les obsessions de certains personnages qui cherchent les traces du passé en parcourant l'espace urbain. Les trois œuvres considérées font l'inventaire des lieux disparus, remplacés et/ou modernisés. Elles manœuvrent entre les différentes couches d'une ville-palimpseste et se livrent à des essais de remémoration, dont l'aspect résulte d'un passé qui leur est propre et qui détermine leur lecture de la ville. La première partie abordera les représentations nostalgiques ou amnésiques de l'espace urbain, ainsi le rapport entre la mémoire collective et la mémoire intime qui se tisse dans ces représentations. La deuxième partie examinera les rapports entre le temps urbain et le temps intime.

I. Nostalgie et amnésie dans les représentations urbaines.

Tant chez Modiano et Perec que chez Ernaux, les représentations des espaces urbains sont imprégnées de l'ancien, du passé. La ville ne s'écrit pas uniquement au présent. La ville qui n'est plus, qui a été détruite, recouverte, soumise à mille aménagements est encore là et sous-tend tout le texte. Le lecteur ne peut envisager la ville présente dans une temporalité unique. Elle est toujours un espace où les temps se superposent, une manière de palimpseste. C'est là que repose une part de la valeur propositionnelle : les couches du palimpseste sont apparentes, ou semi-apparentes, présentes ou latentes, parfois de façon obvie, parfois de façon cachée ou voilée. Ce travail considère l'espace urbain comme un complexe inerte de signes qui ne disent rien par eux-mêmes mais qui seraient propositionnels. Entrevoir la ville passée au travers des mailles de la ville présente, voilà ce que proposent les œuvres. Celles-ci invitent à observer la subtilité d'un passé invisible pour les yeux, sauf pour celui qui sait voir.

1. *Dans le café de la jeunesse perdue.*

Les représentations de l'espace urbain dans le roman de Modiano, qu'elles soient marquées par la nostalgie ou par l'amnésie, sont directement liées à la psyché des narrateurs. La nostalgie constitue une question en soi : ce ne sont pas tant les personnages qui éprouvent de la nostalgie, qu'un processus nostalgique qui structure le roman en laissant systématiquement le passé faire retour. Les personnages cherchent dans la ville présente les signes de la ville passée. Leur regard sur la ville est toujours influencé par leur expérience passée et par les événements de leur existence. Ils voient la ville selon des repères qui n'appartiennent qu'à eux et prennent la mesure des changements. Ainsi, Roland

se souvient de nombreux détails, ce qui est manifeste quand il rencontre ultimement Guy de Vere :

Je n'ai pas osé lui dire que nous étions à quelques mètres du Condé et de la porte par laquelle entrait toujours Louki, celle de l'ombre. Mais la porte n'existait plus. De ce côté-ci, il y avait une vitrine maintenant où étaient exposés des sacs en crocodile, des bottes, et même une selle et des cravaches. Au Prince de Condé. Maroquinerie¹⁵.

Agissant en gardien des lieux passés, il ne met pas Guy de Vere dans la confiance, mais sa nostalgie à l'égard de ses années avec Louki le place en véritable décodeur de la ville. Le souvenir de la jeune femme déplace son rapport à la ville de l'affectif vers le cognitif. Il est seul à chercher des traces du Condé d'antan. Guy de Vere reste en dehors de ses exercices mémoriels. Parmi les quatre narrateurs, Roland est celui qui incarne au mieux le concept d'*Éternel Retour*. Sa narration se focalise sur la rémanence des signes dans la ville. C'est en se souvenant de la manière dont Louki habitait les lieux que Roland entame la liste des changements survenus.

1.1 Confrontation des modes d'habiter la ville et de l'histoire officielle.

La description insiste sur un contraste entre le visible et l'invisible : Louki entrait par une porte secondaire que Roland appelle la porte « de l'ombre ». Cette porte discrète est remplacée par une vitrine au travers de laquelle se perçoit une abondance d'objets. Roland confronte deux modes d'habiter la ville. L'un, révolu, est celui d'un individu discret, fugueur, qui laisse peu de traces de son passage. L'autre est celui du commerce ; il implique l'ostentation. À partir de ces bases, la comparaison se complexifie peu à peu. Les usagers du café du Condé sont qualifiés dans le texte de « bohème étudiante¹⁶ ». On ne sait

¹⁵ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

cependant jamais vraiment si les usagers sont effectivement des étudiants. Or, la description que donne Roland de la maroquinerie *Le Prince de Condé* laisse voir au lecteur un magasin luxueux, dont le luxe nouveau est souligné par l'insistance du narrateur sur le changement de nom. Ce n'est plus *Le Condé* mais *Le Prince de Condé*. L'endroit a retrouvé son titre de noblesse. Qui plus est, Roland remarque qu'on y vend « des sacs en crocodile, des bottes, et même une selle et des cravaches ». Cette description de la marchandise vendue situe le Condé dans un tout autre contexte que celui d'origine. L'adverbe « même » insiste sur l'improbabilité du devenir du lieu, qui surprend le narrateur. S'il s'attarde sur ces détails, c'est pour faire état d'une contradiction entre le passé et le présent, mais aussi pour opposer la simplicité de l'ancien café à la mercantilisation présente du lieu. Ce qui rend les usagers amnésiques à l'égard des lieux collectifs et des rituels sociaux d'antan tels que les cafés et leur fréquentation assidue, c'est l'argent et le consumérisme. Il n'est pas anodin que le Prince de Condé ait été un chef de guerre. Les objets vendus possèdent en effet une symbolique guerrière et ils pourraient facilement être les marques de pouvoir dudit chef. Ils renvoient à des événements historiques qui ont marqué Paris et qui ont forgé la crainte d'un espace urbain policier. Plus précisément, ils rappellent ce passé collaborationniste de la ville, comme le font nombre d'œuvres de Modiano. Plusieurs temporalités s'entremêlent par conséquent. La mémoire de la jeunesse du narrateur, relativement récente et individuelle, est affectée. La scène décrite souligne l'oubli d'un mode d'habitat urbain encore tout proche, à peine délaissé. En revanche, la nature des objets de la boutique active le souvenir de la Seconde Guerre mondiale, lequel concerne plutôt la génération précédente. Ce souvenir est latent bien qu'il soit encore plus lointain que le passé du personnage. Sa valeur historique et collective le fait émerger de signes *a priori* anodins et

sans rapport, nichés dans la ville. À l'inverse, l'histoire individuelle s'efface, comme celle de Louki qui employait une porte désormais disparue. Le processus de rémanence dans la narration de Roland est donc très complexe : certains signes se sont estompés ou ne sont plus là, mais suscitent toujours le souvenir personnel, tandis que d'autres éléments urbains sont devenus des indices de l'Histoire.

Les signes de l'Histoire sont cependant complexes et déroutants dans les romans de Patrick Modiano, ainsi que le souligne Martine Guyot-Bender¹⁷. S'il est possible de lire dans les « bottes » et les « cravaches » une référence à l'histoire en raison de la récurrence du thème de l'Occupation dans l'ensemble de l'œuvre de Modiano, il n'est pourtant pas directement question de ce thème dans *Le café de la jeunesse perdue*. Au récit et à l'évocation historique, le roman préfère l'enquête, l'investigation, ce que remarque bien Guyot-Bender :

Historical inquiry does not provide any clearer image of what happened than do the autobiographical and detective form. This inquiry, like the two others, undoes any sign that real experience can be retrieved. The essence of Modiano's narrative ambiguity lies in these superimposed and incomplete investigations [...]. All aspects to this ambiguity suggest Modiano's questioning of historical representation¹⁸.

Si le roman n'est pas *a priori* relié à l'Occupation, il questionne cependant par la forme le traitement de l'information, la quête de vérité et les jugements à l'emporte-pièce, ce qui ne cesse de rappeler un état général qui était celui de la ville à cette période du passé. Sa narration à quatre voix cherche vainement les réponses d'une énigme incomplète. Les quatre récits entremêlés ne donnent pas de réponse claire à la question des motifs du suicide de Louki. Quoi de plus radical qu'un suicide pour se jouer des preuves, des raisons, des

¹⁷ Martine Guyot-Bender, « Making sense of narrative ambiguity », dans *Paradigms of Memory, The Occupation and Other Hi/stories in the novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998, p. 17-35.

¹⁸ Ibid., p. 27.

explications ? Il n'y a pas de récit précis du suicide ni de compréhension réelle de ses motivations. La présence de signes historiques dans le Paris modianesque est ainsi abondante et énigmatique à telle enseigne qu'elle laisse deviner une omniprésence sourde, suintante de l'Histoire.

1.2 Roland : clairvoyance et mémoire affective dans Paris.

Roland possède une sorte d'hyper conscience qui lui permet, au fil de sa narration, de relever sans discontinuer les multiples références historiques au sein de la ville et les traces des strates successives de la vie urbaine. Il construit sa propre pratique mémorielle de la ville, en tant qu'historien ou en tant que conservateur de signes qu'il est seul à voir. La présence de l'Histoire dans le paysage urbain reste propositionnelle, ainsi qu'en témoigne l'allusion subtile aux oppressions de la Seconde Guerre mondiale dans Paris. Elle découle de l'enchevêtrement de séquences narratives dont chacune délivre un point de vue unique sur l'Histoire. Paradoxalement, cette mobilisation mémorielle conduit à questionner le rôle et la fonction de l'oubli dans les représentations urbaines. À cet égard, le roman de Modiano est sans doute celui des textes à l'étude qui en transcrit le mieux les effets et le mécanisme. La narration à quatre voix donne une pluralité à la mémoire, elle-même divisée en quatre. Les protagonistes alternent entre des instants de certitude, où leurs souvenirs sont fiables, et d'autres marqués par le doute et l'oubli. Les hésitations et les oscillations des narrateurs face aux réminiscences inspirées par la ville construisent ensemble une sorte de mémoire collective toujours incomplète et imprécise. Martine Guyot-Bender note que les quatre récits suivent une manière de mémoire naturelle, spontanée, à rebours d'une mémoire officielle et institutionnalisée :

In many ways, such narrative shifts simulate the competing forces that lead to remembrance. For Modiano's protagonists, these forces include a need to remember, the impossibility of re-creating the past and, finally, the need to forget. The novelist blends together every nuance between complete amnesia and overwhelming memory. Quite clearly, the protagonists' mental wanderings among meaning constitute obstacles to judgment and even more so to the policing of the past. If, as Foucault affirms, knowing is having power, "the power to determine what is to be forgotten as well as what is to be remembered" (Hutto, 100), then the expression of uncertainties regarding the past constitutes a refusal of the power to close the past¹⁹.

Ce qu'on peut lire dans les objets de pouvoir et de luxe étalés dans la vitrine du Prince de Condé, c'est encore le pouvoir du récit historique officiel sur la mémoire collective. Le remplacement des lieux et des objets du passé a l'effet d'un acte de violence perpétré contre la communauté qui fréquentait jadis le Condé. Tout se passe comme s'il y avait eu une sorte de guerre politique et économique, qui avait détruit la propriété mémorielle des usagers, désormais condamnés à l'oubli.

J'étais seul devant la maroquinerie Au Prince de Condé. J'ai collé mon front à la vitrine pour voir s'il restait un vestige quelconque du café : un pan de mur, la porte du fond donnant accès au téléphone mural, l'escalier en colimaçon qui menait au petit appartement de Mme Chadly. Rien. Tout était lisse et tendu d'un tissu couleur orange. Et c'était partout comme cela dans le quartier²⁰.

Le narrateur, capable de se souvenir des détails du passé, matérialise ici son état : il est entre deux temps, lesquels sont symbolisés par la vitre du café et la vitrine de la maroquinerie. Il tente de briser les reflets de cette dernière et d'ignorer son caractère ostentatoire par une ruse du regard, qui le conduit à se focaliser sur l'arrière-boutique en quête de traces. Ce déplacement du regard rappelle les préoccupations de Perec pour l'infra-ordinaire. Il néglige en effet ce qui fait événement dans l'espace urbain pour chercher le non-événement, ce qui ne se remarque pas. Dans le cas de Roland, cette quête

¹⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁰ Patrick Modiano, *op. cit.*, p.146.

d'infra-ordinaire est guidée par le souvenir. Il s'empare de ce qui reste, de ce qui aurait pu échapper au chantier à cause de sa simplicité, de son évidence. Cependant, ses yeux ne recueillent qu'un « Rien. » Ce mot-phrase rompt avec l'accumulation des détails du passé et est en contraste avec l'adverbe « Tout » de la phrase suivante. Les quelques détails dont Roland se souvient sont d'abord effacés par l'adverbe « Rien » puis sont l'objet d'une uniformisation qui les dévitalise. Son regard ne discerne plus l'ancien, non seulement parce que les objets connus ne sont plus, mais aussi parce que la nouveauté du lieu n'autorise plus un regard sur les petites choses. Le « tissu de couleur orange » apparaît dès lors comme un symbole de ce regard interdit, au discernement impossible, à la focalisation brisée. Le nouveau regard est forcé à prendre la totalité du lieu neuf pour champ de vision et les objets manufacturés pour seuls points de fixation. L'attention portée au détail unique et à la singularité des objets est désormais impossible. Si Roland ressent ici une forme de nostalgie, c'est qu'elle a deux causes : l'une, évidente, est la disparition du lieu connu ; l'autre, plus ou moins inconsciente, est l'abandon forcé de l'angle de vue qu'il espérait retrouver.

Sans pouvoir poser ses yeux sur les détails, Roland perdrait sa capacité à saisir l'espace. Si sa mémoire fonctionne si bien, s'il voyage dans la ville-palimpseste, c'est parce que la ville lui a donné les moyens de se souvenir d'elle. Sa nostalgie ne peut être que s'il a réussi à mobiliser les souvenirs des petites choses, s'il a fait d'elles les repères d'un espace familier. Si l'espace devient lisse, il n'y a plus de prise pour la mémoire. Le narrateur témoin des différentes couches de la ville-palimpseste se trouve alors démuné. Dans le cas de Roland, ainsi que nous l'avons dit, sa narration s'alimente souvent d'une

permanence des signes qu'il est seul à voir, tandis que la ville s'uniformise et met en péril tout regard nostalgique :

Je me demande même si ces rues existent encore et si elles n'ont pas été absorbées une fois pour toutes par la matière sombre.

Je préfère remonter à pied les Champs-Élysées un soir de printemps. Ils n'existent plus vraiment aujourd'hui, mais, la nuit, ils font encore illusion. Peut-être sur les Champs-Élysées entendrai-je ta voix m'appeler par mon prénom²¹...

Roland dissocie deux transformations urbaines qui prennent des dimensions quasiment cosmologiques ou mythologiques : la disparition des rues équivaut à leur dissolution dans des manières de « trous noirs » ; l'illusion créée par la nuit sur la grande artère laisse espérer un appel par-delà la mort.

D'une part, la transformation des rues détruites sur lesquelles ont été reconstruits des bâtiments modernes est évoquée sur un ton presque surréaliste. L'image des rues « absorbées une bonne fois pour toute par la matière sombre » donne une représentation très symbolique, presque fantastique, de la déconstruction de certains quartiers. Le caractère peu précis, abstrait, du groupe nominal « la matière sombre » en fait quelque chose d'énigmatique, proche du lexique du mythe ou de la légende. La matière sombre pourrait aussi être celle du béton, en une référence indirecte aux matériaux de construction, pâte asphyxiante dont il sera sujet ci-dessous dans l'étude du *Journal du dehors*. Une connotation d'oubli accompagne cette « matière sombre ».

D'autre part, l'avenue des Champs-Élysées est un lieu stable et emblématique. Néanmoins, quand bien même la plus belle avenue du monde, comme dit un cliché (parisien) perdue dans le temps par sa notoriété, sa popularité, son luxe, elle change bel et bien et le narrateur s'empresse de le faire remarquer. Après la création d'une station de

²¹ *Ibid.*, p. 133.

R.E.R arrivant directement sur l'avenue et l'ouverture de nombreux magasins bon marché, les promenades paisibles, solitaires ou amoureuses sur les Champs ont laissé place à des foules abondantes, à une folie marchande et à des modifications urbanistiques radicales. Si Roland doute de la persistance des Champs dans la ville présente, c'est parce que leur urbanité d'autrefois et leur luxe ont été supplantés par le tourisme et une reconfiguration hypercapitaliste qui fleurissent aussi partout ailleurs. Malgré ce bouleversement, il réussit à voir autre chose que la ville telle qu'elle est pour retourner dans le passé et retrouver les souvenirs qui sont liés à cette avenue. Ces retrouvailles avec jadis sont en l'occurrence corrélés à des moments heureux vécus en compagnie de Louki. Pour y accéder, Roland a besoin d'une chape d'« illusion », celle de la nuit. Une fois celle-ci tombée, la réalité brutale du présent peut être niée. L'atmosphère nocturne agit comme un filtre qui lui permet de s'enfoncer dans les couches du palimpseste pour retrouver des bribes de son histoire avec Louki. Dans le roman, en raison du rapport affectif que les narrateurs entretiennent avec la ville, les représentations du passé parisien prennent parfois le dessus, même devant l'évidence de l'expérience immédiate *in praesentia* de la ville.

1.3 La nostalgie à même la narration.

La nostalgie chez Modiano résulte d'une analogie entre l'écriture et les schèmes nostalgiques de la mémoire, bien plus que d'un sentiment qui résumerait l'œuvre. Comme on vient de le voir, les représentations nostalgiques de l'espace urbain concordent avec le regret d'une urbanité perdue. Les personnages aimeraient sans doute peu ou prou revenir au passé, mais ils ne peuvent que revenir sur leur passé, ce qui est tout autre chose et engendre cette béance où s'immiscent la nostalgie et, quelquefois, une certaine mélancolie.

Mais les sentiments éprouvés sont infiniment instables. La tristesse, le désir d'hier cèdent sous la pression du mouvement de la vie. Comme s'ils y étaient contraints malgré eux par la valeur propositionnelle de la ville actuelle, ils s'émancipent par rapport au passé et perdent l'envie d'y revenir. Ce mécanisme de basculement est très curieux. D'abord, ils établissent des communications, des passerelles communicantes entre les strates temporelles, et cela s'effectue par des comparaisons de représentations urbaines ou par des glissements de l'une à l'autre. Roland en particulier mais aussi l'enquêteur qui part sur les traces de Louki font ainsi de leur mémoire une force dynamique. Avec elle, ils voient Paris comme un palimpseste, non pas un palimpseste de jadis dont il faudrait gratter les couches pour pouvoir réécrire par-dessus, mais un palimpseste métaphorique identique à celui introduit par Charles Baudelaire dans *Les Paradis Artificiels* : « Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri²². »

Deux composantes de la mémoire dans l'œuvre sont ce que Modiano nomme « l'Éternel Retour » et la « matière sombre ». Par cette dernière expression, il ne dissocie pas cette matière d'une matière véritable, d'un matériau urbain comme le béton, qui engloberait tout, même le souvenir. Il est clair néanmoins que cette matière est aussi mémorielle. Il s'agit de la confusion de la mémoire elle-même, laquelle apparaît comme un matériau dense et impénétrable. Les personnages éprouvent une fascination et une sensation d'infini face aux diverses couches de la mémoire inaccessible. Cet inaccessibilité

²² Nous empruntons cet historique de la notion de palimpseste à Sabine Narr, « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », dans Ursula Bähler et Peter Fröhlicher (dir.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr Verlag, 2012, p. 103.

se manifeste aussi dans la mémoire de la ville. Ses signes sont pour les narrateurs ou bien récurrents, ou bien opaques, selon qu'ils correspondent ou non à des souvenirs individuels. Le paradoxe du vertige ressenti par les personnages face à la partie immergée de l'iceberg²³ mémoriel est que, loin de provoquer un retrait ou un malaise, il est recherché. Quant à l'Éternel Retour, Roland en éprouve la sensation en repensant à Louki. Elle n'est pas de nature uniquement nostalgique, car elle relève d'une obsession intellectuelle qui lui vient de De Vere et de sa lecture de Nietzsche²⁴. Régine Robin observe qu'il

ne s'agit pas de figer le temps, de l'empailler comme le Paris d'aujourd'hui ou de le geler. [...] Le miracle de l'éternel retour est d'un autre ordre. Il s'agit de ces quelques moments où le temps s'arrête et se rembobine, où il touche à l'intemporel²⁵.

La ville de Paris est effectivement déjà figée, « empaillée », donnée pour morte, surannée, détruite, muséale, et si bien telle que toute reconstruction ou rénovation sera grevée par ce poids de fixation. Mais les processus de mémoire des narrateurs de Modiano, quand ils naviguent dans un palimpseste qu'ils sont seuls à saisir, quand ils éprouvent le vertige de la matière sombre ou de l'Éternel Retour, ne reconduisent pas ce statisme. Ils ne veulent ni se figer eux aussi dans le temps ni vivre dans le passé. En fait, ils s'enivrent du tourbillon de leur mémoire, et c'est pourquoi ils tentent de ranimer les signes de la ville.

²³ « [...] c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan. » (Patrick Modiano, « Discours de réception du prix Nobel de littérature, Stockholm, 7 décembre 2014 », cité par Régine Robin dans « Avis de recherche : Patrick Modiano », p. 21.)

²⁴ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 143.

²⁵ Régine Robin, « Avis de recherche : Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 20.

2. *Journal du dehors.*

2.1 Insaisissabilité du passé dans la Ville Nouvelle.

Le *Journal du dehors* a lui aussi maille à partir avec la nostalgie. Il projette des images du passé désormais insaisissables en dehors du texte :

À la sortie de Nanterre, il ne reste plus de la cité de transit construite pour les immigrés dans les années soixante que des plaques de béton au sol, marquant l'emplacement des maisons. Pendant vingt ans, des gens ont vécu là, des enfants. On les voyait du train jouer dans la boue. Les voyageurs de 1990, sur la ligne A du R.E.R ne savent pas tous le sens de ces plaques qui ressemblent à des dalles funéraires et entre lesquelles l'herbe pousse mal encore²⁶.

Ce qui frappe à la lecture, c'est la comparaison morbide du béton et de la tombe. Le matériau, encensé dès l'urbanisme des années 60, est aussi un motif obsédant dans les œuvres de Perec et de Modiano. Régine Robin l'assimile à la «couleur de l'amnésie²⁷». Le béton matérialise l'oubli et force à l'oubli. Lisse, il recouvre. C'est une pâte asphyxiante qui n'a plus rien de la pierre, du minéral tel qu'on l'envisage ordinairement. Sa matière même est une morbidité : cela est d'autant plus marquant dans ce fragment du *Journal* parce qu'il n'y est pas (plus) un matériau de construction, mais une matière résiduelle, un simulacre de ruine. Il signale une contre-production, une négation, une mise à mort. Non seulement l'habitat, qui est signe de vie et de présence humaine, a disparu aux yeux des voyageurs modernes, mais tout indique que le béton asphyxie, tue dans l'œuf tout surgissement, empêche toute montée hors du sol. Tout se passe comme si les maisons étaient enterrées sous lui. Dans ces pages, le béton et l'oubli sont également assimilés aux enfants. Le fragment cité contraste une vitalité qui vient du jeu enfantin, de la course, de la boue, avec l'immobilité, la fixation de la matière en dalle, l'entrave du mouvement vital.

²⁶ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 93.

²⁷ Régine Robin, *Le Mal de Paris*, Paris, Éditions Stock, 2012, p. 75.

À ce stade, il s'agit moins de nostalgie que d'un constat d'oubli, d'une amnésie collective, dont sont l'objet des êtres humains dont on a perdu la trace. Leur propension à l'effacement se manifeste par la contemplation de la mort, non pas d'une personne en particulier, mais bien des habitants d'autrefois.

La diariste distingue deux manières incompatibles de pratiquer la ville.

Au conservatoire de musique, installé dans le centre culturel, il y avait une audition de piano. Les enfants montaient sur la scène, chacun leur tour, réglait le tabouret, vérifiaient la position des mains et attaquaient leur morceau. Les parents dans les fauteuils en gradins étaient anxieux et compassés. Une petite fille est venue jouer en robe longue blanche, avec des chaussures blanches et un gros nœud dans les cheveux. A la fin de l'audition, elle a apporté une gerbe de fleurs au professeur. C'était comme un rêve ancien au cœur de la Ville Nouvelle, avec les gestes et la cérémonie des salons d'autrefois. Mais les parents ne conversaient pas entre eux, chaque famille désirait que son enfant à elle soit le meilleur, justifie l'espoir que celui-ci fasse un jour partie d'une élite dont ils n'avaient ce soir que la théâtralité²⁸.

Ici, il y a deux pratiques : l'une est ancestrale, communautaire, l'autre pastiche ou mime une tradition. L'ancien se fond dans le nouveau, et cela est quasiment imperceptible, sauf pour la diariste qui semble connaître et rapprocher deux époques. L'anecdote témoigne de la vanité de cette imbrication. La référence au «rêve» montre bien l'évanescence de cette percée de l'ancien, qui ne fait qu'apparaître en filigrane. Son évanescence s'exprime à l'aide de la conjonction «Mais» qui vient interrompre le rêve. Ce qui fait rupture, c'est l'absence de communication entre les individus et leur ambition, leur désir d'ascension sociale. En remarquant que les gens ne se parlent plus, la diariste critique le temps présent. Le rituel atteint ici sa limite dans le fait que seuls les artifices sont présents et que la scène devient, avec la chute introduite par le «Mais», une démonstration narcissique. Le fragment constate une urbanité perdue, *urbanité* au sens premier c'est-à-dire la manière civile de

²⁸ Annie Ernaux, *op. cit.*, p.26.

parler aux autres dans la ville, d'encourager un dialogue, basée sur le vivre-ensemble²⁹. Ce vivre-ensemble est traqué par la diariste parce qu'elle y trouve un peu de son « vrai moi³⁰ », or n'en subsiste ici que la « théâtralité ». Elle donne donc à voir un passé quasiment invisible pour les yeux dans un espace neuf. Ce passé se survit dans les petits détails utilisés pour la cérémonie, l'habillement, la « gerbe de fleurs », les « gestes ». Ils n'appartiennent pas à cet espace neuf mais ils sont des pièces rapportées par les usagers et leur héritage culturel. Le rituel est encore présent. Ce qui a changé, c'est son sens, non son déroulement. Le regard saisit ici les vestiges d'une urbanité antérieure.

Le passé que la diariste ravive ne peut l'être que par le contact avec l'autre. C'est l'usager qui transporte le passé, non plus la ville. Elle écrit dans son avant-propos que l'espace de la Ville Nouvelle est « privé de toute mémoire » parce qu'il est hors de l'Histoire. Elle insiste également sur le caractère « cosmopolite³¹ » de sa ville, faite « d'existences commencées ailleurs ». Le passé vient des existences passées des usagers ; le rapport au passé n'est plus vraiment focalisé sur l'espace mais sur ceux qui l'occupent. Dans cet univers, l'usager ne peut plus interagir avec la ville en tant que réserve de signes du passé. Ces signes ont disparu, et leur absence se fait sentir en raison du contraste sans cesse renouvelé au fil des nombreuses allées et venues entre Paris et la Ville Nouvelle. La Ville Nouvelle conduit la diariste à adopter un regard nostalgique sur les citadins, leurs

²⁹ Pour Alain Médam, «[...] la ville est lieu d'être, avant tout ; elle n'est pas lieu d'avoir. Ce qui laisse entendre, de l'habitabilité, qu'elle ne peut être que dynamique, qualitative, créatrice. Qu'il n'y a habitabilité d'une ville, réellement, que si l'on peut y progresser de l'urbain (état de fait) jusqu'à l'urbanité (recherche de réciprocity) jusqu'à la civilité (savoir vivre ces réciprocity), à la citadinité (s'identifier ; se rendre responsable), à la citoyenneté (découvrir la Cité par le biais de la ville).» (*Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 50.)

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, cité par Annie Ernaux en exergue, *op. cit.*, p. 1.

³¹ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 8.

pratiques et leurs interactions s'exerçant désormais *dans* un lieu bien plus que *sur* le lieu lui-même.

2.2 L'écriture de la banlieue vers Paris.

Si l'espace de la Ville Nouvelle est porteur d'une temporalité unique, atrophiee du passé et qui va du présent vers le futur, la perception du temps est, dans les transports et dans Paris, marquée par des représentations passées. Le *Journal* témoigne à la fois d'une impossibilité du retour dans le temps et d'une impossibilité du souvenir. L'extrait qui suit montre à quel point la transition du transport en train au transport en R.E.R a modifié l'expérience du temps :

La gare Saint-Lazare ne fait plus partie de ma vie, maintenant je ne connais plus que les stations de R.E.R, le silence d'Auber, la musique feutrée, harmonieusement triste, de «Tube», les orchestres mélangés des Halles, les rames qui arrivent sans bruit, la chaleur, les lumières. Le vingt et unième siècle après le XIX^e siècle de la gare Saint-Lazare.

Une nouvelle forme de «manche» depuis quelques semaines : «Vous n'auriez pas deux francs pour que j'aie me saouler la gueule?» Un jeune, avec une boucle d'oreille. Le cynisme a remplacé l'appel à la pitié. Créativité permanente des hommes³².

Le texte rend compte d'une coupure physique entre la banlieue, ville nouvelle, et la capitale, ville du passé. Le R.E.R est lui-même marqué par la nouveauté qui caractérise Cergy-Pontoise. Le fragment illustre tant le changement du mode de déplacement entre les deux villes que leurs temporalités opposées. L'une des temporalités, celle du RER, s'impose. Le rythme énumératif de la phrase et son abondance de groupes nominaux insistent sur l'emprise de ce nouvel environnement. La diariste semble submergée. À

³² *Ibid.*, p. 86-87.

l'inverse, le texte ne s'attarde pas sur une description de la gare Saint-Lazare. La « musique feutrée, harmonieusement triste » ou « les rames qui arrivent sans bruit » sont autant d'éléments qui viennent lisser les perceptions. Ce silence, concrètement, fait preuve d'un progrès technologique dans les transports en commun. Mais d'une manière plus symbolique, le fragment est déséquilibré : il décrit uniquement le RER et évoque à peine l'ancienne gare. Les éléments visant à rendre les trajets plus agréables, c'est-à-dire la « chaleur », la « lumière », la « musique », ont en quelque sorte dilué le souvenir de la gare Saint-Lazare. L'adverbe « plus », répété deux fois, rythme le début de la séquence et atteste l'impossibilité d'un retour à ce qui fut. La première phrase insiste sur l'uniformisation des sens par le confort dans le nouveau transport. En faisant abstraction des sensations liées à la gare Saint-Lazare, le texte souligne une sorte d'amnésie des sens : le souvenir de la gare est altéré, évaporé par une palette de nouvelles pratiques et de nouvelles sensations dans le RER. Curieusement, si le *Journal* témoigne d'une sorte de nostalgie latente à l'égard de Saint-Lazare, c'est parce qu'elle représenterait le « XIX^e siècle ». La phrase nominale « Le vingt et unième siècle après le XIX^e siècle de la gare Saint-Lazare. » creuse un trou temporel et fait disparaître comme par enchantement le vingtième siècle. Étrangement, si le vingtième siècle est ainsi escamoté, il faut bien voir que son évanouissement redouble l'expression « ne fait plus partie de ma vie », c'est-à-dire d'un sujet qui lui-même est évidé, comme si sa situation à la charnière de deux époques l'avait privé d'histoire et d'un récit de vie cohérent. Dans cette logique, le vingt et unième siècle est advenu, et le RER en est l'élément précurseur et la preuve. Mais le XIX^e siècle, lui, est le siècle dans lequel les discours officiels ont figé l'imaginaire de Paris, ce que le suggère a posteriori le titre de

Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle ». La gare Saint-Lazare est un monument parisien, immortalisée elle aussi par les clichés de Robert Doisneau.



Tout dans cette photographie³³ évoque un mode de vie disparu, les vêtements, les publicités, les lourdes valises, l'architecture. Le noir et blanc et le temps d'exposition lent qui crée le flou renvoient à une pratique ancienne de la photographie. Le baiser façon Doisneau correspond à une sorte d'« imaginaire devenu imagerie ³⁴» et est désormais toujours associé à Paris par l'industrie du tourisme. Ainsi, l'Office du tourisme de Paris

³³ *Les amoureux de la gare Saint-Lazare*, Robert Doisneau, 1950.

³⁴ Régine Robin, *Le Mal de Paris*, op. cit., p. 33.

reprend ce cliché dans une section intitulée « Paris romantique³⁵ » de son site internet qui propose des « balades romantiques main dans la main », des « soirées en tête à tête » et des « souvenirs inoubliables », inoubliables comme un baiser capté par Doisneau au milieu de la foule de la gare Saint-Lazare, par exemple. On sait que les touristes qui visitent Paris sont parfois férus des photographies de Robert Doisneau, et Régine Robin en tire des conclusions plus que stimulantes :

Dans cette grande représentation mythique de Paris, quelque chose s'est arrêté autour des années soixante-dix, que ce soit dans la chanson, la photographie, le cinéma voire la littérature. Paris semble s'être éloigné du cœur des narrations, des représentations, il ne semble plus faire mythe aujourd'hui et quand, çà et là, le mythe perdure, c'est souvent dans un registre passéiste, nostalgique, codé, mille fois répété. [...] Comme s'il était impossible de sortir d'un certain imaginaire, certes poétique, mais figé, pétrifié, vitrifié³⁶.

Nous pensons que le *Journal du dehors* partage ce constat, car il entreprend d'écrire sur autre chose que sur un Paris muséal, de la même manière qu'il faudrait écrire depuis la banlieue vers la ville et non plus systématiquement depuis la ville et sur la banlieue. C'est pour cette raison que cette étude se refuse à définir comme de la nostalgie entière et aveugle ces sentiments de la diariste à l'égard du passé. Si cette dernière évoque par moment le caractère historique de Paris, c'est parce qu'elle voit dans ce Paris de carte postale un contrepoids à Cergy, parce qu'elle peut ainsi mettre en évidence la différence de temporalité entre la Ville Nouvelle où elle habite et la ville que délimite le périphérique. L'extériorité d'où elle vient est en mal de représentations du passé, en mal d'histoire. C'est la même différence que démontre sa marche jusqu'à la demeure de Nadja, la maîtresse d'André Breton, qui a quelque chose d'un pèlerinage. En se tournant vers les potentialités

³⁵ Site officiel de l'office du tourisme et des congrès de Paris. <http://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/les-grands-rendez-vous/paris-romantique>.

³⁶ Régine Robin, *op. cit.*, p. 33.

de récit du RER, elle accède à un autre Paris si difficile à nommer, qui est le « Paris-métropole », le « Grand Paris », ce grand ensemble absent des représentations³⁷. Lorsque la gare Saint-Lazare disparaît du mode de vie de la diariste, elle constate, à l'instar de Régine Robin, la « fin d'un mythe ³⁸» parisien, sans une nostalgie qui impliquerait une souffrance et une volonté de retour. Elle vit au contraire dans un monde de changements : le RER va devenir pour elle, comme le souligne Régine Robin, « le fil conducteur ³⁹» non seulement de son mode de vie et de sa pratique de la ville, mais aussi le lien entre Paris et la banlieue. Ce fil est ce qui lie les fragments. Le RER devient un espace familier en mouvement, ce que montre le possessif utilisé dans *La vie extérieure* : c'est « Mon RER⁴⁰. »

La deuxième partie du fragment fait écho au grand écart temporel susdit, à ce trou entre le passé et le futur. Le récit relate la rencontre du jeune mendiant sous la forme d'un choc. Il s'exprime dans un registre plus que familier et il joue la carte de la provocation en signalant que l'obole qu'il quémante lui servira à boire. L'écart temporel ne concerne plus la chronologie. Il se perçoit dans un changement de registre discursif et de mode d'interaction entre les gens. D'un écart de nature historique, le récit passe à un écart de nature sociologique. Dans les deux cas, la diariste est en proie à une forme d'étonnement, de surprise, qui se marque ici dans le passage d'une remarque déceptive et critique (« Le cynisme a remplacé l'appel à la pitié. ») aussitôt corrigée par un commentaire doucement ironique (« Créativité permanente des hommes. »).

³⁷ Voir Régine Robin dans son chapitre « Pour un imaginaire grand parisien », *op. cit.*, p. 313.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p.302.

⁴⁰ *Idem.*

3. *Un homme qui dort.*

3.1 Un rapport complexe à l'Histoire.

Dans la ville d'*Un homme qui dort*, le personnage est face à une ville de Paris en pleine métamorphose, où les signes du passé s'effacent peu à peu. Des textes de Perec, on sait qu'ils entretiennent un rapport très ambigu à l'histoire. Ela Valimareanu signale que ce rapport passe par la médiation de la mémoire individuelle lorsqu'elle écrit que,

Métaphore de l'enfant qui joue à cache-cache,
L'œuvre perecquienne se construit à travers ce tâtonnement entre deux opposés, amnésie et hypermnésie, mémoire trouée qui esquive le traumatisme et mémoire envahie par tout ce qu'elle a vécu, défolement ou refoulement⁴¹ [...].

Elle ajoute aussi que les textes de Perec ne sont « ni engagés, ni dégagés⁴² », mais qu'ils ne manquent pas d'allusions historiques. L'histoire y est toujours présente en filigrane, ce qui ne l'empêche pas de se faire pesante. Ce trait s'exacerbe dans *Un homme qui dort*, dont le récit prend forme sous le sceau de l'apathie. Il opère en effet un mouvement de détachement à l'égard du passé, puis de rattachement par rapport au temps présent qui passe, c'est-à-dire à la temporalité de la ville. Le personnage adopte un rythme alternatif mais est à l'écoute d'indicateurs de temps qui lui viennent de la ville, qu'il voit comme des signes (le passage des feux au rouge, le son des cloches, etc.). La chronologie, le temps mesuré sont négligés et s'ils reviennent à la conscience du personnage, c'est plutôt pour le brimer. Il voudrait accéder à une indifférence à l'égard du temps social, à la manière d'un enfant. Qu'en est-il de la mémoire dans le cheminement de ce personnage qui passe par une négation semi-infructueuse de ce temps, le raccourcissant par l'oubli et le sommeil ou

⁴¹ Ela Valimareanu, « Macro et micro histoire(s) », dans Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 161.

⁴² *Idem.*

l'étirant par la solitude la plus totale ? La mémoire peut-elle survivre face à cette tendance à l'ataraxie ou à l'évitement ? Ne risque-t-elle pas de faire inévitablement retour, et de façon possiblement violente ? Il y a bien ici une sorte d'équilibre que cherche à atteindre le texte par l'entremise de ce « tâtonnement » entre « amnésie et hypermnésie » dont parle Ela Valimareanu. Au fur et à mesure que se déroule le texte, tout, dans l'attitude du personnage, converge plutôt vers l'amnésie au prix d'un effort de volonté :

Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre : que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent, que les souvenirs s'estompent⁴³.

L'intertexte du célèbre poème *Sous le Pont Mirabeau* de Guillaume Apollinaire sert ici l'idée d'un temps qui impose sa lenteur et qui coule, comme la Seine en Paris : l'image du pont correspond bien à ce jeu double d'équilibre et de continuité entre plusieurs couples de rives, le sujet et les autres, le passé et le présent, l'enfant et l'adulte, la ville d'hier et la capitale d'aujourd'hui. Alors même que ce passage suggère, par l'emploi du subjonctif et par le rythme cadencé de la phrase, une forme d'orgueil par rapport au temps, un souhait d'oubli progressif, une domination du temps par l'attente volontaire, ce n'est pas un hasard si le texte s'inscrit dans une tradition littéraire. En renvoyant à un alanguissement amoureux métaphorisé par une représentation urbaine, le texte met à distance deux nostalgies potentielles : celle éprouvée envers un être aimé disparu et celle ressentie envers la ville d'autrefois. La vision apollinaire (1912) n'est plus d'actualité dans le Paris qu'il expérimente. Le texte de Perec accepte, non sans un probable déchirement, de se défaire d'une mémoire figée, progressivement et avec une passivité qui associe l'écoulement à la nature même de l'être humain. Pourtant, cette attitude se retient d'être indolente. Le sujet

⁴³ Georges Perec, *op. cit.*, p. 25.

veut faire l'expérience d'un ennui tout amoureux, d'une langueur qui puise dans les représentations passées de la ville. On saisit alors ces entre-deux entre l'amnésie et l'hypermnésie d'une part, entre l'engagement et le dégageant d'autre part. Que le sujet soit en relation d'indifférence ou en relation d'empathie avec l'espace urbain reste indécidable. La fin du roman consiste cependant en une ressaisie de l'espace urbain et de sa mémoire. Le personnage n'a alors d'autre choix que de sortir de son isolement et de son apathie. Il lui devient impossible de se séparer de la temporalité de la ville et d'une mémoire collective, latente, inévitable, qui conditionne le rapport à l'espace urbain.

3.2 Feindre d'échapper au temps.

Le personnage d'*Un homme qui dort* semble imperméable aux repères temporels. Le lecteur lui-même perd la notion du temps parce que la narration reste imprécise quant à l'écoulement des jours, des heures ou des années : c'est l'image de l'écoulement qui domine, et elle exclut les artifices du calendrier et de la chronologie. On apprend à la fin du roman que son isolement a duré plusieurs années. Les souvenirs de l'homme qui dort sont également peu abordés et peu précis. Parfois, l'ancienne vie du personnage est évoquée, mais toujours en une façon de survol. La narration à la deuxième personne du singulier (« tu ») et l'hyperconscience du narrateur distancient le récit des souvenirs en tant que tels, ce qui crée un effet de détachement du personnage à l'égard de son passé. Tout est affaire de rythme. Marginal paradoxal, puisqu'il est en plein centre, le sujet se désenchaîne du temps urbain et le transforme à la fois. Cette déformation tend vers une lenteur contraire au tempo rapide et saccadé de la ville. Le roman insiste sur le rêve, la semi-somnolence, ce qui signifie qu'il abolit (ou engloutit) le temps extérieur dans sa durée

intime. Les choix esthétiques du roman, sa rupture avec les conventions habituelles du réalisme ou du roman existentialiste, résultent du projet d'écrire cette cadence marginale et d'explorer cette durée intime. L'effet d'état de sommeil qui perdure provoqué par cette attente énigmatique et totale du personnage distend la prose. L'unique désir d'attendre suggère aussi un abandon par rapport au temps que laisse entendre le subjonctif (vienne, sonnent, aillent, estompent). C'est en suspension par rapport à l'urbanité pressée qu'il prête attention aux mouvements répétés des voitures, aux changements de couleur des feux, à un *beat* urbain dont il prend constamment le pouls, mais à l'écart. Il se tient en dehors du mouvement et s'enferme dans une chambre dont les murs font rempart à la musique de la ville. Tout se passe comme s'il cherchait à oublier le concept même de temps. Il essaie jusqu'à atteindre l'indifférence et pense bientôt qu'il a réussi. Mais l'homme qui dort n'a fait que toucher le fond de la piscine pour remonter d'un coup de pied. Le récit, par son revirement, montre qu'il est impossible de s'arracher au temps.

Si ce détachement par rapport au temps a lieu, c'est du fait de la ville elle-même, par l'influence qu'elle exerce sur la psyché et les perceptions du personnage. Par ses pratiques répétées, par l'ardeur de ses bruits, par les multiples effets de choc (au sens que Walter Benjamin donnait à cette expression, celui d'une perte de l'expérience ressentie face à l'intensité du hasard), elle le pousse en effet à un sentiment grandissant d'égarement à l'égard du temps. Il n'est dès lors plus de nostalgie ni d'amnésie, parce que l'expérience temporelle est devenue impossible :

Lèvres muettes, yeux éteints, tu sauras désormais repérer dans les flaques, dans les vitres, sur les carrosseries luisantes des automobiles, les reflets fugitifs de ta vie ralentie. Ta main absente glisse le long de l'étagère de bois blanc. L'eau goutte au robinet du palier. Ton voisin dort. Le faible halètement d'un taxi-diesel à l'arrêt souligne plus qu'il ne rompt le silence de la rue. L'oubli s'infiltré dans ta mémoire.

Rien ne s'est passé. Rien ne se passera plus. Les fissures du plafond dessinent un improbable labyrinthe⁴⁴.

Il y a ici une écriture symbolique qui transpose la mémoire du narrateur dans la ville. La ville lui renvoie un reflet de son apathie en même temps qu'elle en est la cause. Est-ce à dire que tout rapport affectif avec la ville et avec le monde tel qu'il va est impossible ? Non. Ce rapport, le texte le donne à entendre parce qu'il l'inscrit dans la prose comme une musique. Le rythme de *l'Homme qui dort* dialogue avec la musicalité et la vitesse de la ville. Le sentiment de l'existence est ici ouvert aux improvisations du moment. L'écriture péricquienne, en ce sens, c'est du jazz.

II. L'espace urbain et la durée intime.

Dans les œuvres, la valeur propositionnelle des espaces urbains relève aussi du fait que la mémoire intime des personnages et narrateurs se mêle à la mémoire de la ville. La mémoire intime se spatialise grâce au récit. Les textes tissent des correspondances entre mémoire intime et mémoire collective urbaine, ils les font dialoguer d'une manière subjective, propre aux énonciateurs. Ce sont des appréhensions individuelles du temps urbain. Ce temps submerge d'une certaine manière les protagonistes. Il se fait espace, il les entoure.

1. *Un homme qui dort* : un rapport empirique au temps.

Dans *Un homme qui dort*, le rapport au temps dans les espaces urbains est surtout un rapport sensoriel. Le temps n'est plus fait de souvenirs, il n'est plus vécu comme une

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

ligne chronologique faite d'événements passés ou à venir mais comme une longue continuité qui ne répondrait qu'à une régulation cyclique. La narration accentue ce motif en imprégnant le texte d'une circularité : les actions du personnage sont répétées, comme de multiples rengaines. Rien ne vient briser une certaine monotonie, au gré d'une scansion qui, dans la narration, est marquée par des énumérations et des rythmes ternaires. Il n'y a pas, dans l'existence du personnage comme dans la forme du texte, de renouveau, mais une sorte de constant retour ou prolongement du même. Ordinairement, un mouvement évolutif anime une vie et sa narration. Mais ici le texte se contient dans une manière de stagnation, ou en tout cas dans un temps qui n'a rien de progressif ni de quantique. Il déroule et/ou tourne sur lui-même. Subi dans la chair, il est vécu dans l'attente ou annihilé dans le sommeil et dans l'indifférence. La première partie du roman montre un personnage détaché de toute chronologie par l'égarement, la solitude, la marginalité, le rêve. Nous disions que ce n'est qu'à la fin que le texte indique que plusieurs années se sont écoulées. Les événements et les dates sont absents de l'œuvre. Si le roman commence dans une attente qui donne une conscience du temps au personnage, le récit montre par la suite qu'il veut oublier toute gestion raisonnée du temps :

Mais tu joues de plus en plus souvent, de plus en plus longtemps, parfois toute l'après-midi, ou bien dès ton lever, ou bien jusqu'au matin, et même pas, même plus, pour tuer le temps⁴⁵.

Dans ce jeu, il perd la notion du temps, à la manière d'un enfant. Dans l'extrait précité, la pratique du jeu devient chronophage. Les répétitions de « de plus en plus », de « ou bien », de l'adverbe « même » suggèrent une accumulation des parties de jeu, une négation du temps par un jeu sans fin. Plus la phrase s'allonge, plus les propositions se raccourcissent.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

La dernière, « pour tuer le temps », n'est plus isolée d'une virgule par hasard : elle prépare à un choc. L'homme qui dort a franchi un autre stade vers l'indifférence. Désormais, il néglige les horloges et les horaires. Ainsi isolée et mise en valeur, la possibilité de « tuer le temps » paraît à la fois vaine, impossible, inévitable et impensable.

Si le sentiment de l'attente revient assaillir le protagoniste par vagues jusqu'à la fin du récit, le rapport du personnage au temps est néanmoins fondamentalement modifié. Ce n'est plus au temps comme concept qu'il est confronté, mais au temps comme matière sensible : « Du temps passe, tu sommeilles⁴⁶. » L'article indéfini donne l'impression que le temps n'est plus qu'une quantité, non mesurable et immesurable. L'article témoigne de cette absence de compte et de décompte auxquels l'humanité se voue pourtant depuis toujours.

Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment, [...] comme une mouche ou comme une huître, comme une vache, comme un escargot, comme un enfant ou comme un vieillard, comme un rat⁴⁷.

Si la durée, l'événement, la chronologie n'ont plus de valeur à ses yeux, il n'est effectivement plus dans l'existence, mais dans la survivance. Une allitération en [s] lie les mots, analogue à la mêlée des temps qui est décrite. Le personnage est comparé à des êtres *a priori* détachés du temps, comparables à des bêtes amorphes. Pourtant, ces comparaisons sont ambiguës. Quel comportement plus ambivalent par rapport au temps que celui de l'escargot ? Au fond de sa coquille, il est probablement dans un état de semi-somnolence, séparé du monde extérieur, tandis que la lenteur de ses déplacements lui confère un rythme étranger au rythme du reste du monde. Mais il est aussi dépendant du tempo du monde

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p.76.

naturel extérieur, car son comportement est conditionné par l'attente de la pluie. Comment ne pas voir les similitudes flagrantes avec le personnage, dont le retour au monde s'effectue d'ailleurs par une sortie sous la pluie⁴⁸? Le vieillard, lui, a vécu le temps, il a le temps marqué dans sa chair. Les comparaisons animales « comme une mouche », « comme une huître », « comme un rat » indiquent un refus de toute forme d'enchantement, de sublimation et ajoutent un ton burlesque inattendu car elles contrastent avec d'autres comparaisons. La phrase, à mesure qu'elle avance, étaye le regard du narrateur sur lui-même. Les comparaisons animales visent aussi à souligner son aliénation : il ne se sent plus vraiment humain et la mise en valeur de son ensauvagement va de pair avec des sentiments de servilité ou de nuisance. Elle fait entendre par là la vanité de vouloir éviter le temps. Si le narrateur possède un regard lucide sur l'apathie qui l'habite, c'est parce qu'il possède une manière d'hyperconscience de soi qui lui vient de la ville. En observant tout ce qui l'entoure et en alternant les foules de la rue et la solitude de sa chambre, il s'observe lui-même en interaction avec l'espace urbain. Le temps, nous l'avons souligné, est uniquement vécu comme quelque chose qui s'écoule.

2. La spatialisation du temps.

La fin d'*Un homme qui dort*, c'est la fin de l'indifférence du personnage et de son impossibilité à s'arracher au temps et à tout. S'il a fait abstraction du temps commun, s'il n'a vécu que selon son rythme propre, en survie, en autonomie, il a porté la faculté d'attention qui lui reste sur le détail, sur le non-événement urbain, sur « l'infra-ordinaire ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 144.

Il ne peut dès lors échapper à la lente dégradation de Paris, à ses changements urbanistiques infimes qu'il est peut-être le seul à voir :

Tu traînes, mais la foule ne te porte plus, la nuit ne te protège plus. Tu marches, encore et toujours, marcheur infatigable, immortel. Tu cherches, tu attends. Tu traînes dans la ville fossile, pierres blanches intactes des façades ravalées, poubelles figées, chaises vides où venaient s'asseoir les concierges; tu traînes dans la ville morte, échafaudages abandonnés près des immeubles éventrés, ponts emportés par le brouillard, par la pluie. Ville putride, ville ignoble, hideuse. [...] Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée, ville hérissée d'interdits, de barreaux, de grillages, de serrures. La ville charnier : les halles pourries, les bidonvilles déguisés en grands ensembles, la zone au cœur de Paris, l'insupportable horreur des boulevards à flics, Haussmann, Magenta ; Charonne⁴⁹.

C'est ainsi que le temps rattrape l'homme qui dort. Le temps, qui n'est plus durée, qui n'est plus concept, va se matérialiser, se spatialiser dans cet infra-ordinaire. Le regard « au ras des choses » est décrit sous une forme énumérative, dans une saccade. La séquence en enfilade des « pierres blanches intactes des façades ravalées, poubelles figées, chaises vides où venaient s'asseoir les concierges » montre au lecteur des choses qui relèvent de l'infime. Les expressions utilisées renvoient plus à un mode révolu d'habiter en ville qu'à des changements urbains ostentatoires. Les adjectifs qualificatifs qui listent l'état de la ville en disent beaucoup sur le rapport de l'homme qui dort à ce temps qui se matérialise, qu'il ne peut plus éviter : l'énumération «éventrée, saccagée, maculée» file un espace violenté, marqué par la brutalité des changements de l'époque. Quand l'homme qui dort sort de son indifférence, il réalise l'écart entre la ville d'avant et la ville du présent. La violence des adjectifs attribués à la ville est aussi celle de son regard à nouveau sensible au temps : les représentations des souvenirs urbains se confrontent au réel. Les expressions « Ville fossile » et « ville charnier » et les adjectifs « morte » et « putride » renvoient à un état morbide ou un état de dégradation de l'espace. Le nom propre « Charonne » laisse résonner

⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

le mot « charogne » et trouve un écho dans « charnier ». Le nom du « boulevard à flics », achevant le passage, exprime aussi une angoisse latente envers un espace urbain policier et surveillé. L'association du caractère anxigène de la mort à la police parisienne évoque un malaise collectif lié aux souvenirs des rafles et remonte plus loin encore à l'urbanisme napoléonien qui visait à canaliser les déplacements des citadins afin de mieux pouvoir les surveiller et les arrêter, comme le relate Walter Benjamin dans son chapitre sur les barricades et l'architecture haussmannienne⁵⁰. Si l'appréhension du temps par le personnage devient très instinctive, s'il oublie les repères temporels conventionnels, une prise de conscience a lieu : il possède désormais une expérience singulière du passé de la ville, guidée par ses sens, et non imposée par un traité ou un protocole de lecture extérieur. Les représentations effrayantes de l'espace urbain traduisent des craintes *a priori* imprécises, mais qui prennent cependant source dans l'inconscient collectif des usagers. Difficile aussi de ne pas les rapprocher des motifs qui animent les œuvres plus autobiographiques de Perec, comme son projet *Lieux* où il s'interroge sur un Paris disparu et sur l'omniprésence du passé collaborationniste. Ces représentations sont aussi des symboles de l'existence de l'homme qui dort : le personnage voit son état, sa vieillesse, son temps intime transposés sur les murs de la ville, à la manière d'une vanité.

Si, dans le *Journal du dehors* et dans le roman de Patrick Modiano, diariste et personnages sont tout aussi conscients de cet enchevêtrement de leur mémoire intime avec la mémoire de la ville, ils en sont aussi parfois les instigateurs. Le détective qui part à la

⁵⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions L'Herne, p. 47-55.

recherche de Louki dans *Le café de la jeunesse perdue* spatialise son rapport au temps dans la ville en ces termes:

Il y en avait eu beaucoup, des Jacqueline, dans ma vie... Elle serait la dernière. J'ai pris le métro, la ligne Nord-Sud, comme on disait, celle qui reliait l'avenue Rachel au Condé. A mesure que passaient les stations, je remontais le temps. Je suis descendu à Pigalle. Et là, j'ai marché sur le terre-plein du boulevard d'un pas léger. Un après-midi ensoleillé d'automne où l'on aurait aimé faire des projets d'avenir et où la vie aurait recommencé de zéro. Après tout, c'était dans cette zone qu'avait commencé sa vie, à cette Jacqueline Delanque... Il me semblait avoir rendez-vous avec elle. À la hauteur de la place Blanche, le cœur me battait un peu et je me sentais ému et même intimidé. Je n'avais pas connu cela depuis longtemps. Je continuais d'avancer sur le terre-plein d'un pas de plus en plus rapide. J'aurais pu marcher en fermant les yeux dans ce quartier familier : le Moulin-Rouge, Le Sanglier Bleu... Qui sait? J'avais croisé cette Jacqueline Delanque il y avait longtemps, sur le trottoir de droite quand elle allait retrouver sa mère au Moulin-Rouge, ou sur le trottoir de gauche à l'heure de la sortie du lycée Jules Ferry. Voilà, j'étais arrivé. J'avais oublié le cinéma au coin de l'avenue. [...] J'avais oublié aussi le silence et le calme de l'avenue Rachel qui mène au cimetière⁵¹...

L'itinéraire du détective pour s'en aller dans le quartier d'enfance de Louki est un voyage dans le temps. La conception d'un temps linéaire qui disparaissait dans le roman de Perec fait ici retour. Le temps, comme sur une frise chronologique, se matérialise sur une ligne de métro puis par la trajectoire que suit le narrateur. La description des étapes du trajet est bien une description linéaire à l'image du déroulement du temps. Le détective décrit lui-même ce sentiment : « À mesure que passaient les stations, je remontais le temps. » Le temps est découpé, scindé par des étapes, multiple. Il peut être le temps du détective qui enquête sur Louki et qui a besoin de prendre en compte tous les événements, mais aussi un temps qui mêle la mémoire intime du détective (il a connu plusieurs Jacqueline, il est un enfant du quartier) et la mémoire collective des lieux. En même temps qu'il se remémore des faits de sa vie personnelle à mesure qu'il chemine en ville, il se souvient de nombreuses adresses emblématiques, de tous les lieux qu'il a habités avec d'autres personnes. La

⁵¹ Patrick Modiano, *op. cit.*, p.63-64.

disparité des endroits cités et le foisonnement descriptif de la vie du quartier font écho aux innombrables moments qui ont marqué sa vie. L'espace s'impose concrètement, tandis que le temps demeure abstrait en conséquence de quoi la seule saisie possible du temps vécu se trouve dans l'espace, d'une manière décrite en ces termes par Bachelard :

Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés⁵².

Ce passage parle de la fixation dans l'espace d'un temps *a priori* insaisissable par la mémoire. La spatialisation donne du sens au concept de durée, que seule la pensée peut normalement envisager. Elle matérialise le temps en fournissant des références concrètes à la mémoire. Cet établissement des souvenirs en « beaux fossiles », c'est exactement celui des indices auquel le détective se livre dans la ville. Sa mémoire est animée par un émerveillement : il revient sur les lieux de sa vie d'avant avec un « pas léger », il se prend au jeu de faire le compte des enseignes connues, il développe un attachement pour Louki qui repose essentiellement sur leurs lieux communs, il fonde sa recherche sur la possibilité d'avoir vécu près d'elle dans le passé. C'est en redécouvrant son quartier, en le tenant pour un « beau fossile », qu'il se ressaisit de son existence révolue. Le surgissement de l'espace urbain naguère familier hors du passé s'accorde avec la capacité du détective à donner à sa vie passée une consistance. La ville lui suggère son existence passée tout autant que son existence passée insuffle du temps et du relief à l'espace urbain. De cette manière, le sujet tire sa substance du fait d'être capable de faire revenir le lointain dans le proche.

⁵² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2012, p. 28.

Dans le *Journal du dehors*, la question se pose différemment. Parce que l'espace est marqué par une nouveauté, il est en effet fait « d'existences commencées ailleurs⁵³ ». Le rapport de la diariste au temps urbain, aux événements qu'elle décèle, est cependant relié au cours de son existence.

D'autres fois, j'ai retrouvé des gestes et des phrases de ma mère dans une femme attendant à la caisse du supermarché. C'est donc au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R, les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres⁵⁴.

Si l'espace est un mur amnésique qui entrave ses souvenirs, les usagers qui le peuplent sont bel et bien le moteur de la mémoire de la diariste. Le fourmillement, l'abondance, le caractère épars des souvenirs n'est plus renvoyé par les murs mais par les innombrables citadins côtoyés par la diariste. Les rapports entre le temps et l'espace urbain s'établissent non plus dans la rigidité de l'espace, dans sa matérialité, mais dans la vitalité des passants qu'on ne revoit jamais. L'insaisissabilité de ces rencontres est aussi celle de la mémoire. Quand les trois œuvres sont animées par la peur de perdre les monuments de la vie et de la ville, obsédées par la perte de la notion du temps une fois les murs à terre et les chantiers finis, la diariste se retrouve pour sa part constamment face au caractère éphémère des souvenirs des rencontres furtives. La mémoire et sa fuite deviennent charnelles, et ne sont plus des parties intégrées au décor. Elle reproche au journal intime de ne pas être « éternel⁵⁵ » et décide d'écrire à rebours de toute introspection. Elle ne projette pas sa mémoire intime sur les autres mais engage un mouvement des autres vers sa mémoire. Le

⁵³ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

Journal accueille. Alors qu'un journal intime est nécessairement un journal du dedans, c'est un *Journal du dehors* qui se crée et, moins témoin d'elle-même que veilleuse des alentours, la diariste ernalienne adopte une méthode proche de l'objectivation participante. Cela nécessite une écoute de l'autre, une acuité, une attention à l'environnement humain et des sens tournés vers l'extérieur et non plus vers soi-même. La ville devient le médium de cette mémoire intime, elle n'est plus l'objet de celle-ci.

III. Contenir le temps.

1. La datation dans le *Journal du dehors*.

L'œuvre d'Annie Ernaux entretient un rapport pointu avec les dates. Le genre du journal impose une certaine rigueur chronologique. D'emblée, si la diariste donne une telle forme à son œuvre, c'est par volonté de saisir autant que possible le temps en tenant compte de son aspect social. Le désir de dater l'expérience urbaine est rendu très complexe par la nouveauté et par l'imprévisibilité du lieu : « Je voudrais me rappeler quand le premier mendiant est apparu à l'entrée des Trois-Fontaines, dans la Ville Nouvelle : cet été ? (1989)⁵⁶. » Il s'agit de dater ce qui serait un événement urbain. La ville est neuve. L'arrivée d'un sans-abri est une première dans cet espace urbain et a pour cette raison une portée sociologique. C'est un rapport humain, un constat de la mendicité souvent invisible pour les yeux ou déniée par les usagers. La chronologie de la diariste n'est pas conventionnelle. Elle utilise une démarche sociologique, et l'exactitude de la date est là pour désigner un temps réel. En même temps, ce désir de se saisir d'une date précise paraît voué à l'échec. La phrase d'abord affirmative et ferme, avec le verbe « je voudrais », devient ensuite

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

interrogative et se termine sur une question qui reste en suspens. Cette dernière question, irrésolue, témoigne d'une impossibilité à saisir ce temps urbain. Le *Journal*, par ses nombreuses anecdotes et par les menus faits qu'il consigne, s'avère une tentative pour fixer des éphémérides d'une ville, mais en leur donnant une densité sociale et en les organisant selon une chronologie singulière, comme si chaque situation portraiturée était porteuse de la naissance d'un constat sur l'état du vivre-ensemble.

Par conséquent, quand la diariste déambule dans cette ville de Paris où l'histoire paraît se lire sur les murs, elle cherche des marques d'un passé bien précis, celui des relations entre les individus. Le Paris ernalien devient le pendant historique de la Ville Nouvelle et le texte est à sa manière un monument d'un nouveau genre, puisqu'il n'est pas consacré aux héros et aux célébrités historiques, mais aux citoyens communs d'hier ou d'aujourd'hui :

Ensuite, j'ai pris le boulevard Magenta, en cherchant le numéro 106, *l'Hôtel de Suède*, autrefois le *Sphinx Hôtel*. La façade était bâchée, on démolissait l'intérieur de tous les étages. Un ouvrier s'est accoudé à une fenêtre et m'a regardée en riant et en disant quelque chose aux autres. J'étais immobile sur le trottoir d'en face, la tête levée vers l'hôtel (qu'on transforme peut-être en appartements). Il pensait que je retournais sur le lieu de mes souvenirs, d'un amour ou de pute. Je reviens sur les souvenirs d'une autre, Nadja, celle d'André Breton, qui a vécu dans cet hôtel vers 1927. Dans la vitrine devant laquelle je m'étais arrêtée, il y avait des chaussures démodées, d'une seule couleur, noire, des pantoufles, noires elles aussi. On aurait dit un magasin de chaussures de deuil ou pour ecclésiastiques. Après j'ai continué à descendre le boulevard Magenta, j'ai tourné dans la ruelle de la Ferme-Saint-Lazare, déserte. Un homme était assis sur son seuil. Sur les pavés, un résidu ensanglanté. J'ai repris la rue La Fayette, jusqu'au café de la «Nouvelle France», aux rideaux anciens. Juste à l'entrée, un garçon faisait des signes de la main à une Eurasienne, de l'autre côté de la rue. Je marchais dans les pas de Nadja avec une stupeur qui donne l'impression de vivre intensément⁵⁷.

Dans ce passage, la diariste entre dans un parcours très similaire à ceux des romans de Modiano. Elle rencontre les obsessions d'un personnage semblable au Roland du *Café de*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79-80.

la jeunesse perdue. Elle suit la trace de Nadja, amante d'André Breton. Ce sont, comme elle le dit, les « souvenirs d'une autre » auxquels elle se rattache pour chercher des traces ou constater leur disparition. Le regard de la diariste sur la vie de Nadja est presque celui d'un biographe. Précis et documenté, son itinéraire est guidé par une sorte de compréhension de la figure de Nadja qui passe par l'observation de son ancien quartier et par sa propre expérience urbaine. C'est un regard en alerte, porté vers une expérience forte du quartier.

2. Clichés parisiens.

Dans son *Avant-Propos*, la diariste dit vouloir s'adonner à une « écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme⁵⁸ » et donne pour exemple d'une telle entreprise l'œuvre photographique, de Paul Strand, où les sujets « sont là, seulement là ⁵⁹ ». Elle voudrait produire quelque chose de similaire sur le plan de l'écriture. Par cette intention, la démarche du journal s'associe à l'aspect documentaire de la photographie et à un projet qui se place sur le terrain cognitif. Elle est l'outil d'une étude qui se veut neutre, sociologique, qui veut laisser toute leur voix aux sujets de l'enquête. C'est pourquoi nombre d'anecdotes demeurent sans commentaire, sont marquées par un style télégraphique ou sont l'objet d'une ellipse. Les fragments esquivent les conclusions, de manière à laisser le style descriptif agir seul. Mais, s'il y a une « écriture photographique du réel » dans le *Journal*, elle est très ambivalente. S'il y a bien dans la mise en texte un souci documentaire, de l'autre les clichés pris par l'œil de la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁹ *Idem.*

photographe/écrivaine ont d'évidence des partis-pris personnels, renvoient à sa propre perception intérieure des choses.

Pour revenir à la problématique du temps, il semblerait que l'emprunt à la photographie soit marqué par deux pôles. Alors que la diariste essaie de constituer une chronologie de la Ville-Nouvelle, la photographie est un moyen de figer ce temps en clichés, de matérialiser des étapes. Il y a donc par ce biais une tentative de soumettre la temporalité qui l'entoure à une organisation rationnelle. Mais en l'occurrence la photographie est hantée par la crainte de l'oubli, en sorte qu'elle entretient un rapport émotionnel avec le temps. Entre fixer les choses méthodiquement et les fixer pour soi, il y a toute la distance qu'il y a entre une étude et un journal (même s'il est «extime»). Le *Journal* tend à bâtir une histoire de la ville, en proposant des « clichés » pour archives. Mais « l'écriture photographique » de la diariste a aussi valeur d'empreinte, comme des marques de pas dans la neige. En cela, elle tente de combler un rapport au temps qui n'existe que dans la Ville-Nouvelle et qui la désarçonne, tant elle est accablée par l'absence de marqueurs temporels. Ses photographies écrites sont donc aussi *ses* traces, et conséquemment le produit d'un regard individuel et artistique.

Le médium photographique intervient aussi dans le roman de Modiano, mais il en est alors question à distance, à propos d'un album, non d'une intériorisation diaristique :

Un photographe était entré un jour au Condé. [...] Il avait pris de nombreuses photos de ceux qui fréquentaient Le Condé. Il en était devenu un habitué lui aussi et, pour les autres, c'était comme s'il prenait des photos de famille. Bien plus tard, elles ont paru dans un album consacré à Paris avec pour légendes les simples prénoms des clients ou leurs surnoms⁶⁰.

Les habitués du café sont tout d'abord des amis du photographe, des personnes qui lui ressemblent. Avec le passage du temps, ils passent de l'anonymat et d'un statut marginal à

⁶⁰ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 10.

une (très) relative notoriété, car la photographie les intègre d'une certaine manière à l'histoire de Paris. Le jeune étudiant, qui narre la première partie du roman, relate les propos de la patronne du café quand il la croise plus tard dans Paris : « Elle avait su, dès le début, que cela tournerait très mal pour nous. Des chiens perdus, m'a-t-elle dit⁶¹. » En ce sens, la photographie tire les clients du Condé hors de l'éphémère, de l'échec et de ce que Madame Chadly voit comme un destin funeste. Habituellement marginalisés, ils vont être vus dans un recueil, mieux : dans un album, ce qui connote un groupe d'élection, une communauté choisie, et là, ils vont être soumis au regard de tous. Ces personnages sont présentés par les narrateurs sous des allures spectrales, tous voués à la disparition et à l'effacement dans le temps : « Au fond, Bowing cherchait à sauver de l'oubli les papillons qui tournent quelques instants autour d'une lampe⁶². » C'est ainsi que l'étudiant de l'École des Mines résume la démarche de Bowing et de son cahier. La métaphore qui associe les clients aux papillons les place dans l'éphémère et dans la nuit. Le narrateur souligne l'oubli qui les enveloppe. À côté de cela, le temps urbain paraît démesurément grand, étendu. Le photographe du café tente ainsi de fixer ces individus dans le temps urbain, dans une mémoire collective de la ville.

3. Les motifs de l'enquête dans *Le café de la jeunesse perdue*.

Le personnage de Bowing, avec son cahier, est aussi un gardien ou, plutôt, un archéologue par anticipation du temps. Il établit lui aussi une forme autogérée de chronologie et garde trace de la présence des gens.

Ce n'est qu'aujourd'hui, après tout ce temps, que j'éprouve un regret : j'aurais voulu que Bowing soit plus précis dans son cahier, et qu'il ait consacré à chacun une petite

⁶¹ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 17-18.

notice biographique. Croyait-il vraiment qu'un nom et une adresse suffiraient, plus tard, à retrouver le fil d'une vie⁶³?

Le narrateur voit donc le cahier, avec le recul des années, comme un travail d'archiviste peu consciencieux. Pour Bowling, cet objet est à la base un exercice quotidien qui lui permet de trouver ce qu'il appelle des « points fixes ⁶⁴» et de faire rempart à « l'anonymat des grandes villes ⁶⁵». Dans le présent du Condé, le cahier de Bowling remplit son objectif. Il n'est pas rigoureux, relève d'un simple exercice de fixation des visages et des choses qui permet à son instigateur et aux clients du Condé de ne pas se confondre dans l'anonymat général de la ville. Mais, à l'échelle du temps, l'exercice perd en exactitude, les traces s'effacent, les repères fixés, dates et heures, ne renseignent plus personne, ressemblent à des tickets de métro ou des photos du temps jadis.

Le motif de l'enquête et l'observation des rituels par les narrateurs sont aussi deux éléments qui mettent en œuvre une tentative de contrôle du temps urbain. Trois narrateurs sont animés par les mystères qui entourent Louki. La conviction d'être devant une énigme irrésolue les pousse à retourner dans le passé et le souvenir, de même que les sentiments qui les rattachent à Louki et à cette période de leur vie. Il y a une véritable recherche d'une vérité du passé, qui passe par une observation des traces de l'autrefois et par l'enquête :

Lui-même [Bowling] quelque temps plus tard avait dû quitter la France et m'avait laissé le cahier, comme s'il voulait que je reprenne sa recherche. Mais il est trop tard, aujourd'hui. Et puis si toute cette période est parfois vivace dans mon souvenir, c'est à cause des questions restées sans réponse. Aux heures creuses de la journée, au retour du bureau, et souvent dans la solitude des dimanches soir, un détail me revient. De toute mon attention j'essaye d'en rassembler d'autres et de les noter à la fin du cahier de Bowling sur les pages qui sont demeurées blanches. Moi aussi, je pars à la recherche des points fixes. Il s'agit d'un passe-temps, comme d'autres font des mots croisés ou des réussites. Les noms et les dates du cahier de Bowling m'aident beaucoup, ils évoquent de temps en temps un fait précis, un après-

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

midi de pluie ou de soleil. J'ai toujours été très sensible aux saisons. Un soir, Louki est entrée au Condé, les cheveux trempés à cause d'une averse ou plutôt de ces pluies interminables de novembre ou du début du printemps. [...] Comme l'indique le cahier, étaient réunis à la même table, ce soir-là, Zacharias, Annet, Don Carlos, Mireille, la Houpa, Fred et Maurice Raphaël⁶⁶.

Quand bien même le jeune étudiant qui a hérité du cahier estime en vieillissant que prendre la relève de la tâche de Bowling est vain, il ne peut s'empêcher de s'adonner à cette occupation. À la différence de la démarche initiale de Bowling, il ne fixe plus des points dans le présent et voit comme simultanés les événements qui arrivent. Bowling était somme toute dans la filiation de Balzac, et lui dans celle de John Dos Passos. Il fixe des points sur lesquels il revient. Il retrace des événements passés entre les mailles du cahier de Bowling. Ce n'est plus un travail d'observation et de mémoire à court terme. C'est un travail de longue haleine de la mémoire dans le temps pour combler les trous. Le narrateur est conscient de la vanité du travail mais le fait quand même, comme pour l'amour du geste. Son but est moins de déconstruire le mystère qui environnait Louki que de se saisir du temps, pour soi, en l'étalant et le déployant comme sur une table. Bowling était sur le terrain, le jeune étudiant travaille sur la carte. Ainsi, les informations du cahier « aident beaucoup » le narrateur, d'une manière intime : le cahier de Bowling provoque les souvenirs du narrateur. Malgré ses informations très rudimentaires, pragmatiques, il va agir un peu comme un journal intime car, avec une date et quelques noms, les souvenirs de l'étudiant s'enclenchent. L'affectivité du narrateur s'empare du « savoir » protocolaire du cahier et lui apporte une richesse toute conjecturale et conjoncturelle.

⁶⁶ Patrick Modiano, *Ibid.*, p. 27-28.

Chapitre 2 : Le traitement de l'espace.

Selon Pierre Popovic, les changements économiques survenant au cours de la période qui va de 1958 à 1981 («les années gaulliennes») ont une forte incidence sur le devenir des villes, tout particulièrement sur celui de la ville de Paris :

La réindustrialisation du pays, la mise en place de la « société salariale » (Castel, 1995) et le passage à la « société de consommation » sont accompagnés d'un réaménagement majeur des espaces urbains : les ouvriers et les pauvres sont déplacés vers les périphéries ; « l'exode des campagnes » et l'arrivée de nombreux immigrants modifient le « visage des villes » et apportent des nouveautés socioculturelles ; l'époque est celle de la construction des « grands ensembles », semés par centaines durant quelque vingt ans⁶⁷.

Les œuvres à l'étude présentent en effet un espace marqué par de nombreuses transformations. Elles signalent l'agrandissement de la ville de Paris : des épisodes ont lieu en périphérie ou dans des espaces neufs comme la « Ville Nouvelle » chez Annie Ernaux ou comme les « zones neutres » et les immeubles neufs et luxueux de Neuilly chez Modiano. Les modifications urbaines sont très largement thématiques. Elles sont soit évoquées par les narrateurs, soit perçues par les personnages, lesquels affrontent la suppression de certaines rues ou la disparition de certains logements au profit de centres commerciaux, d'immeubles d'affaires ou de sièges de multinationales qui remplacent les cafés et les anciens commerces. Le lecteur, avec *L'homme qui dort*, se perd autant dans les descriptions des grands chantiers que dans le recensement de ce qui demeure des monuments et du patrimoine parisien⁶⁸. Il se situe ainsi avec le personnage aux deux pôles

⁶⁷Pierre Popovic, "Introduction", dans Benoît Denis et Pierre Popovic (dir.), *Une cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Éditions Nota bene, 2015, p.7.

⁶⁸ « Tu vas voir les monuments. Tu dénombre les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes. Tu vas voir les grands travaux le long des berges, près des portes, les rues éventrées pareilles à des champs labourés, les canalisations, les immeubles que l'on met à terre. », George Perec, *op. cit.*, p. 69.

d'une époque : «Deux tendances se désignent alors dans les arts et les lettres : l'une tire vers la nostalgie, le passé, la patrimonialisation, l'autre vers l'ironisation et toutes les formes de distanciation à l'égard du passé⁶⁹.» Le narrateur-personnage du roman de Perec semble l'individu parfait pour exprimer ce désarçonnement de l'usager de Paris durant les années 1970. Son indécision capte et exprime cette tension irrésolue d'une « cité entre deux mondes ». Si les changements effectués dans la configuration urbaine de Paris sont avant tout liés à des considérations économiques et démographiques, ils influencent aussi une esthétique nouvelle, qui cherche à conjoindre uniformité et fonctionnalité. Derek Schilling a noté le sentiment des habitants à l'égard de ce qui se développe : « [...] dans l'opinion publique domine le sentiment que la planification et l'industrialisation du bâti, nées des besoins de la reconstruction d'après-guerre et des migrations vers les aires urbaines, se traduisent par des habitats mal adaptés, voire inhabitables du fait de leur gigantisme et leur rigorisme⁷⁰.» Ce sont ces perceptions d'un « public » qui « boude⁷¹ » devant le nouvel agencement de l'espace urbain que la première partie de ce chapitre va aborder. Il faut cependant préciser d'emblée que ce malaise n'est pas unidimensionnel dans les trois œuvres. Ces dernières témoignent d'un amour de la ville, d'une forme de tendresse à son endroit. Elles affichent une propension à créer de nouveaux rapports avec la ville sans occulter la perte éprouvée face aux lieux recouverts, supprimés, rénovés. Les relations entretenues par les personnages et les narrateurs à l'égard de la disparition des lieux connus et à la nouveauté sont conflictuels en même temps qu'ils s'avèrent très fertiles pour le récit. Celui-ci doit trouver une forme susceptible de rendre compte de la difficulté ressentie par

⁶⁹ *Ibid.*, p.8.

⁷⁰ Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.104.

⁷¹ *Ibid.*, p.104.

les usagers quand ils cherchent à se repérer en elle et à se l'approprier. Bien mieux, ils sentent que l'idée même de la ville est en péril ; c'est pourquoi cette étude parle essentiellement d'«espaces urbains», laquelle expression convient mieux pour souligner les impressions de dispersion, d'immensité et de vertige qui habitent les trois œuvres.

I. Dans Paris, le vide.

1. *Journal du dehors.*

1.1 Un urbanisme hostile.

Dans le *Journal du dehors*, l'espace de la Ville Nouvelle est un espace qui vient s'ouvrir :

Arriver dans un lieu sorti du néant en quelques années, privé de toute mémoire, aux constructions éparpillées sur un territoire immense, aux limites incertaines, a constitué une expérience bouleversante. J'étais submergée par un sentiment d'étrangeté, incapable de voir autre chose que les esplanades ventées, les façades de béton rose ou bleu, le désert des rues pavillonnaires. L'impression continuelle de flotter entre ciel et terre, dans un *no man's land*⁷².

Le vide est au fondement de cette ville, qui n'a ni histoire ni marque historique matérielle. Une telle virginité pose un problème majeur pour cette usagère singulière qu'est la diariste. Il conditionne jusqu'à son regard sur l'espace urbain, qui devient uniforme, handicapé, incapable de distinguer des traces, des repères ou des signes. C'est cette impuissance à lire le lieu qui la conduit à s'orienter vers les autres usagers. Les brefs éléments descriptifs situés dans l'«Avant-Propos», comme ici les groupes nominaux « esplanades ventées » ou « façades de béton rose ou bleu », montrent que le nouveau paysage urbain déroge au signe et rend le regard et l'écriture impotents. Par suite, la ville va être traitée dans le *Journal*

⁷² Annie Ernaux, *op. cit.* p.7.

bien plus comme un réservoir de signifiants que comme un contenu mémoriel. La prose relève du texte sur les murs et ne questionne pas les matériaux, les formes architecturales ou les perspectives visuelles. Elle est dépourvue de commentaires sur les constructions, comme si elles étaient trop nettes, trop lisses et trop larges pour lui donner prise.

Les signifiants du texte urbain brisent et compensent cette inaptitude du regard. Ce texte demeure la seule chose envisageable, mesurable, compréhensible, car il appartient au langage et la diariste n'a que lui pour essayer de donner sens aux murs, quand bien même il consiste en graffiti et en ce qui est tenu pour des actes de vandalisme. S'il comble une part du vide et du malaise ressenti, il reste cependant éphémère, menacé à tout moment de disparition. Il en résulte que le *Journal* inventorie un lexique marqué par le dénuement et l'hostilité. Les mots « désert », « néant » et « no man's land » convergent en dix lignes pour exprimer la vacance sémantique du lieu. L'expression « flotter entre ciel et terre », l'adjectif « ventées », le nom « désert » insistent sur l'impossibilité d'habiter cet espace. De cette façon, la nouveauté de la Ville Nouvelle se fixe dans une représentation assez paradoxale. Quoique neuve et conçue pour accueillir des habitants, elle est traversée de courants d'air et déserte. L'hostilité des éléments naturels fait retour dans un tel cadre : le vent s'infiltré et l'abondance de place est signe de dépeuplement. L'être humain ne peut « flotter entre ciel et terre », il ne peut accepter un tel état et a besoin de se fixer. Le terme « no man's land » exacerbe ce sentiment d'inhumanité et le tire vers le morbide. Plus loin dans le texte, le vide perçu par la diariste est redit sur un mode allégorique : « En plein mois d'août, une petite vieille rose et fraîche, en socquettes blanches, avec un chapeau de paille, est immobile, peut-être égarée, au milieu des Trois-Fontaines. Autour d'elle, la boutique

de sport, la bijouterie « La Baguerie », les vins Nicolas⁷³.» La vision champêtre et lumineuse de la vieille dame est déplacée (dans les deux sens du terme, spatial et social) dans le centre commercial, via la synecdoque du complément circonstanciel « au milieu des Trois-Fontaines ». La circularité de la description (« autour ») et l'accumulation des noms de commerce surlignent son étrangeté, laquelle s'inscrit dans un panorama englobant qui met en évidence la vulnérabilité et la solitude de l'usagère. Cela suffit à faire comprendre que le fonctionnement du bâtiment commercial lui échappe. Toute communication entre ces deux éléments est impossible. Si cette représentation est allégorique, c'est dans la mesure où elle symbolise un divorce entre l'ancien et le nouveau, en même temps qu'elle reconduit le sentiment de malaise décrit par la diariste dans l'Avant-Propos. La conjonction de la vieille dame et du centre marchand peut aussi être considérée comme un chronotope, la coalescence du temps et de l'espace donnant ici à lire l'antithèse entre une vieille cité et l'économie capitaliste de marché qui fond sur elle. Dans quelle mesure ce type d'espace neuf est-il habitable ? Comment se l'approprier ? Rien ne présage la suite des événements : la vieille dame va-t-elle fréquenter les magasins qui l'entourent ? Va-t-elle disparaître ? Va-t-elle devenir elle-même marchandise et avoir un prix ?

1.2 Disparitions.

Le vide créé par les rénovations et les innovations, dans le *Journal du dehors*, se constate aussi par l'observation des autres et leur disparition : « Dans un couloir, il y avait écrit sur le sol, dans un emplacement délimité à la craie : « « Pour manger. Je suis sans

⁷³ *Ibid.*, p.61.

famille. » Mais celui ou celle qui avait marqué cela était parti, le cercle de craie était vide. Les gens évitaient de marcher dedans⁷⁴.» Le couloir du métro est un lieu de passage, où les usagers circulent souvent avec empressement. Seuls les sans-abris s’y attardent. Mais ici, la personne qui mendiait est partie, laissant un autre vide dans ce couloir qui ne garde jamais personne. Le fragment s’achève sur le comportement des usagers face à la trace ostensible de cette absence : ils la contournent. Ce détour traduit un malaise collectif devant cette disparition. La prise de conscience d’une impossibilité à se fixer dans l’espace s’effectue dans le *Journal* par l’observation des êtres manquants, des traces de leur disparition ou bien, dans le cas de la vieille dame, par l’observation de son agissement et de son positionnement dans «le dehors». Tout se passe comme si le vide ne pouvait être discerné qu’en passant par les sensations et par les agissements des usagers. Dans le cas de la vieille dame, la sensation de vide s’impose en raison de sa position décalée par rapport à l’environnement dans lequel elle se trouve. Dans le cas du sans-abri qui a déserté le couloir, elle devient paradoxalement présente en raison de son absence. On sait où il a été mais pas où il est parti. Ce sont deux représentations angoissantes du rapport de l’individu à l’espace urbain : les deux êtres y sont solitaires et vulnérables.

La diariste note que cette sensation de vide urbain est intrigante. L’absence des uns laisse nombre d’interrogations en suspens pour l’usager qui passe après coup sans savoir exactement de quoi les déchets et les signes imprécis de ce qui vient d’avoir lieu sont la trace :

Il y a des objets jetés partout, dans les broussailles, sur les bords du sentier. Un papier de sablés hollandais Spirits, une bouteille cassée de Coca-Cola, des emballages de bière, la Gazette-Télex, un tuyau de fer, des bouteilles de plastique aplaties, une matière blanche avec des cloques — peut-être du carton détrempe — comme un amas de roses des sables. Cet endroit désolé est donc constamment

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

fréquenté, mais à des heures indéfinissables, plutôt nocturnes sans doute. Signes de présences accumulés, de solitudes successives. Signes surtout alimentaires, mais on ne vient pas là d'abord pour manger, mais pour s'isoler, à deux ou en petit groupe⁷⁵.

Ce que cet extrait donne à lire, c'est que les usagers eux-mêmes font de ce vide une désolation. L'espace se remplit d'innombrables déchets, signes dépenaillés d'une semi-présence, celle de gens qui ne sont pas là aux heures où le travail règle le temps de l'urbanité et qui ont tout d'oiseaux nocturnes ou de fantômes. La seule manière de s'approprier le neuf passe ici par l'épandage de déchets ou par la destruction. On sait depuis toujours que le changement produit nécessairement des ruines dans les villes. Mais, dans la tradition moderne, les ruines créées — paradoxales ruines nouvelles — deviennent des signes mémoriels lisibles par une large collectivité. Ce n'est pas le cas ici. Les déchets abandonnés ne s'indexent pas sur la mémoire collective. Si les marques résiduelles des rituels de la nuit témoignent d'une tentative de prise de possession des lieux, celle-ci ne s'est faite que sur le mode du désordre et n'a été le fait que de « solitudes successives ». Rien n'atteste une communauté, rien n'atteste une urbanité. Tout a eu lieu d'une manière désagrégée, sans rencontres, sans souci d'un vivre-ensemble, puisqu'on est venu là « pour s'isoler, à deux ou en petit groupe ». L'appropriation de l'espace ne reste alléguée que par des signes de violence et que par la saleté. La nouvelle ville semble porteuse d'une urbanité perdue où tout, les êtres comme les choses, relève de l'épars et de la dispersion.

Vouloir s'isoler en pleine nuit peut cependant être tenu pour un acte rebelle. Mais quelle est la valeur de cette rébellion isolée si le vivre-ensemble est déjà entravé par un espace ouvert à tous les vents, qui ne peut réunir ni retenir les êtres et les choses ? Les emballages alimentaires abandonnés, la dissémination des reliefs des fringales nocturnes

⁷⁵ *Ibid.*, p.27.

indiquent sans doute un manque absolu de cohésion, une atomisation sociale, mais la solitude n'est pas totale (« à deux », « en petit groupe »). Ne faut-il pas dès lors penser que ces reliquats, pour disgracieux qu'ils soient, valent signature d'une présence ? Ils sont comme des bouteilles à la mer. Les ruines de la nuit sont par conséquent équivoques : elles allèguent une société urbaine qui tend à atomiser la collectivité, mais qui génère aussi des volontés de témoigner d'une présence, d'une vie qui est à l'actif de petits groupes nombrables, et non plus d'une collectivité globale. Il y a là volonté de témoignage, mise en scène, création d'énergie, revendication d'un droit d'habiter, recherche d'une pratique nouvelle de la ville. C'est une tentative pour accrocher quelque chose au milieu du vide et l'espoir de réussir à laisser une trace. Le plus étonnant est que cette présence ne puisse prendre forme autrement que par le déchet, que par des emballages produits par une économie émergente : au sol traînent des marques de multinationales comme « Spirits » ou « Coca-Cola », des matériaux industriels comme des bouteilles en plastique, une matière suspecte que la diariste assimile à « un amas de roses des sables ». De la laideur du consumérisme naît ainsi une curieuse beauté, alliée à l'aspect géologique et fossile de la rose des sables. La comparaison insuffle l'idée que ces traces peuvent au bout du compte durer et consteller le paysage de signes de présence qui vont rester. Car la rose des sables implique une vitalité — le phénomène n'a lieu que s'il y a présence d'eau dans le sable et que si cette eau cristallise avec lui — et renvoie à l'univers du désert. En d'autres termes, elle signale l'émergence d'un signe de vie au cœur d'un milieu hostile. En même temps, il ne faut pas cacher qu'il existe un certain désespoir dans cette présence-absence de l'utilisateur rendue perceptible par les « signes alimentaires ». La société de consommation est du même élan mortifère et vivante, et, si elle n'a pas d'extériorité, elle peut être détournée de

sa logique. En ce sens, recourir aux objets qu'elle produit en chaîne peut être un geste amer mais aussi donner lieu à un geste d'affirmation culturelle ou artistique. Cette création a pour principe de « faire avec » les matériaux qui sont à portée de mains, dans une démarche qui est celle-là même d'Andy Warhol, lequel, dans les mêmes années, la met au point en rejoignant le pop art et en prenant entre autres pour objets des produits et des contenants de l'industrie alimentaire. Les résidus de la présence des usagers ont ainsi une valeur propositionnelle, à la fois discrète et immanquable dans le vide des terrains vagues. Si elle est discrète, c'est parce que le papier au sol peut n'avoir l'air que d'une inconséquence. Si elle est immanquable, c'est parce qu'il n'y a rien de plus visible qu'un logo Coca-Cola rouge sur le sol. Or, il faut remarquer que la démarche scripturale même de la diariste est comparable à ce qui vient d'être décrit : elle puise la matière de ses fragments au hasard des déchets de langage semés sur les ruines neuves de la ville nouvelle. S'ils apparaissent vides de sens, ce n'est justement que ce qu'ils paraissent : l'écriture fait de ce vide une matière, une énigme à résoudre, un prétexte à créer. Le fragment est la forme par excellence de la dispersion des débris à l'aube de la postmodernité.

1.3 Le fragment comme médium de la métaphore ville-texte.

Par sa dimension et par le ton de l'observation surprise qu'il adopte, le fragment correspond aussi parfaitement bien aux mouvements intra-urbains de la diariste. Elle doit en effet prendre sa voiture pour se rendre au centre des Trois-Fontaines. Ce faisant, elle ne se déplace plus dans le microcosme du quartier, mais dans un espace étendu et décousu :

Je vis dans la Ville Nouvelle depuis douze ans et je ne sais pas à quoi elle ressemble. Je ne peux pas non plus la décrire, ne sachant pas où elle commence, finit, la parcourant toujours en voiture. Je peux seulement noter « je suis allée au centre Leclerc (ou aux Trois-Fontaines, au Franprix des Linandes, etc.), j'ai repris

l'autoroute, le ciel était violet derrière les tours de Marcouville (ou sur 3 M Minnesota) ». Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte⁷⁶.

Dans *Des romans-géographes*, Marc Brosseau revient sur la possibilité d'une relation métaphorique entre la ville et le texte. Il se concentre sur le genre romanesque et, analysant *Manhattan Transfer*, il note que New-York est le « lieu d'une déconcertante richesse⁷⁷ » et que le roman de Dos Passos est une tentative pour en « imiter la forme dans la matérialité du texte elle-même ». Selon lui, « circuler dans ce roman et le comprendre s'apparente, de façon étonnante, à la découverte et à l'interprétation d'un lieu⁷⁸ » en sorte que la métaphore de la ville-texte « s'avère d'un intérêt majeur pour jeter de nouveaux galons à l'interprétation des paysages culturels, comme certains géographes l'ont déjà suggéré⁷⁹ ». Et Brosseau de ne pas se limiter au roman dans sa conclusion, puisqu'il soutient que « tout texte, qu'il thématise ou non la question spatiale, comporte des analogies suffisamment importantes pour que la mise en parallèle soit pertinente⁸⁰. »

L'efficacité d'une telle métaphore de la ville-texte est-elle à l'œuvre dans un texte comme le *Journal du dehors* ? Si oui, elle ne s'appuierait en rien sur un lieu d'une « richesse » comparable à la ville de New-York lue par Dos Passos. Au contraire, le pont métaphorique entre la ville ernalienne et la prose diaristique ne pourrait être que le vide abordé dans les pages qui précèdent. La forme du journal et les anecdotes qu'il rapporte coïncident avec une temporalité qui bat au rythme de la pratique de la ville qui est celle de la diariste. Mais elles rendent également compte du morcellement de la ville nouvelle et de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁷ Marc Brosseau, *Des romans-géographes : essai*, L'Harmattan, Paris, 1996, p.133.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p.132.

⁸⁰ *Idem.*

l'absence de repères qui dérive de sa nouveauté. Dans la lecture qu'elle propose du texte d'Ernaux, Jolanda Rachwalska von Rejchwald note qu'« Il semble que la réalité postmoderne ne se laisse pas appréhender en bloc. La surface apparemment lisse du banal quotidien cache le désordre du monde qui échappe à la structure⁸¹. » Ce qu'elle appelle une « réalité postmoderne » consiste en une version particulière du couple ordre/désordre souvent associé au thème urbain : la ville est un chaos, mais il est caché par une vie quotidienne caractérisée par une apparente uniformité qui le banalise. Ces paradigmes du « banal » et du « désordre » se retrouvent aussi dans les fragments textuels. S'ils pointent bel et bien les dysfonctionnements de l'urbanité, ils les insèrent dans le quotidien de la diariste. Le style lui-même, ascétique et fuyant les effets trop marqués, rend raison de la banalité du vécu, comme si l'air du temps faisait qu'il serait inapproprié ou inauthentique d'écrire de façon plus imaginative ou plus soutenue. La même critique observe ceci dans la foulée :

Il faut réaliser qu'un apparent désordre du régime fragmentaire est mimétique dans la mesure où il reflète la nature du monde postmoderne que Claude Allègre caractérise ainsi : « nous sortons d'une vision du monde [...] où l'ordre, la symétrie parfaite, l'équilibre étaient les maîtres-mots, les références, les modèles. Nous entrons dans ce monde où l'on réalise que c'est le désordre qui est créateur, où la symétrie est brisée, où les défauts sont fertiles, où les déséquilibres sont permanents⁸² [...] ». »

Le mimétisme dont elle parle équivaut à la métaphore ville-texte dont parle Marc Brosseau. Ce que le texte transpose en image, à défaut d'une richesse new-yorkaise, c'est le caractère lacunaire, morcelé, incomplet, désorganisé de la Ville Nouvelle. Et ici aussi, pour reprendre la citation de Claude Allègre, le « désordre », sinon la déglingue, sont fertiles et créateurs

⁸¹ Jolanda Rachwalska von Rejchwald, « Lector in fragmento: En lisant *Journal du dehors* et *La vie extérieure* d'Annie Ernaux », *Annie Ernaux : Perspectives critiques* (dir. Sergio Villani), Éditions Legas, Ottawa, 2009, p.53.

⁸² *Ibid.*, p.55.

de sens. L'autonomie et la succession (apparemment) désordonnée des fragments laissent entre eux des blancs qui inscrivent sur les pages le vide sémantique de la ville nouvelle dont nous avons parlé. Les représentations du chaos, contemporaines d'une « théorie du chaos » réactivée dans les années 1970, ne sont pas uniquement effrayantes. La fragmentation permet en effet de bâtir une « structure dynamique », une « structure dissipative⁸³ » qui témoigne d'un amour de la diariste pour les espaces urbains qu'elle fréquente. S'il est un « désordre », il porte en lui une manière de foisonnement, et la fragmentation narrative, si elle mime la fragmentation de l'expérience (déjà notée par Walter Benjamin dans ses commentaires sur l'œuvre de Charles Baudelaire), offre au lecteur une liberté singulière, celle de passer à l'acte d'une lecture libre, alternative, réinventable à merci, au gré des changements d'humeurs. La forme diaristique exclut ici une lecture linéaire où l'information serait cumulative. Elle s'avère elle-même propositionnelle, laissant au lecteur le choix d'entrer par ici ou par-là, de configurer le texte à sa façon. Pour Rachwalska von Rejchwald,

[...] on impose à ces textes, même inconsciemment, un crescendo rythmique – l'asymptote à notre désir – qui n'aboutit pourtant à aucun point culminant. On attend constamment une bifurcation qui réagencerait la matière narrative; on cherche le plexus intégrateur, pulsionnel du texte qui propulserait la structure vers son ultime direction. Mais cela n'arrivera pas. En définitive, on se perd, car chaque nouveau fragment ne fait pas avancer le récit, mais s'agrippe au précédent en ajoutant un nouvel embranchement à la structure rhizomatique de l'ensemble⁸⁴.

Ces lignes décrivent très bien la complexité des affects qui surgissent pendant la lecture du *Journal*. La jouissance du texte, telle que Barthes la concevait, est pour Jolanda Rachwalska von Rejchwald inaccessible, ce qui entraîne une sorte de frustration. Mais elle se voit substituer une autre jouissance née du sentiment d'ouverture qui procède de

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.57.

l'impossibilité à tout saisir, à tout embrasser dans une œuvre. Cette impossibilité, et donc cette jouissance, est aussi celle de l'expérience urbaine, car il n'y a pas que le lecteur qui « se perd », il y a aussi l'usagère atteinte de « schizophrénie⁸⁵ ». À l'instar de la citadine, le lecteur développe un amour de la ville et de ses vides, et cherche dans l'aspect « rhizomique » des fragments une infinité d'anecdotes, une jouissance répétée, jamais assouvie, née paradoxalement du « désordre » urbain.

2. Le Paris de Modiano.

2.1 Neuilly sur Seine mortifère : des espaces urbains dévitalisés.

Les représentations de l'espace urbain dans le roman de Patrick Modiano insistent sur son côté fantomatique et insaisissable. Le vide créé par les rénovations, l'inhabitabilité des lieux, sont tantôt effrayants, tantôt fascinants pour les narrateurs du roman. Les motifs du vide et de l'inhabité sont omniprésents dans les quartiers modianiens, qu'il s'agisse de chambres d'hôtels impersonnelles ou d'appartements temporaires.

Lorsque le détective tente d'en savoir plus sur la vie conjugale de Louki et rend visite à son mari, il est très attentif à l'environnement dans lequel il se trouve. L'appartement de Jean-Pierre Choureau, où la jeune femme n'a pas remis les pieds depuis des mois, est passé au crible par le narrateur.

Un silence, entre nous, mais cela ne paraissait pas le gêner. Assis sur ce canapé côte à côte, nous nous trouvions dans la salle d'attente d'un dentiste ou d'un médecin. Des murs blancs et nus. Un portrait de femme accroché au-dessus du canapé. J'ai failli prendre l'un des magazines sur la table basse. Une sensation de vide m'a saisi. Je dois dire qu'à ce moment-là je ressentais l'absence de Jacqueline Choureau née Delanque au point qu'elle me semblait définitive. Mais il ne fallait pas être pessimiste dès le début. Et puis, cette salle de séjour ne donnait-elle pas la même

⁸⁵ Annie Ernaux, *op. cit.* p.7.

impression de vide, quand cette femme était présente ? Ils dînaient là ? Alors, c'était sans doute sur une table de bridge, que l'on repliait et rangeait ensuite⁸⁶.

Les phrases nominales « Des murs blancs et nus. » et « Un portrait de femme accroché au-dessus du canapé. » suffisent à la description de la salle à manger. Les phrases sont courtes, leur syntaxe simple, créant un style presque télégraphique, qui est cousin de celui du carnet de notes du détective et qui s'accorde avec le design d'un intérieur peu fourni, bien que bourgeois. Il n'y a ni table pour manger ni chaises pour s'asseoir ; on ne trouve pas là ce qui est essentiel pour vivre. Il faut se tenir assis sur le canapé à proximité de la table basse, ce qui étonne le narrateur. Cet appartement de Neuilly remet en cause le concept d'habitabilité tel que le détective le conçoit. L'affirmation « nous nous trouvions dans la salle d'attente d'un dentiste ou d'un médecin » utilisée pour parler d'une ancienne salle de séjour dédouble l'espace, l'espace réel se doublant de l'espace imaginé. La tournure affirmative rend tangible l'hallucination, changeant la nature de cette pièce aux yeux du détective. Pour lui, elle n'en est pas une, et figure plutôt un lieu de passage impersonnel, où l'on passe sans lui porter attention, ou un lieu d'attente silencieux que chacun voudrait quitter au plus vite. Le « silence » entre les deux personnages s'accorde avec les « murs blancs et nus », les « magazines sur la table basse » et l'unicité du « portrait sur le mur ». Le manque d'interaction et de sincérité ne se manifeste pas seulement dans les difficultés communicationnelles entre le détective et son client, mais aussi dans l'espace privé où Choureau passe ses soirées. Car lui aussi empêche le dialogue et décourage les prises de parole tant il paraît aseptisé, désensibilisé. L'incommunicabilité des gens s'est si bien imprimée sur les murs que l'appartement symbolise la vanité de l'enquête tout autant que le différend muet entre Louki et son mari. En présence du mari, le narrateur s'avoue qu'il

⁸⁶ Patrick Modiano, *op. cit.* p.49.

anticipe le non-retour de Louki mais, chose singulière pour un détective, cette intuition lui est dictée par ce qu'il perçoit de et dans l'appartement : « je ressentais l'absence de Jacqueline Choureau née Delanque au point qu'elle me semblait définitive. » Le verbe « ressentais » est révélateur de l'action du lieu parce qu'il ne suppose aucune déduction, aucune intervention de l'intellect. Bien mieux, il introduit une empathie étonnante et inhabituelle : la disparue semble lui manquer comme un être cher, ce que souligne le contraste entre le syntagme « je ressentais l'absence » et l'emploi du nom d'état civil de Louki.

Du fait qu'ils s'aventurent dans des intérieurs ou des espaces urbains dévitalisés, l'idée de mort s'empare parfois des personnages. Avant même que le détective ne visite la maison de Jean-Pierre Choureau, il est envahi par des pensées macabres. La narration crée une sensation progressive d'enfermement :

Il habitait tout au bout, à la porte de Madrid, un immeuble moderne avec une grande entrée vitrée. Il m'avait dit d'aller au fond du hall, vers la gauche. Je verrais son nom sur la porte. « C'est un appartement, au rez-de-chaussée. » J'avais été surpris de la tristesse avec laquelle il avait prononcé « rez-de-chaussée ». Après quoi un long silence, comme s'il regrettait cet aveu. [...] Une petite plaque dorée sur la porte : Jean-Pierre Choureau, au-dessous de laquelle j'ai remarqué un œillette. J'ai sonné. J'attendais. Là, dans ce hall désert et silencieux, je me suis dit que je venais trop tard. Il s'était suicidé. J'ai eu honte d'une telle pensée et, de nouveau, l'envie de laisser tout tomber, de quitter ce hall, et de poursuivre ma promenade à l'air libre, en Sologne⁸⁷...

De la porte de l'immeuble neuf et lumineux suggéré par la première phrase, la narration conduit étape par étape vers l'intérieur de l'appartement. Progressives et enchaînées avec fluidité, ces étapes forment ce qu'on appelle en cinéma un plan séquence, lequel crée un effet de lent enfouissement. La syntaxe de la première phrase est ambiguë. Le marqueur spatial « tout au bout » signifie-t-il que Jean-Pierre Choureau habite tout au bout de Paris ?

⁸⁷ *Ibid.*, p.43.

Au bout d'une ligne de métro, près de la porte de Madrid ? Ou qu'il habite tout au bout de l'immeuble ?

S'il s'agit de son emplacement dans Paris, le « bout » est la fin de l'espace urbain et il faut se demander en quel sens la périphérie de l'immeuble est significative dans le passage. Située à l'ouest de la ville et du XVI^e arrondissement, la porte de Madrid sépare Paris de Neuilly-sur-Seine. Ce caractère limitrophe est accusé par le fait qu'elle donne accès au bois de Boulogne et qu'elle sépare ainsi la nature et la cité. Or, avant de se rendre sur les lieux de l'enquête, le détective s'enfonce dans le Bois de Boulogne et, ruminant sa solitude, n'a plus envie d'aller chez Jean-Pierre Choureau, bien au contraire. L'isolement de Jean-Pierre Choureau est symbolisé par son éloignement dans la ville. Sa position, qui n'est ni dans la nature ni tout à fait dans Paris, questionne ses moyens de participer au « vivre-ensemble » urbain ou de s'en détacher en vivant véritablement hors de la ville. Neuilly-sur-Seine apparaît alors comme une zone limitrophe qui se dégage de deux réalités, la vie dans la nature ou la vie dans la cité, et qui entraîne ses habitants dans une manière de réclusion ou d'oubli. C'est parce que Jean-Pierre Choureau est désagrégé, isolé dans une sorte de tour d'ivoire excentrée que le détective ne peut s'empêcher de penser à une pulsion de mort.

S'il s'agit du fond de l'immeuble — et l'on comprendra que le texte laisse les deux lectures possibles, l'important est de faire comprendre que Choureau est au plus loin — cela implique une traversée du dedans, un enfoncement dans les profondeurs de la bâtisse. Ce n'est alors plus seulement l'éloignement du personnage, vivant aux marges extrême de la ville, mais son état de réclusion qui est mis de l'avant. C'est ce que suggèrent d'autres marqueurs de spatialité comme « au fond du hall » ou « au rez-de-chaussée ».

Les indications données par le personnage pour que le détective puisse se rendre à son domicile s'inscrivent dans la continuité de cet enfouissement, dont il fait « aveu » avec « tristesse ». Choureau a conscience de ce que l'endroit où il vit trahit un retrait et un renoncement, lesquels découlent chez lui d'un mal-être. Il n'est par conséquent pas surprenant que le détective ait un pressentiment de la mort quand il se dirige vers l'appartement et traverse le hall. Nombre de détails et de symboles donnent à ce hall l'image d'un lieu de passage de la vie vers la mort : la « petite plaque dorée » sur la porte et l'« œillette » rappellent les ornements d'un tombeau, de même que les adjectifs « désert et silencieux », et la mort n'est-elle pas par excellence ce qui est « tout au bout » ? C'est au contact de cet espace étrange, si peu vivant, si peu rempli, que le détective est pris d'angoisse. Comme le fait remarquer Bruno Blanckeman, le motif du suicide est constant dans l'œuvre de Modiano :

L'un et l'autre [Patrick Modiano et Peter Handke] détaillent les différentes manifestations d'une même ontologie du vide : aucun garde-fou ne retient les personnages qu'ils mettent en scène d'une aspiration par le gouffre. Un état de déréliction caractérise le vieil homme regardant inlassablement tourner les bandes vides d'un magnétophone (*Une Jeunesse*), la jeune femme éprouvant la tentation de se jeter dans la Saône (*Des inconnues*), celle qui se précipite du haut d'un immeuble (*Dans le café de la jeunesse perdue*), se suicide dans la chambre d'un hôtel milanais (*Voyage de noces*), périt dans un accident de voiture en fuyant fébrilement un mal-être latent (*Elle s'appelait Françoise*) ou le jeune adulte qui s'invente un double, triste autant que drolatique, un petit chien qu'il emmène en cage avec lui quand il fuit, loin de Paris, des jours sans fin et une vie sans lendemain (dernière scène de *Fleurs de ruine*)⁸⁸.

Le même critique rappelle le suicide de Louki, appelée et attirée par le vide. Elle transforme d'ailleurs le titre d'un livre pour qu'il s'intitule « *Jacqueline du Néant*⁸⁹ ». Quand Blanckeman parle d'une « aspiration par le gouffre », on peut entendre à la fois l'aspiration

⁸⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009, p.100-101.

⁸⁹ Patrick Modiano, *op. cit.* p.103.

comme un désir ou une attirance mais aussi comme une force venant du gouffre, exerçant lui-même une emprise sur les personnages. Louki est attirée par le gouffre et le suicide, mais dans le cas de Jean-Pierre Choureau, le détective envisage plutôt l'immeuble, sa localisation, l'appartement, comme une manière de gouffre géographique, où se produisent à la fois l'enfouissement et l'isolement. Au détective, le vide de l'espace urbain, c'est-à-dire les communs d'un « immeuble moderne » de Neuilly, ouvre une perspective résolument angoissante.

2.2 L'espace urbain : une substance fantomatique.

D'autres espaces urbains du roman sont aussi, d'une certaine manière, des espaces vides. Les « zones neutres » qui intéressent Roland sont des espaces périphériques où fleurissent les hôtels et les appartements meublés. On reviendra plus loin sur le rapport qu'entretiennent Roland et Louki à ces zones, mais il importe de souligner dès à présent qu'elles abritent ce type de logements temporaires. En cela, elles demeurent vides pour deux raisons : parce que nombre de leurs occupants n'y restent que peu de temps et parce que ceux qui y restent plus longtemps sont en attente d'un ailleurs. En d'autres mots, ils sont des occupants transitoires, mais pas vraiment des habitants. Roland insiste d'ailleurs éloquemment sur cette absence :

J'ai ouvert la fenêtre. J'ai appelé le plus fort possible : « Tarride !... Tarride !... » La rue était déserte et ce nom résonnait d'une drôle de façon. J'avais même l'impression que l'écho le répercutait. Louki est venue à côté de moi, et elle a crié elle aussi : « Tarride !... Tarride !... » Une blague enfantine qui nous faisait rire. Mais je finissais par croire que cet homme allait se manifester et que nous ressusciterions tous les absents qui hantaient cette rue. Au bout de quelque temps, le veilleur de nuit de l'hôtel est venu frapper à notre porte. Il a dit d'une voix d'outre-tombe : « Un peu de silence, s'il vous plaît. » Nous l'avons entendu descendre l'escalier de son pas lourd. Alors, j'en ai conclu qu'il était lui-même un

absent comme le dénommé Tarride et tous ceux qui se cachaient dans les meublés de la rue d'Argentine⁹⁰. »

Les raisons de ces absences sont multiples : problèmes de statut avec l'état civil, marginalité, pauvreté, mais ce qui frappe le plus, c'est l'absence physique de gens. Les verbes « ressusciterions » et « hantaient » de même que l'expression « d'outre-tombe » dépeignent un lieu où circulent des spectres ou des zombies. L'intervention du veilleur de nuit, dont la condition même connote le funèbre, est elle-même de l'ordre du fantomatique : Louki et Roland ne le voient pas, il ne fait que toquer à la porte. Il n'est lui-même qu'une semi-présence, par surcroît inquiétante. On ne sait pas vraiment si c'est l'espace urbain qui fait des êtres des fantômes ou bien si ce sont ces fantômes qui le font tel qu'il est. Au début du *Père Goriot*, Balzac établie une relation d'implication réciproque prévalant entre Madame Vauquer et la pension qui porte son nom. La même relation est de mise ici : le vide de l'espace et l'absence d'habitants sont consubstantiels. C'est pourquoi, lorsque Roland, penché par la fenêtre avec Louki, crie le nom de Tarride, c'est la vacuité même de la place, son aridité, qui occupe l'air ambiant et résonne en lui. Le jeu des échos de la voix lie l'espace à ceux qui le peuplent sans le peupler, et inversement. Louée par des fantômes, la ville est elle-même en ce lieu une ville-fantôme. En même temps, l'espace amplifie la nature de ce qu'ils sont, à savoir d'irrémédiables absents, car Roland et Louki appellent en vain, pour rire, et l'espace, par ce phénomène d'écho, leur renvoie cette vanité. Étudiant la redondance de la figure du fantôme dans l'œuvre de Modiano, Daniel Parrochia précise que le fantôme y est loin de « celui des traditionnelles « histoires de fantôme »⁹¹ ». Rompant avec l'idée de substance conceptualisée par Aristote, c'est à la physique quantique et à la

⁹⁰ *Ibid.*, p.119-120.

⁹¹ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, La Versanne, Éditions Encre marine, 1996, p. 89.

notion de particules qu'il fait appel pour définir le fantôme modianesque, et le critique de citer un scientifique dénommé Arthur March :

Si la masse se conserve en tant qu'énergie, écrivait March, elle ne s'en disperse pas moins à travers l'espace entier et perd ainsi son caractère reconnaissable, elle ne peut plus revêtir l'aspect d'une substance. En effet, quand le rayonnement se transformera de nouveau en particule, cette particule ne pourra jamais être reconnue comme identique à celle qui s'est évanouie antérieurement⁹².

De là, il tire premièrement que le spectre, chez Modiano, est fait de particules et qu'il est par conséquent insaisissable en tant que substance, deuxièmement qu'il est bâti sur une conception scientifique et non magique de la réalité. Pour Parrochia, face à cette « désubstantialisation », les personnages se rattachent en vain à l'espace-temps car, dans les romans, « les lieux restent, alors même que le temps passe ».

Cette analyse du spectre est stimulante : s'il est fait de particules, c'est que celles-ci connaissent une dispersion infinie et demeurent invisibles pour les yeux. Dans l'extrait que nous avons lu ci-dessus, les absents des meublés de la rue d'Argentine, dont Tarride et le veilleur, restent bel et bien introuvables, insaisissables. Mais c'est encore cette idée de dispersion et d'infinité des particules qui nous intéressent ici : tous autant qu'ils sont, ces absents, ces fantômes, sont disséminés dans l'espace urbain considéré, ils le façonnent, ils l'animent, car il n'y a qu'eux pour faire exister ce type d'endroit, et ils lui donnent une fonction, celle d'accueillir leur marginalité, leur fugacité, leur excentricité. Cependant, l'idée d'un effet de désubstantialisation et de pulvérisation, inspirée par le texte de Parrochia ne se limite pas aux fantômes et aux spectres, c'est l'urbanité tout entière qui, dans l'œuvre de Modiano, est atteinte par cette nouvelle manière de vivre en ville. L'appel à Tarride ne laisse qu'un signifiant flotter dans l'espace. L'écho du nom porte à croire que

⁹² *Ibid.*, p.87.

cet espace lui-même est spectral, lui-même sans substance pour de multiples raisons. Parce qu'il n'est pas habité au sens propre, parce qu'il est temporaire, parce qu'il est périphérique, parce que son urbanisme, aussi récent qu'il soit, n'a pas encore été alimenté de sens. Et nul ne sait si cela va durer ou changer. Sur ce dernier point de vue cependant, le roman de Modiano laisse clairement comprendre que tel est l'état général de la ville contemporaine. Elle est le lieu du simulacre et du remplacement perpétuel, non celui de la substance ; elle est le lieu d'un éparpillement général des cœurs, des mémoires et des esprits. Or, un espace sans substance et sans cohérence est un lieu sans âme. Le vide de l'espace urbain est alors plein de particules invisibles et dispersées, ce qui est à la fois angoissant et fascinant pour les personnages, qui ne peuvent que se référer à l'écho de leur propre voix. L'espace urbain lui-même devient fantomatique au sens où l'entend Parrochia, et l'acmé de sa désubstantialisation survient quand il prend la forme d'un trou noir :

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 risquons d'être aspirés par la matière sombre⁹³.

Néanmoins, malgré l'angoisse dont il vient d'être question, le roman ne cède nullement au désespoir. Il traîne avec lui une nostalgie latente, mais montre des êtres humains en train de chercher à vivre et à sauvegarder ou inventer une forme d'urbanité. À preuve, le fait que nombre de motifs et de figures urbains convoqués par le texte concrétisent l'idée d'un refuge et d'une protection. Nous en traiterons deux dans cette étude, le café du Condé et la figure de Guy de Vere.

⁹³ Patrick Modiano, *op. cit.*, p.129.

2.3 Des refuges dans la ville.

Il importe ici de préciser que les motifs du retrait dialoguent aussi avec les motifs du refuge. Par exemple, le personnage de Louki a des relations complexes avec les quartiers de son enfance et de sa jeune adolescence. En se les remémorant, elle se soustrait d'une certaine manière à toute une partie de la ville. Elle témoigne d'une certaine crainte au sujet de ces quartiers où elle n'est pas prête à retourner :

Tout a changé le soir où Roland m'a fait revenir dans ce quartier que j'évitais. [...] Nous roulions tout droit, nous dépassions le square de la Trinité, nous montions la pente. Au feu rouge, avant d'arriver sur la place de Clichy, j'ai failli ouvrir la portière et m'échapper⁹⁴.

La narration de Louki fait se succéder les étapes du trajet de taxi dans son ancien quartier. Cette succession des lieux donne la sensation de suivre une vitesse réelle et d'avancer avec le véhicule dans Paris. Plus Louki découvre les lieux de son enfance, plus elle veut s'en extraire et quitter le mouvement de la voiture. Elle souhaite changer de direction. Il en va de même pour Roland qui se tient éloigné de son quartier d'enfance, assurant que de toute manière, il n'est plus reconnaissable. Qui plus est, Louki trouve comme une porte de sortie dans la cocaïne. La drogue va adoucir son rapport à la ville : elle soulage ses sensations d'angoisse et de vide dans la foule. Ces paradis artificiels ne sont pas des refuges mais l'instrument d'un retrait (« un retrait intramondain du monde » aurait dit Georges Luckàcs), le moyen d'une soustraction au monde réel.

2.3.1 La figure de l'intellectuel et l'impact du situationnisme.

Mais pour revenir au pendant de ces motifs du retrait, à savoir le refuge, il faut se pencher sur la figure de l'intellectuel et sur le rapport au savoir. Le roman comporte maintes

⁹⁴ *Ibid.*, p.74-75.

allusions à Guy Debord et au situationnisme. Plusieurs personnages tentent de se rattacher à cette figure intellectuelle ou à des lectures de son œuvre, notamment pour combler leurs interrogations et leurs craintes au sujet de la ville. Le personnage de Roland, alors sujet à l'angoisse tandis qu'il fait le constat d'une disparition dans l'espace urbain, tente de trouver une issue à ce malaise :

Une affiche était collée au tronc de l'un des grands arbres qui nous abritent de leur feuillage jusqu'à l'entrée des jardins, là-haut, à Saint-Michel. « Cet arbre est dangereux. Il va être abattu prochainement. Il sera remplacé dès cet hiver. » Pendant quelques instants, j'ai cru que je faisais un mauvais rêve. Je demeurais là, pétrifié, à lire et à relire cet arrêt de mort. Un passant est venu me dire : « Vous vous sentez mal, monsieur? », puis il s'est éloigné, sans doute déçu par mon regard fixe. Dans ce monde où j'avais de plus en plus l'impression d'être un survivant, on décapitait aussi les arbres... J'ai poursuivi ma marche en essayant de penser à autre chose, mais c'était difficile. Je ne pouvais pas oublier cette affiche et cet arbre condamné à mort. Je me demandais comment étaient les têtes des membres du tribunal et celle du bourreau. J'ai recouvré mon calme. Pour me reconforter, j'imaginai que Guy de Vere marchait à mes côtés et qu'il me répétait de sa voix douce : « ... Mais non, Roland, c'est un mauvais rêve... on ne décapite pas les arbres... »⁹⁵.

En sa solitude, l'arbre menacé d'abattage est une allégorie de ce qu'il reste de la nature au sein de l'espace urbain. Se qualifiant de « survivant », Roland est envahi par un sentiment morbide. C'est l'environnement urbain qui lui fait ressentir qu'il se bat pour vivre. Le message délivré par l'affiche épinglée au tronc est très succinct. Il allègue des raisons de sécurité qui restent inconnues en sorte que, la dangerosité de l'arbre alléguée restant inexplicite, il confère un caractère autoritaire et arbitraire à l'affiche. En dépit de sa brièveté, le message inséré dans le récit laisse entendre que tout le texte urbain est du même acabit, brutal et despotique, ce que prouve le malaise et le désarroi de Roland. Affirmative, sa seule phrase se contente d'un sujet, d'un verbe et d'un adjectif. Elle est censée informer les usagers, mais elle les met devant un jugement sans discussion et le texte dérive vers des

⁹⁵ *Ibid.*, p.147.

images qui, parlant de « têtes », d'un « tribunal », d'un « bourreau », laissent entrevoir une sorte de Terreur. Secoué, c'est dans la figure de l'intellectuel que Roland cherche du recours. Guy de Vere est une figure centrale du roman. Son nom est une référence à un poème d'Edgar Allan Poe appelé *Lénore* et publié pour la première fois en 1831. Dans ce poème, il est question de la mort d'une jeune femme dont Guy de Vere est le fiancé. Le parallèle entre les deux intrigues est assez évident : Louki fait de Guy de Vere un véritable point de repère. Elle assiste consciencieusement aux réunions. C'est un homme qu'elle ne fuit pas. Mais elle finit par se suicider quand même. Le motif de la mort et du deuil est présent dans le récit de Poe comme dans celui de Modiano. Mais la relation de Louki et Guy de Vere est plutôt celle d'un rapport père-fille. Louki est admirative et très à l'écoute des dires de l'intellectuel. Guy de Vere, lui, ne se consolera pas de sa mort (« Je pense souvent à Louki... Je n'ai toujours pas compris pourquoi⁹⁶... »). Dans le passage cité ci-dessus, le rapport de Roland avec Guy de Vere est plus distancié. Son rôle de narrateur est en effet celui d'un personnage qui prend du recul. Il évoque même une réunion où il avait failli éclater de rire, peu convaincu de la tournure presque mystique que prenait la soirée⁹⁷. Néanmoins, il fait part de son projet d'écriture sur les zones neutres à Guy de Vere et lui demande des conseils. Il lit aussi un livre que ce dernier lui a prêté, *Nietzsche : Philosophie de l'Éternel Retour du même*⁹⁸, lequel rejoint des questions qui l'intéressent. Figure de référence et guide intellectuel pour Roland, le prêteur est aussi au courant de ses intérêts pour l'astronomie et pour la « matière sombre⁹⁹ ». Mais quand Roland, face à l'abattage de l'arbre, pense à lui, c'est pour se « reconforter ». La sollicitation de sa voix n'a pas pour

⁹⁶ *Ibid.*, p.145.

⁹⁷ *Ibid.*, p.144.

⁹⁸ *Ibid.*, p.143.

⁹⁹ *Ibid.*, p.143-144.

fin de chercher une explication à la coupe de l'arbre. L'important est qu'elle calme le narrateur. L'adjectif « douce » lui donne presque une dimension paternelle. Elle apporte un réconfort au sentiment d'une brutalité gratuite engendré par l'affiche municipale.

Le nom de Guy de Vere renvoie indirectement au nom du situationniste Guy Debord. Le titre et l'exergue ont pour effet d'inclure les jeunes gens du Condé dans ce que Debord appelait la « jeunesse perdue ». Quelques similarités entre Guy Debord et le personnage de Guy de Vere rapprochent figure réelle et figure romanesque : Guy de Vere est abordé par les narrateurs avec un respect particulier ; Louki et Roland lui confèrent un caractère mystérieux et par moment presque spirituel ; Louki semble profondément affectée par ses enseignements (« Elle avait été très intimidée. De Vere parlait toujours aux autres comme s'ils étaient aussi intelligents et aussi cultivés que lui¹⁰⁰.») Roland, lui, joue plutôt le rôle d'un modérateur. Il aime Guy de Vere, mais le considère avant toute chose comme un intellectuel. Les sentiments de Louki et Roland envers Guy de Vere divergent par plusieurs aspects. Quand Roland raconte une séance de lecture chez le penseur, il leste son récit d'un comique de situation et fait preuve d'un léger cynisme, insistant sur le caractère presque rituel de la réunion :

Mais la lumière des bougies donnait à cette lecture une trop grande solennité. Je rencontrais souvent son regard. Apparemment, elle n'avait pas envie de rire. Au contraire, elle semblait très respectueuse, et même inquiète de ne pas comprendre le sens des mots. Ce sérieux, elle finissait par me le communiquer¹⁰¹.

Tant la « lumière » de la scène que l'attitude de Louki à l'égard de leur hôte donnent à ses lectures un côté un peu mystique. Sa voix fait aussi de lui un passeur : « C'était toujours la même voix claire, celle qui nous rendait accessibles les textes les plus hermétiques quand

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.109.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.105.

il nous les lisait¹⁰². » La voix a valeur de métonymie et de médiation : sa clarté assure un accès au savoir et donne une clairvoyance que les membres de la « jeunesse perdue » recherchent. Si le charisme du personnage, son statut immédiat de pédagogue, son image de chef de file et de rassembleur, ainsi que l'aura mythique qu'il construit lui-même et ses liens étroits avec Roland et Louki font écho à la figure de Guy Debord, la figure romanesque et la figure historique de ce dernier divergent devant la contemplation de la mort :

Dans la voiture, il a penché de nouveau la tête par-dessus la vitre baissée de la portière. « Dites-moi... Je pense souvent à Louki... Je n'ai toujours pas compris pourquoi... » Il était ému. Lui qui parlait toujours sans hésiter et de façon si claire, il cherchait ses mots¹⁰³.

À l'inverse de Debord qui considérait le suicide comme une possibilité parfaitement envisageable, ainsi que le souligne Alexandre Trudel : « Pour la jeunesse perdue, seule la mort violente peut mettre un terme à une vie qui refuse « de se ranger »¹⁰⁴. », De Vere est à court de mots et sans ressource intellectuelle aucune face au suicide de Louki. La radicalité du leader situationniste lui est étrangère.

Curieusement, la ville est pour quelque chose dans ce désarroi attentionné pour la disparue. Si les personnages se réfugient et trouvent un peu de réconfort dans les mots de Guy de Vere, c'est en grande partie parce qu'ils sont porteurs d'une forme d'espoir. Leur donnant des possibilités d'évasion, leur ouvrant des comparaisons entre l'ailleurs et leur environnement, les lectures qu'il leur propose influencent leur vision et leur pratique de la ville :

¹⁰² *Ibid.*, p.141.

¹⁰³ *Ibid.*, p.145.

¹⁰⁴ Alexandre Trudel, *Une sagesse qui ne vient jamais : esthétique, politique et personnalité dans l'œuvre de Guy Debord*, Université de Montréal, 2010, p.185-186.

Beaucoup plus tard, Guy de Vere m'a fait lire *Horizons perdus*, l'histoire de gens qui gravissent les montagnes du Tibet vers le monastère de Shangri-La pour apprendre les secrets de la vie et de la sagesse. Mais ce n'est pas la peine d'aller si loin. Je me rappelais mes promenades de la nuit. Pour moi, Montmartre, c'était le Tibet. Il me suffisait de la pente de la rue Caulaincourt. Là-haut, devant le château des Brouillards, je respirais pour la première fois de ma vie¹⁰⁵.

Louki transpose sa lecture au réel. Elle fait le lien entre l'Himalaya et la butte Montmartre et substitue l'une à l'autre les sensations de bien-être que peuvent procurer les deux espaces. Une correspondance s'établit entre les climats, entre le monastère Shangri-La et le château des Brouillards. Le titre *Horizons perdus* possède une valeur hautement symbolique. Il renvoie au désir d'échappée de Louki, à l'échec face à ce désir, mais aussi à une jeunesse perdue qui est coincée dans les murs de Paris. Mais il peut aussi signifier la perte de l'horizon au sens premier du terme. L'horizon, en ville, est bien souvent limité. La prise d'altitude permet de retrouver cet horizon. Elle se révèle pour Louki tout aussi bénéfique qu'une ascension au Tibet : l'air, l'oxygène, la font respirer « pour la première fois ». Cet endroit, en soi, est une niche vitale, une sorte de refuge. Et ce refuge est lui-même nourri par la lecture. Elle sollicite à la fois exotisme et appropriation du récit. La lecture apparaît comme un espace transitoire, où l'Himalaya se rapproche de Louki et l'entraîne de fait un peu hors de Paris. Mais il traîne aussi ici une trace d'intermédialité. *Horizons perdus* est aussi le titre d'un film de Frank Capra, sorti en 1937. L'action se passe en Chine. Robert Conway, un diplomate, rassemble des citoyens anglais comme lui, pour fuir une révolution qui s'annonce violente dans la ville de Shangai. Leur avion s'écrase dans l'Himalaya. Quelques personnes et le diplomate en question survivent, car ils sont recueillis et emmenés à Shangri-La où, non sans résistance, ils découvrent, comme le dit le texte de Modiano, « les secrets de la vie et de la sagesse ».

¹⁰⁵ Patrick Modiano, *op. cit.*, p.101-102.

2.3.2 Une cartographie alternative de Paris : les « points fixes ».

À l'image du monastère de la montagne et du Château des Brouillards, le café du Condé est lui aussi un refuge potentiel et il s'avère, lui, un refuge concret au sein de l'espace urbain. Les personnages peuvent se rattacher à lui quand ils éprouvent de la confusion ou du malaise dans la ville. Point d'ancrage, il constitue un des seuls lieux de l'œuvre parce qu'il est dissocié du reste de l'espace, et non fondu en lui. Pour Louki, il est le point de chute de ses fugues. Pour elle et pour les autres membres du café, il est à la fois un endroit suffisamment impersonnel pour qu'ils y restent des heures sans être complètement à découvert et une enclave réconfortante dans ce que Bowling nomme « l'anonymat de la grande ville¹⁰⁶». Au sujet du café parisien, Marc Augé note que « le bistro, parce qu'il est un espace conventionnel, devient aussi, pour beaucoup, un espace rituel¹⁰⁷.» C'est de cette manière que les usagers du Condé deviennent des habitués : ils sont dans un lieu dont ils admettent les codes sociaux et où certaines « relations de surfaces¹⁰⁸» prédominent. C'est pour cela qu'ils y construisent des rituels et finissent par tous se connaître sans se connaître. Ils ont une manière de double vie, une vie de café et une vie hors du café, ainsi qu'une double identité, une identité composée et une identité réelle. La manière dont les personnages perçoivent le bar qui les accueille paraît elle-même influencée par les idées de Guy Debord. Que leur café leur soit un refuge relève d'une perception de la ville qui évoque la théorie de la dérive, ou du moins lui fait étrangement écho. C'est ainsi que le personnage de Bowling se représente le Condé :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.20.

¹⁰⁷ Marc Augé, *Éloge du bistrot parisien*, Collection « Manuels Payot », Éditions Payot, 2015, p.56.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.54.

Dans ce flot ininterrompu de femmes, d'hommes, d'enfants, de chiens, qui passent et qui finissent par se perdre au long des rues, on aimerait retenir un visage, de temps en temps. Oui, selon Bowing, il fallait au milieu du maelström des grandes villes trouver quelques points fixes. [...] Le Capitaine notait aussi nos adresses de sorte que l'on pouvait imaginer le trajet habituel qui nous menait, chacun, jusqu'au Condé. C'était encore une manière, pour Bowing, d'établir des points fixes¹⁰⁹.

L'expression « points fixes » revient deux fois dans le passage. Pour Bowing, les « points fixes » apportent une certaine stabilité dans et à la ville. Ils sont eux aussi une forme de refuge, d'éléments rassurants, par rapport à un espace urbain confondant où tout est mélangé, gens et choses, et où les individus se perdent. Le terme de « points fixes » appartient aussi au lexique de Guy Debord :

[...] du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés¹¹⁰.

Doit-on supposer que le personnage de Bowing aurait lu Debord et se serait approprié le texte ? L'important est plutôt de noter que leurs préoccupations, elles, sont très similaires. Le narrateur semble également les partager. Pour lui, si Bowing note les adresses des clients, c'est pour qu'on puisse imaginer les itinéraires qui les mènent jusqu'au café. Cet intérêt pour les trajets des uns et des autres puise dans la psychogéographie. Bowing et le narrateur, capables de tracer les itinéraires possibles entre la maison des clients et le Condé, peuvent décortiquer les dérives de chacun d'eux. L'étudiant de l'École des mines fait ainsi du Condé le point fixe de ses dérives:

J'ai toujours cru que certains endroits sont des aimants et que vous êtes attiré vers eux si vous marchez dans leurs parages. Et cela de manière imperceptible, sans même vous en douter. Il suffit d'une rue en pente, d'un trottoir ensoleillé ou bien d'un trottoir à l'ombre. Ou bien d'une averse. Et cela vous amène là, au point précis où vous deviez échouer. Il me semble que Le Condé, par son emplacement, avait ce pouvoir magnétique et que si l'on faisait un calcul de probabilités le résultat

¹⁰⁹ Patrick Modiano, *op. cit.* p. 18.

¹¹⁰ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Lèvres nues*, n°9, 1956.

http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive_038.html

l'aurait confirmé : dans un périmètre assez étendu, il était inévitable de dériver vers lui. J'en sais quelque chose¹¹¹.

Le trajet pour parvenir à ces « aimants » répond aux conditions psychogéographiques telles que Debord les conçoit, et l'emploi du verbe « dériver » valide cette correspondance. L'étudiant accorde également de l'importance à la météo et à beaucoup de détails du relief des rues. Que les personnages abordent leurs insécurités dans l'espace urbain ou qu'ils parlent au contraire d'espaces qui les apaisent, ils s'expriment et réfléchissent en termes similaires. Pour Louki et Roland, leur quartier d'origine est une source d'angoisse, tandis que les « zones neutres », aussi vides qu'elles soient, sont pour eux plutôt des abris :

Mais, les derniers temps, nous n'avions plus peur de rien et nous trouvions que cette rue qui coupe le cimetière ne manquait pas d'un certain charme, la nuit sous sa voûte de feuillage. Aucune voiture n'y passait à cette heure-là et nous n'y croisions jamais personne. J'avais oublié de l'inscrire dans la liste des zones neutres. Elle était plutôt une frontière. Quand nous arrivions au bout, nous entrions dans un pays où nous étions à l'abri de tout¹¹².

La rue du cimetière est un passage isolé, ce qui, selon Roland, fait d'elle une zone neutre. Elle fait, pour ainsi dire, barrage avec le reste de la ville. En soi, elle est déjà un refuge, mais aussi un espace transitoire où la « voûte de feuillage » crée une atmosphère champêtre inattendue, une manière de réduit idyllique : la mention d'un élément naturel témoigne de l'apaisement procuré par la rue. Cette rue est rassurante, voire séduisante, ainsi que le suggère le terme « charme ». Mais ce premier refuge permet le passage vers un autre « pays », et ce « pays », où ils résident, relève lui aussi de l'ordre du refuge. Ces lieux paraissent n'appartenir qu'à Roland et Louki. Ils en sont les privilégiés « à l'abri de tout » et de tout le monde. Leur manière de considérer ces espaces puise dans la pensée

¹¹¹ Patrick Modiano, *op. cit.* p.17.

¹¹² *Ibid.*, p.149.

situationniste : elle saisit des points fixes, cartographie les reliefs, pointe les éléments naturels et les zones de vide, redéfinit les contours.

3. Paris désert dans *Un homme qui dort*.

3.1 Espaces abandonnés, espaces civilisés.

Anticipant les motifs que nous venons d'aborder dans l'œuvre de Patrick Modiano, *Un homme qui dort* délivre aussi plusieurs représentations d'un Paris déserté:

Tu découvres des rues où nulle voiture jamais ne passe, où nul presque ne semble habiter, sans autre magasin qu'une boutique fantôme, une couturière à façon avec sa vitrine tendue de rideaux en voile où semblent avoir été de tout temps exposés le même mannequin blafard décoloré par le soleil, les mêmes plaques de boutons¹¹³ [...].

Certains espaces parisiens sont dépeuplés, l'activité économique y est en suspens et la confrontation du personnage à ces espaces se fait presque par hasard, au détour d'une marche désœuvrée, ce dont témoigne le verbe « découvres ». C'est que ces espaces sont hors des itinéraires fréquentés, ainsi que le souligne la double négation « où nulle voiture jamais ne passe, où nul presque ne semble habiter ». Le vide des rues est ici un « hors de », au sens où cet espace reste à l'extérieur de la vie urbaine. Traversées par personne, les rues perdent quelque peu leur fonction et finissent pas relever de l'inattendu voire de l'incongru. La représentation du dépeuplement a quelque chose d'effrayant : le « mannequin blafard décoloré » est la seule figure, la seule présence, le seul corps du passage. La boutique, elle, est « fantôme ». La référence au spectre, proche de l'imaginaire de Modiano, et cette présence-absence du mannequin donnent à cet espace des contours mortifères. Cet extrait,

¹¹³ Georges Perec, *op. cit.*, p.59.

que Perec affirme tenir d'un auteur inconnu, entre en résonance avec un passage humoristique d'*Espèces d'espaces* :

ACTE UN

Une voix (off) : Au nord, rien. Au sud, rien. À l'est, rien. À l'ouest, rien. Au centre, rien.

[...]

ACTE TROIS ET DERNIER

Une voix (off) : Au nord, rien. Au sud, rien. À l'est, rien. À l'ouest, rien. Au centre, une tente, et, devant la tente, une ordonnance en train de cirer une paire de bottes AVEC DU CIRAGE « LION NOIR »¹¹⁴ !

La scène suit un schéma inverse au passage d'*Un homme qui dort*. On découvre ici un espace vierge dans une sorte de commencement absurde du monde civilisé. La mention d'un « acte un » est un renvoi malicieux à une manière de genèse. Les trois actes ridiculisent la tentative de l'homme pour habiter l'espace. Sans que les actes ne fassent d'ailleurs intervenir une seule fois une parole théâtrale, le contrôle de l'homme sur cet espace est exclu. L'adverbe « rien », accompagnant tous les points cardinaux, crée l'effet d'une immensité ingérable. Dans le passage d'*Un homme qui dort*, le lecteur est face à un espace à l'abandon. Les rues, auparavant habitées, tombent en désuétude. Entre ces deux passages, c'est toujours le vêtement qui illustre l'habitat. Il révèle un habitat récent et entretenu dans le cas des bottes cirées. Il marque au contraire l'absence et l'abandon par des vêtements d'un autre âge placés dans une vitrine. Le vêtement, dans les deux cas, signale des tentatives pour domestiquer un espace, pour y laisser une empreinte humaine. La boutique « fantôme » fait écho à l'isolement de la tente, à sa petitesse, à la disproportion du vide autour de sa position centrale. Dans le passage d'*Espèces d'espaces*, l'intervention comique d'une langue publicitaire en majuscules et la citation de la marque du produit de cirage répondent à la perspective angoissante de la boutique fantôme d'*Un homme qui dort*.

¹¹⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 2000 [1974], p.16-17.

Le vertige causé par ces deux espaces est mis en valeur par la futilité des références au civilisé, qu'elles soient dans l'un des cas humoristique et dans l'autre effrayante. Ce passage d'*Un homme qui dort* et celui d'*Espèces d'espaces* posent cette double question : est-ce que l'habitat se résume, se définit par l'activité économique qui grossit, qui bâtit des villes ? qu'est-ce qu'« habiter » ? Dans *Un homme qui dort*, on est en ville, on n'est pas dans la nature avec une tente, mais la problématique du vide est latente parce qu'elle taraude le personnage et le texte. Le personnage se libère de tout contact amical et limite le contact parental. L'espace urbain lui renvoie cette solitude qu'il creuse autour de lui, et il finit par matérialiser ce creux affectif, par son regard et par les lieux dans lesquels il erre. Même dans la foule, pendant la première partie du roman, le personnage ne discerne plus personne mais seulement une vérité nue du quotidien¹¹⁵. Il éprouve d'abord la sensation que cette ville et cette chambre s'épuisent sous son regard jusqu'à se réduire à de simples coquilles. S'il cherche à faire place vide, ce qui s'avérera un échec dans la suite du roman, le texte le fait aussi : la mise en page elle-même laisse des blancs et le texte s'offre en paragraphes relativement courts, presque fragmentaires, qui soulignent des temps de latence et allègue une vie continuellement mise sur pause. Les espaces du texte s'accordent à des moments d'incompréhension, d'absurdité, d'apathie du personnage. En une sorte de compensation, la narration utilise des procédés d'accumulation, cultivant une forme-liste chère à l'écriture perecquienne. Cette spatialité du texte traduit une alternance phénoménologique entre deux sensations opposées mais constantes l'une et l'autre, celles d'un trop-peu et d'un trop-plein dans la ville : le personnage se confronte à une ville parisienne qui, à la fois, se désagrège peu à peu, tombe en ruines ou en chantiers, se

¹¹⁵ Que Perec conceptualisera plus tard dans *L'infra-ordinaire*.

dépeuple, et surgit flambante et neuve, marquée par la densité, l'abondance, la foule et l'accumulation d'informations. Dans *Espèces d'espaces*, Perec nous met sur la piste d'un texte fragmenté :

Le problème n'est pas tellement de savoir comment on en est arrivé là, mais simplement de reconnaître qu'on en est arrivé là, qu'on en est là : il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public¹¹⁶; [...].

Si l'espace est morcelé et considéré comme composé de « bouts », c'est parce qu'il y a du néant, de l'ingéré, de l'inhabité. La chose, dans l'essai, est affaire de sémantique :

Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, de pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour¹¹⁷.

L'essai souligne une difficulté à nommer l'espace de « départ », et donc à écrire et penser l'espace de manière générale. Tournant délibérément autour du pot, la phrase fait de l'espace, sinon une non-substance, du moins quelque chose d'inqualifiable.

3.2 D'une « non-pensée » vers une remise en question de la ville.

Ces considérations conduisent à se demander s'il y a une convergence entre l'élaboration du personnage d'*Un homme qui dort* et ce type de réflexion. L'analyse débutait sur l'affirmation que le personnage cultive son isolement, et trouve inconsciemment une manière de désert urbain en accord avec son désert affectif et émotionnel. Ce n'est pas une coïncidence si la ville et la vie du personnage sont si analogues. Sa curiosité pour les espaces où ont lieu ses promenades, la prédilection qu'il

¹¹⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit. p.14.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.13.

affiche pour les espaces en déchéance ou en chantier au fil de ses itinéraires, aussi effrayants ou déprimants qu'ils puissent être, tout paraît converger vers l'ascétisme et transposer à la ville le propre isolement du personnage :

[...] chaque soir, émergeant du trou noir de ta chambre, de tes escaliers pourris, de ta cour silencieuse; au-delà des grandes zones de lumière et de bruit : l'Opéra, les Boulevards, les Champs-Élysées, Saint-Germain, Montparnasse, tu plonges vers la ville morte, vers Pereire ou Saint-Antoine, vers la rue de Longchamp, le boulevard de l'Hôpital, la rue Oberkampf, la rue Vercingétorix. Cafés ouverts toute la nuit. Tu restes debout, à peu près immobile, un coude posé sur le comptoir de verre, épaisse plaque translucide aux bords arrondis que des boulons de cuivre scellent au béton du socle, à demi retourné vers un billard électrique sur lequel s'obstinent trois marins. Tu bois du vin rouge ou du café-perco¹¹⁸.

Ce citoyen privilégie les espaces d'une « ville morte » aux lieux fréquentés. Le « trou noir » de la chambre concorde avec le mouvement du verbe « tu plonges ». Le mouvement de plongée et la noirceur insistent sur l'hostilité de l'espace. L'énumération des lieux qu'il fréquente crée un effet de vue panoramique atrophiée et fait de la plongée une tâche douloureuse, où la ville se traverse par couches mortifères. Dans le paragraphe qui suit, le café n'est plus un lieu de contact, mais un lieu de solitude et de marginalité. Il fréquente ceux qui restent « ouverts toute la nuit ». Leur fonction, qu'on soulignait tantôt dans le roman de Modiano en faisant référence à Marc Augé, s'étire dans le temps, se dilue, car ils n'ont pas d'horaires conventionnels. Ils deviennent des lieux hors de la temporalité de la ville, à l'instar de la chambre du personnage. La fréquentation de ces espaces vides est voulue et l'indicateur de temps « chaque soir » montre qu'elle se transforme en une habitude liée à l'isolement. Cela devient presque pour lui un rituel que de se rendre dans des espaces dépeuplés, à l'égal de cet autre rituel qui consiste à fréquenter les cafés. Les deux activités ne sont aucunement contradictoires. Elles disent la volonté de se trouver aux

¹¹⁸ Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p.94.

prises avec le vide de la cité. Les paysages urbains d'*Un homme qui dort* sont des espaces quelque peu chaotiques, dépeuplés, et sont en parfait accord avec la solitude du protagoniste. Au sujet de cet isolement, Julie Zamorano mentionne un élément fondamental:

Il ne s'agit pas de chercher des réponses à des questions philosophiques sur l'existence et la vie, mais plus simplement de se tenir en dehors du monde et en dehors de soi, à la frontière entre les deux, dans une non-pensée : « Tu n'as envie de voir personne, ni de parler, ni de penser, ni de sortir, ni de bouger. (HQD, 21)¹¹⁹.

Le personnage d'*Un homme qui dort* irait vers un champ hors de tout, hors des rapports sociaux et, dans le paysage urbain, hors des sentiers battus ou des zones fréquentées. Les descriptions vont de pair avec cette « non-pensée » dont parle Julie Zamorano. La ville matérialise la négation du personnage et l'encadre en elle. Paradoxalement, il y cherche ce « dehors du monde » qui répondrait au « dehors de soi » dans lequel il se situe. Ce « dehors » n'est pas seulement celui de la ville en perdition dans lequel le personnage se déplace, car il inclut aussi la chambre. Dans cette dernière, il n'y a presque rien, si bien que c'est à se demander si elle est habitée :

La chambre, lieu clos qui se détache peu à peu de la réalité, se transforme en un no man's land où le temps paraît s'être arrêté, où le vide semble régner pour, en fin de compte, devenir le lieu où le monde viendra se démasquer¹²⁰.

La vue des quartiers désolés du dehors n'est pas compensée par l'intérieur de la chambre, que Zamorano associe à un « no man's land ». Le personnage y passe la majeure partie de son temps mais il n'y semble qu'à demi présent et personne ne lui y rend plus visite. La chambre en soi est très rudimentaire et la description du texte ne s'attarde jamais sur les

¹¹⁹ Julie Zamorano, « L'espace ouvert de la chambre close », Cahiers Georges Perec n°12, *Espèces d'espaces perezquiens*, Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani (dir.), Collection « Autour de l'Oulipo », Éditions Le Castor astral, 2015, p.169.

¹²⁰ *Ibid.*, p.167.

aspects confortables ou réconfortants du lieu. Ne comportant aucun jugement sur sa valeur sentimentale, elle se focalise sur des objets triviaux comme la « bassine de matière plastique rose ». On se souvient que, dans *Espèces d'espaces*, c'est par l'évocation de cette même bassine que s'introduit une réflexion sur la notion de l'habitable :

Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre¹²¹ ?

Si le personnage y est aussi apathique, peut-on tout de même dire qu'il *habite* sa chambre de bonne ? Souvent, il n'y fait rien, il dort, il rêve éveillé. La fiction romanesque questionne, avant l'essai, cette habitabilité : le logement est typique de l'étudiant parisien et par suite peu propice à de grandes activités. Mais l'homme qui dort les limite plus encore, ce qui accentue à ce point l'étroitesse du logement qu'il est presque malsain d'y habiter. Julie Zamorano et Frédéric Yvan qualifient la chambre de non-lieu, une notion qu'ils empruntent à Marc Augé. Incomplètement habitée, la chambre perd en partie sa fonction et ne peut constituer un lieu d'ancrage véritable. Pour Frédéric Yvan,

Ce vide à partir duquel s'organisent l'ordre des lieux et l'ordre des mots apparaît alors participer simultanément de l'intérieur et de l'extérieur de ces ordres : si ce vide est non-lieu autour de quoi s'ordonnent les lieux et les mots, il est aussi hors lieu. Autrement dit, ce vide est précisément l'en dehors du lieu en tant qu'il est échappement à la localité : il est ce qui excède ou transgresse la localisation ; non pas un dehors opposé à un dedans, mais une extériorité au système dehors vs dedans. Indéterminable localité que décrit Henri Michaux dans son poème en prose *L'espace aux ombres* : « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace »¹²².

Selon le même critique, les espaces d'*Un homme qui dort* sont caractérisés par un vide, considéré comme non-lieu mais aussi comme hors-lieu. La chambre, comme les espaces

¹²¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit. p.50.

¹²² Frédéric Yvan, « L'extase du vide de *Un homme qui dort* à *Espèces d'espaces* de Georges Perec », *Savoirs et clinique*, n°8, 2007.

disparates et dépeuplés des promenades de l'homme qui dort, fait partie de cette « indéterminable localité ». Tous ces lieux sont nommés par un texte qui donne quantité de noms de rues, de quartiers, d'indications spatiales. Mais cette quantité a aussi vertu à mêler les lieux, à les fondre les uns dans les autres. La chambre serait censée activer ce « système dehors vs dedans », mais elle n'y parvient pas dans la mesure où l'étrange mode d'habitat du protagoniste la situe elle aussi dans un « dehors ». Le passage qui décrit les rapports du personnage à son voisin témoigne de ce double « échappement à la localité », qui fait de la chambre à la fois un non-lieu et un hors-lieu : le personnage, quoiqu'il soit locataire de la même chambre depuis des années, ne sait pas qui est son voisin. Il ne l'a même jamais vu, en dépit d'un degré de proximité et de petitesse qui devrait pourtant faciliter la rencontre. Ledit voisin, dont le personnage s'amuse en lui prêtant toutes sortes d'habitudes et en lui imaginant une identité, est un alter ego. Tous deux vivent dans une espèce de danse routinière synchronisée, où ils ne se voient ni l'un ni l'autre, comme s'ils voulaient s'éviter. Ce voisin, qui lui montre en régime rapproché ce que c'est que d'échapper aux regards des autres et qui exemplifie sa propre solitude, il l'entend passer ses soirées seul et l'imagine manger sur une malle de pique-nique chaque soir, comme une personne de passage ou un voyageur qui ne voudrait pas vraiment s'installer. Leurs chambres de bonne, côte à côte et impénétrables à l'image de leurs habitants, symbolisent cet « en dehors » qui fait d'elles des espaces isolés du reste du monde. Pour Frédéric Yvan, l'espace est toujours un vide, ce vide étant le « vrai espace ». De cette conception, que sémiotisent les représentations inquiétantes de la ville dans *Un homme qui dort*, découle quelque chose d'« horrible ». Dans le roman de Perec comme dans le poème de Michaux existe la même sensation d'horreur vis-à-vis de l'espace, mais aussi, et paradoxalement, ce que Frédéric Yvan

théorise comme une « extase ». Le protagoniste d'*Un homme qui dort* s'émerveille en effet des néants que sont sa chambre et sa ville :

Ta chambre est la plus belle des îles désertes, et Paris est un désert que nul n'a jamais traversé. Tu n'as besoin de rien d'autre que de ce calme, de ce sommeil, que de ce silence, que de cette torpeur¹²³.

La chambre est-elle déserte parce qu'elle est inhabitable ou inhabitée ? Aux yeux du personnage, cela fait d'elle « la plus belle ». L'hyperbole et le superlatif créent un paradoxe. Tandis que la chambre est *a priori* tout aussi hostile à l'habitat que la ville, elle devient dans les excès du narrateur-personnage un espace d'une grande beauté. La précision du possessif « ta chambre » et du nom « Paris » laissent place, dans la syntaxe, à l'imprécision des multiples îles désertes et à l'article indéfini « un ». La comparaison, et la métamorphose de Paris en un désert, « transgresse », comme le dit Frédéric Yvan, la localité de la ville la plus visitée au monde, et la projette à mi-chemin entre l'extase et l'angoisse de celui qui, à défaut de l'habiter, y respire.

4. Érotiser la ville : un réinvestissement.

Dans un tel environnement, la solitude de l'utilisateur s'exacerbe. Dans les œuvres à l'étude, celui qui en incarne le plus les enjeux est le personnage de Perec. Débarrassé de toute interaction sociale, il finit par s'en mordre les doigts.

Tu es seul malgré les fumées qui s'alourdissent, malgré Lester Young ou Coltrane, seul dans la chaleur ouatée des bars, dans les rues vides où tes pas résonnent, dans la complicité mal réveillée des bistrotseuls ouverts¹²⁴.

¹²³ Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit. p.52.

¹²⁴ Georges Perec, op. cit., p. 109.

La solitude se répète ici comme une rengaine lancinante, encore une fois avec une syntaxe très jazzée (les références à deux grands noms de cette musique ne passent pas non plus inaperçues) : le retour du mot « seuls » encadre la phrase comme un chiasme et l'allitération en –s se répercute violemment. Tout en désignant la condition solitaire de l'homme qui dort, le narrateur en pointe aussi l'universalité. L'insistance avec laquelle il décrit cet état, ici à la manière d'un refrain, sous une forme cyclique, et l'ambiguïté de la narration à la deuxième personne, renvoie cette condition non plus uniquement à un état particulier, celui d'une personne neurasthénique, mais bien à un état général, dont tout sujet fait les frais dans la ville. Que reste-il aux usagers pour interagir entre eux? Le contrepois est le dialogue des corps, les regards, les jugements à vue d'œil, comme on peut.

« Je suis traversée par les gens, leur existence, comme une putain.¹²⁵ » C'est ainsi que la diariste conclut l'une des dernières anecdotes du *Journal du dehors*. La forme passive de la phrase et ce mouvement de « traversée » expriment une certaine pratique de la ville, pratique volontaire, ouverte aux autres, autant que l'est le métier d'une prostituée. Aucune intention de dénigrer son œuvre par cette comparaison à une « putain », mais plutôt, pensons-nous, une comparaison lucide : entre la putain et le client aussi bien qu'entre la diariste et les autres usagers s'exercent de multiples échanges, fluides ou transactions. Elle utilise, elle aussi, leur corps, leur extériorité, sans les connaître jamais vraiment. Au lieu d'un rapport sexuel mercantile, il y a la nécessité de faire œuvre en utilisant les autres, non pas leurs désirs mais les signes extérieurs qu'ils renvoient. Dans son Avant-Propos, elle écrit encore : « Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous *traversent*, réveillent

¹²⁵ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 69.

notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes.¹²⁶» Ce motif d'une traversée récurrente de soi par les autres dans la ville constitue une singularité du *Journal*. Le rapport du sujet à la ville y est très souvent relié à autrui, qu'il s'agisse de ses réactions face à la foule, de ses rapports aux figures marginales, de sa confrontation à une mixité sociale. Le flâneur de la Ville Nouvelle, dans le *Journal*, apparaît comme un sujet presque dépendant d'autrui, premièrement pour que sa « mémoire » s'active mais aussi pour se voir ou se revoir dans les autres. Au sujet du flâneur et de ses rapports à autrui, Benjamin écrit :

La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de son âme¹²⁷.

Walter Benjamin relève cette tendance du sujet à classer les autres usagers selon des « types » sociaux mais aussi à avoir perçu leur intériorité sans même les connaître. Dans certains espaces urbains, comme le RER dans le *Journal*, la foule entretient simultanément la proximité et la distance. Les gens dialoguent à demi, leurs échanges étant minimalistes, parfois même imperceptibles. Mais ces échanges, pour qui se laisse enivrer comme le flâneur de Baudelaire, sont aussi d'une extrême richesse. On sait que la flânerie baudelairienne est, pour Benjamin, une fantasmagorie parisienne. Le flâneur qui croit s'abandonner à autrui et discerner les individus est soumis à une illusion, mais cette illusion, dans le cas du poète comme dans le cas de la diariste, est créatrice. Si la pratique de la ville est, dans le *Journal*, autant tournée vers autrui, c'est parce que la diariste est démunie face à l'espace urbain. Elle précise bien que pour elle, ce sont les usagers qui transportent leurs histoires et, par assimilation, la sienne. La flâneuse qu'est la diariste se

¹²⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit. p.41.

laisse donc enivrer par autrui au même titre que Baudelaire et ses Sept Vieillards, qui, le rappelle Benjamin, sont peut-être tous un seul et même. L'espace urbain met face à nombres de récits inévitables. L'utilisateur est constamment spectateur, et comme la diariste, il archive ses rencontres. Le sujet se maintient dans l'illusion baudelairienne de reconnaître et de se reconnaître dans autrui. Il poursuit une conversation constante mais entravée et timide avec autrui. Quand deux sans-abris s'installent dans un wagon de RER et y discutent suffisamment fort pour que tout le monde puisse percevoir leurs propos, la diariste clôt le récit en révélant l'attitude des usagers alentours :

À la différence du théâtre, les spectateurs de cette scène évitent de regarder les acteurs, font comme s'ils n'entendaient rien. Gênés par la vie qui se donne en spectacle, et non l'inverse¹²⁸.

L'attitude des deux sans-abris est délibérément théâtrale : ils s'échangent la réplique « avec ostentation. » Mais dans le RER, la proximité des usagers empêche la privauté et les usagers se composent un rôle, une façade pour établir un rempart pudique avec cette proximité contrainte des transports en commun. L'échange entre les deux sans-abris, sa violence frontale (les autres ne peuvent y échapper), sont un symbole de cette nudité des uns et des autres dans l'espace urbain. Les usagers d'un wagon de métro, côte-à-côte, ne peuvent que vivre collés aux autres comme des vases communicants. Dans les transports en commun, la figure du marginal est la seule à pouvoir confronter l'utilisateur silencieux : elle verbalise, sans pudeur, les sentiments d'absurdité, de solitude et de détresse qui peuvent être ressentis dans la ville. Le dialogue prend des contours symboliques parce qu'il thématise la naissance, et en particulier la vie fœtale. Les sans-abris s'extasient devant ce qui a été, pour eux, le meilleur habitat : le ventre de leur mère. Leur langage aborde, toujours sans pudeur,

¹²⁸ Annie Ernaux, *op. cit.*, p.104-105.

des détails qui ont trait au corps et à l'accouchement. La diariste insiste sur les autres usagers qui ne veulent pas entendre, « gênés par la vie ». Ils le sont au moins triplement : d'abord vis-à-vis des récits de naissance, ensuite vis-à-vis des marginaux vivant dans la rue et enfin vis-à-vis de la dureté du mode de vie urbain. Les usagers sont en confrontation constante et ne peuvent nier, fuir ou se protéger des autres. Ils sont gênés par une proximité face à laquelle ils ne peuvent rien et qui est due aux nouveaux espaces émergents, tels le RER.

Le *Journal* va à rebours de cette gêne. Si la comparaison à la putain a tantôt retenu notre attention, c'est parce que l'érotisation de l'espace urbain est très présente dans les fragments. La diariste, parmi ce qu'elle saisit des autres, se laisse aller à quelques fantasmes. Elle tente, sous les vêtements, sous les allures, en somme sous les couches d'apparence, de voir plus loin. La diariste cherche l'intime là où il se carapace. L'espace urbain, tel que décrit dans les représentations étudiées plus haut, nous semble plutôt hostile au dévoilement et au sexe. Mais le *Journal* focalise de nombreux fragments sur des scènes d'intimité, voire des scènes érotiques ayant lieu entre les usagers. La diariste, en particulier, se penche beaucoup sur les rapports non-verbaux entre les individus et sur le dialogue des corps. Elle insiste notamment sur les rapports physiques de domination ou de séduction. Cela lui permet de questionner, au sein même de l'espace urbain, les rapports implicites entre homme et femme. Elle aborde le rapport des usagers à leur propre corps et aux corps d'autrui dans la ville. Pour ce faire, les fragments exploitent en creux l'absence de communication entre les usagers, en particulier le silence des transports en commun.

Une femme assise près de la vitre levait continuellement les yeux vers l'allée centrale où l'on s'entassait. Du côté où allait son regard, ne se trouvaient que des femmes. [...] S'apercevant qu'on la fixait, la petite voyageuse ronde s'est mise à

regarder ailleurs, puis elle a rentré son ventre. On voyait son soutien-gorge blanc par transparence. Un sourire lui est venu, vague et permanent. L'autre continuait de la fixer sans ciller. La petite brune m'a lancé un œil amusé, comme pour me rendre complice de la drague dont elle était l'objet. Rayonnante malgré elle d'avoir été choisie. Je me suis rappelé la cour de récréation, quand on riait de honte et de plaisir, la main sur la bouche, en nous regardant les unes et les autres, parce que Geneviève C. nous montrait sa vulve. Au cours élémentaire, avant le temps des garçons¹²⁹.

La promiscuité du wagon de RER et la foule d'une fin de journée donnent lieu à des regards dont la diariste est complice. Elle surprend un instant de séduction, avant d'être elle-même incluse dans la scène par le « coup d'œil ». Toute l'interaction se passe de mots. Le fragment insiste sur la prise à partie inévitable des usagers alentours. Il n'illustre pas uniquement la rencontre sensuelle de deux femmes mais insiste aussi sur la position de spectatrice de la diariste et sur sa complicité. Dans de tels endroits bondés, l'usager devient, qu'il le veuille ou non, un spectateur-acteur.

Dans le roman de Patrick Modiano, la flânerie dans Paris devient la possibilité d'une rencontre avec une femme, incernable puis insaisissable puisque disparue. Le mouvement du flâneur est alors un peu, dans ce roman, un mouvement amoureux. L'incipit, plus précisément les deux premiers paragraphes de l'œuvre, se focalise sur les faits et gestes de Louki au Condé. L'étudiant dit être toujours assis en retrait au café, en observateur. Il observe Louki, donnant au roman dès le départ une tonalité particulière : sans jamais qu'elle soit nommée, désignée par l'article « elle », la jeune femme est suivie par le texte. Et l'étudiant de conclure :

¹²⁹ *Ibid.*, p.81-82.

Je me demande, avec le temps, si ce n'était pas sa seule présence qui donnait à ce lieu et à ces gens leur étrangeté, comme si elle les avait imprégnés tous de son parfum¹³⁰.

La singularité du personnage de Louki et « l'étrangeté » du lieu sont en adéquation. Louki et les mystères qu'elle véhicule viennent influencer l'atmosphère, tout autant qu'ils lui donnent une dimension familière. Le café, s'il est un « point fixe » dans Paris, l'est pour et par la jeune femme. La présence de Louki y est un pilier. La cliente parle peu, observant beaucoup les autres. Sa présence est physique mais aussi sensuelle. C'est ainsi que son influence sur le lieu s'exprime par le parfum : « elle les avait imprégnés ». L'impact du personnage se passe de mots et se joue dans sa présence, progressivement, durablement. Le parfum de Louki revient à plusieurs reprises, devenant l'odeur persistante de l'œuvre :

La semaine dernière, ce n'était pas la nuit que j'y marchais mais en fin d'après-midi. Je n'y étais pas retourné depuis que nous la suivions ensemble ou que j'allais te rejoindre à l'hôtel. J'ai eu un moment l'illusion qu'au-delà du cimetière je te retrouverais. Là-bas, ce serait l'Éternel Retour. Le même geste qu'avant pour prendre à la réception la clé de ta chambre. Le même escalier raide. La même porte blanche avec son numéro : 11. La même attente. Et puis les mêmes lèvres, le même parfum et la même chevelure qui se dénoue en cascade¹³¹.

Roland érotise, plus que tout autre narrateur, la figure de Louki. Il partage avec elle une intimité, de laquelle restera le parfum. La manière dont Roland rêve ses retrouvailles avec Louki est intéressante : elle fait le lien entre l'espace parisien et la jeune femme. Sur un mode progressif, le narrateur passe de la ville à la femme, récapitulant les éléments qui lui sont familiers. Sa description agit comme un parcours, du quartier à la chambre d'hôtel, pour s'achever en ébats amoureux. Au terme de l'itinéraire dans la ville se trouve donc une femme, et sa « chevelure qui se dénoue en cascade » en constitue le dernier mouvement. Le geste de la marche jusqu'à la chambre s'achève par celui des cheveux de Louki. Pour

¹³⁰ Patrick Modiano, *op. cit.*, p.9-10.

¹³¹ *Ibid.*, p.149.

Roland, le parfum de Louki est inoubliable et embaume les zones qu'ils s'étaient appropriées. Pourtant, quoi de plus éphémère qu'une odeur pour les sens, en particulier dans un contexte urbain où l'odorat peut être grandement mis à l'épreuve? Comment conserver un souvenir si infime et intime dans un tel environnement? La latence du parfum dans l'air, sa qualité impalpable et éphémère, relève aussi de la proposition, cette fois-ci de l'ordre de l'éros. Elle situe un individu à la frontière entre le concret et le fantomatique, entre sa disparition et son fantasme. Roland choisit de relever cette proposition, de la maintenir, aussi fragile qu'elle soit, pour se guider dans la ville.

Pour le personnage d'*Un homme qui dort*, l'érotisation de la ville amorce aussi son réinvestissement. Il se tire, instinctivement et par le corps d'abord, hors de sa solitude.

Tu te colles contre les appareils, pendant des heures, pendant des nuits, rageusement, fiévreusement. Tu ahanes, plaqué sur la machine, accompagnant de grands coups de reins les rebonds de la bille d'acier. Tu t'acharnes contre les ressorts, les lumières, les chiffres, les passages. Femmes peintes dont l'œil s'allume, dont l'éventail s'abaisse. Tu ne peux lutter contre un tilt. Tu peux jouer ou ne pas jouer. Tu ne peux pas engager de dialogue, tu ne peux lui faire dire ce qu'il ne saurait te dire. Tu as beau te serrer contre lui, haleter contre lui, le tilt reste insensible à l'amitié que tu éprouves, à l'amour que tu recherches, au désir qui te déchire. Six mille points, alors que mille quatre cents suffisent, ne feront que te meurtrir davantage, que t'enfoncer un peu plus¹³².

Si cette scène est assez désespérante, elle est néanmoins un des pivots qui renvoient le personnage vers autrui. Les machines de flippers, souvent illustrées par des femmes aux tenues légères ou des pin-up, sont ici pour l'homme seul l'unique féminité à laquelle il a accès. Le seul corps nu visible est celui du dessin. Devant cette nudité figée et castratrice, le personnage se réanime. Ce n'est pas tant la machine qu'il active (il a de toute façon dépassé le score), mais son propre corps. Cette remontée du désir et du contact s'effectue

¹³² Georges Perec, *op. cit.*, p.106.

dans la douleur, la frustration et l'impotence, mais ne peut qu'engager le personnage sur un nouveau chemin. On notera cependant que l'érotisation de la ville s'attache, en désespoir de cause, à une image stéréotypée sur un objet de consommation, et n'est pas une érotisation en chair et en os, comme si le personnage ne pouvait pas porter son désir sur des individus réels, amalgamés dans la foule, indiscernables, et que le narrateur appelle d'ailleurs des « désespoirs¹³³ ».

II. L'altérité des espaces.

Les représentations de l'espace urbain ne sont pas figées : par nombre de procédés textuels, mais toujours sur un mode propositionnel, elles s'éloignent d'une écriture purement fidèle et réaliste de Paris. La ville se révèle mouvante dans les trois textes. Cette mouvance est sémantique et physique. Sémantique parce que l'espace devient pluriel sous l'effet du regard des narrateurs ou de la diariste, en sorte que chacun y voit des signes et des significations multiples. Physique, parce que se décrivent et se ressentent les métamorphoses de l'espace, ses changements de fonction, sa rénovation. Les représentations de la ville, par le biais des procédés d'écriture ou de la psyché des personnages, s'émancipent cependant souvent d'une restitution fidèle (réaliste) des changements concrets de l'espace urbain. Des espaces « autres » se génèrent dans

¹³³ « Désespoirs assis comme toi sur les bancs, dessinant et effaçant sans cesse sur le sable poussiéreux le même cercle imparfait, lecteurs de journaux trouvés dans les corbeilles à papier, errants que nulle intempérie n'arrête. Ils ont les mêmes périples que toi, aussi vains, aussi lents, aussi désespérément compliqués. Ils hésitent comme toi devant les plans aux stations de métro, ils mangent leurs pains au lait, assis au bord des berges. Bannis, parias, exclus, porteurs d'invisibles étoiles. Ils marchent en frôlant les murs, têtes baissées, épaules tombantes, mains crispées s'accrochant aux pierres des façades, gestes las de vaincus, de mordeurs de poussière. », *Ibid.*, p.113-114.

l'imaginaire des personnages et des narrateurs et se superposent aux espaces réels. Les textes laissent entrevoir que tout pourrait être différent dans la ville, qu'elle pourrait être conçue autrement sur tous les plans et qu'il existe des alternatives à la vision urbanistique qui s'impose alors dans les nouvelles constructions parisiennes. Les trois œuvres offrent une perspective alternative qui va jusqu'à changer la nature de la configuration de la cité dans l'imaginaire. Ainsi, pour les enfants du quartier, Montmartre se nomme les « premières pentes ¹³⁴». Au bout de la butte, Louki voit une « falaise ¹³⁵», une rue qui s'achève « en plein ciel ¹³⁶». Elle associe aussi sans mal l'Himalaya à la colline où trône le Sacré-Cœur : « Pour moi Montmartre, c'était le Tibet ¹³⁷. » Ces réflexions des narrateurs font apparaître une altérité, ici au moyen de l'évocation d'un ailleurs au sein même de l'espace urbain représenté, mais cette apparition est toujours effectuée sur le mode de la proposition. La possibilité d'un espace autre ne fait qu'apparaître en filigrane, au moyen de pratiques elles-mêmes alternatives qui marginalisent quelque peu les narrateurs : la drogue, le demi-sommeil de l'apathique, le rêve éveillé, la tentation du voyage ou de l'évasion, la fréquentation nocturne des cinémas, des bars et des cafés, etc. Le texte urbain, lui aussi, retient le regard des personnages ou de la diariste. Il donne à l'espace citadin un double-fond sémantique : l'utilisateur ne voit pas seulement un mur mais aussi ce qui est écrit sur le mur, et en oublie pour ainsi dire presque le mur en soi. Les signes que renvoie le texte urbain ont une infinité de sens pour les passants qui cherchent à le décrypter. Les narrateurs et la diariste portent une attention particulière, parfois obsessive, aux traces du langage dans la ville. Les pancartes, les noms de rue, les graffiti, les noms des commerces

¹³⁴ Patrick Modiano, *op. cit.* p.85.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.*, p.101.

permettent d'introduire subtilement dans la ville des références à un ailleurs, des propositions. Dans le cas du *Journal du dehors*, la diariste prélève des éclats de ce texte urbain. Elle en imbrique des bouts dans la forme fragmentée de son *Journal*, lesquels laissent entrevoir une infinité de possibles, entre autres d'origines littéraires, comme si la ville elle-même tenait une manière de journal : « Je m'aperçois que je cherche toujours les signes de la littérature dans la réalité¹³⁸. » Ce qu'elle dégage du texte urbain en constitue une saisie évidente, mais résolument minimaliste et parfois même inachevée, et par conséquent propositionnelle. Dans cette partie, nous étudierons la façon dont l'espace urbain est sédimenté par cette altérité du texte, ainsi que la manière dont les transformations de la ville peuvent être des objets de rêves, d'hallucinations ou d'espérance pour les narrateurs.

1. Des espaces transitoires.

Le texte de Michel Foucault, *Des espaces autres*, théorise cette altérité de l'espace en prenant appui sur la phénoménologie et sur les travaux de l'auteur de *La poétique de l'espace* :

L'œuvre — immense — de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasmes; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions [...] Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans. C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble

¹³⁸ Annie Ernaux, *op. cit.* p.46.

de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables¹³⁹.

L'espace du dehors, l'espace duquel émerge un certain sentiment de vide que nous avons abordé plus haut, ne peut être réduit aux tentatives d'homogénéité qui le reçoivent : il y a bel et bien un aspect uniforme des Villes nouvelles, en raison des matériaux nouvellement utilisés en construction, des modes systématiques de rénovation, etc. On retrouve bien dans les textes des représentations vertigineuses de l'espace urbain, ainsi qu'une mise en évidence de la solitude des personnages, qu'ils se soient aventurés dans des espaces dépeuplés et des quasi-terrains vagues ou qu'ils soient immergés au sein des foules. L'espace urbain est en réalité « hétérogène » parce qu'en lui se poursuit « l'érosion de notre vie » ; il possède en conséquence une chimie, une composition qui dialogue avec ses usagers. Les usagers le remplissent d'une multiplicité de représentations. L'altérité, si elle est de prime abord poétique et sémantique dans les œuvres, est aussi présente dans l'espace urbain réel en raison même de ce qu'il est porteur de cette hétérogénéité de « l'espace du dehors ».

Certains espaces sont présentés comme des hétérotopies et répondent à ce titre d'un principe actif que les narrateurs remarquent et expérimentent. Dans le texte des *Hétérotopies*, les propos de Foucault au sujet du cinéma vont comme suit:

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. [...] c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; [...] l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. [...] Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et

¹³⁹ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Dits et écrits 1984*, « Architecture, Mouvement, Continuité », n°5, 1984, p.2-3 [transcription PDF en ligne: <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>].

le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde¹⁴⁰.

Le cinéma est un espace réel dans lequel se succèdent les espaces irréels et inaccessibles. Il permet ainsi une sorte de mobilité, des mouvements d'espace en espace, et fait par cette dynamique voyager ses spectateurs dans la « totalité du monde ». C'est cette mobilité paradoxalement statique que Louki expérimente lors de ses fugues nocturnes :

La salle était vide, sauf le samedi. Les films se passaient dans des pays lointains, comme le Mexique et l'Arizona. Je ne prêtais aucune attention à l'intrigue, seuls les paysages m'intéressaient. 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 un film ou dans un rêve. Un rêve ou un cauchemar, cela dépendait¹⁴¹.

Des films, Louki retient leur exotisme. Son expérience cinématographique se résume à une confrontation avec un ailleurs, comme le montre la négation qui ouvre cette phrase et qui amorce une épanorthose : « Je ne prêtais aucune attention à l'intrigue [...], seuls les paysages m'intéressaient. » Dans la salle de cinéma, Louki part en voyage comme elle le peut. Son désintérêt pour l'histoire racontée s'explique par le fait que le cinéma est avant tout pour elle un moyen de s'échapper hors de l'espace réel tout en restant en son sein, irrémédiablement. La projection d'un ailleurs sur une toile ne peut s'effectuer qu'au cœur de la ville, dans le désœuvrement d'une salle de cinéma. La ville, avec ses hétérotopies, devient un théâtre du monde. Mais l'expérience cinématographique ne se limite pas à cela pour Louki : elle confronte également les espaces. Au sortir de la séance, les couleurs des paysages du Mexique ou de l'Arizona prennent corps dans les lumières de la ville, plus particulièrement dans les « enseignes lumineuses » et les « néons ». Dans la conjoncture

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.6.

¹⁴¹ Patrick Modiano, *op.cit.* p.80.

du récit, enseignes et néons sont disposés dans l'espace urbain pour attirer les usagers dans une boutique, un restaurant, un café. Ces lumières guident le chemin vers des espaces mercantiles. Mais Louki y identifie les mêmes couleurs que celles du Mexique et de l'Arizona vues dans le film. C'est ainsi que les couleurs naturelles et les couleurs artificielles se confondent. Le « curieux mélange » qui en résulte mêle de façon incohérente la nature et l'espace urbain. Les noms qu'elle donne aux couleurs réfèrent à des éléments naturels comme le « sable », l'« émeraude », la « nuit », mais leur écho citadin lui est plutôt désagréable. Le caractère « trop violent[...] » des couleurs exportées de la salle vers la rue indique leur dénaturation par la ville et par les dispositifs publicitaires de la société de consommation. Mais l'ailleurs importé par le cinéma est néanmoins lu et persiste dans le réel. Pour Louki, cette persistance met en valeur l'impossibilité d'un mariage entre le lointain et le proche, entre la ville et la nature, mais la médiation du cinéma allègue néanmoins que le rêve de cette union demeure présent, en une sorte d'hologramme sur les murs de la cité. Malgré cela, ou à cause de cela, ce qu'il reste du film et de l'ailleurs, une fois la rue retrouvée, est pour Louki un « cauchemar », comme si l'illusion produite par le commerce urbain s'avérait plus violente que n'importe quelle autre forme d'utopie. La raison en serait qu'elle s'inscrit au sein du réel sans qu'on puisse nécessairement la remarquer :

Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. [...] elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée¹⁴².

Cette fonction de l'hétérotopie intervient aussi dans le roman de Modiano. La vie de ses personnages est cloisonnée de bien des manières : ils ont la sensation qu'ils doivent

¹⁴² Michel Foucault, *op. cit.* p.8.

échapper à leur quartier d'origine, ils fuient, ils réinventent leur pratique de la ville en s'immobilisant au café pendant des heures et en faisant de longues dérives nocturnes. Le cinéma, en convoquant sur ses écrans d'innombrables ailleurs, place la ville en compétition avec d'autres espaces. L'hétérotopie met en valeur ce cloisonnement urbain en juxtaposant une multiplicité d'alternatives. Elle révèle des cloisons physiques, émotionnelles et fonctionnelles (il faut se comporter de telle manière ou faire telle chose dans tel espace). Le roman de Perec affiche pour sa part une autre forme d'hétérotopie. Pour le héros perecquien, le lit est toujours à mi-chemin entre le rêve et la lucidité :

Tu cherches derrière toi, et, bien sûr, tout de suite, tu t'aperçois que tu n'étais même pas vraiment enfermé, que, pendant tout ce temps, le sommeil, le vrai sommeil était derrière toi, pas devant toi, derrière toi, tellement reconnaissable avec ses longues plages grises, son horizon glacé, son ciel noir parcouru de lueurs blanches ou grises. Tu l'aperçois d'un seul coup, tu le reconnais immédiatement, mais il est trop tard pour l'atteindre, comme toujours; ce sera pour une autre fois. Tu le savais aussi, ou bien tu aurais dû le prévoir : il ne faut jamais se retourner, en tout cas pas si brusquement, sinon tout se casse, pêle-mêle, ton oreiller tombe et emporte ta joue, ton avant-bras, ton pouce, tes pieds basculent l'un sur l'autre : le soupirail gris retrouve sa place non loin de toi, le cachot mansardé se reforme et se referme, tu es assis sur ta banquette¹⁴³.

Au sein même du lit, le sommeil est spatialisé : il est décrit comme un espace aux « longues plages grises », à « l'horizon glacé » et au « ciel noir parcouru de lueurs blanches ou grises ». Il s'oppose ainsi au « soupirail gris » et au « cachot mansardé » que figure l'espace a priori fermé de la chambre. Le lit est un espace transitoire où le corps lui-même se décompose : la séquence « tout se casse, pêle-mêle » insiste sur l'assimilation du lit et du corps. Ils sont comme l'un dans l'autre. Plus loin, le texte les aborde d'ailleurs en ces termes :

[...] il faudrait ramener le lit, le corps, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus qu'un point, qu'une bille, ou bien, ce qui revient au même, il faudrait réduire toute la flaccidité

¹⁴³ Georges Perec, *op. cit.* p.35.

du corps, la concentrer en un seul endroit, par exemple dans quelque chose comme une vertèbre lombaire¹⁴⁴.

Ils sont assimilés par le texte parce que le personnage tente de faire corps avec le lit, tandis qu'il tombe dans le sommeil. Il est dans un espace liminaire où la possibilité d'une totale immobilité et d'une grande apathie jouxte une invitation au voyage promise par le sommeil. Le corps, lui aussi, est traité comme un espace : il n'est plus une unité avec laquelle l'individu se déplace mais un espace dans lequel il se meut. Au lit, le personnage se parcourt en effet physiquement, oscillant entre le constat de la dispersion de son corps et des moments où il se concentre sur une seule partie de ce dernier. Le lit, où l'individu paraît être le plus seul et le plus statique, suscite ici des mouvements constants, qui vont des pieds à la tête, en attendant des déplacements vers un espace immense, naturel, mais fictif, celui des « plages » illimitées du rêve. L'étrangeté de la situation conduit l'homme couché à se distancier de lui-même et à se déprendre d'une illusion : « tu t'aperçois que tu n'étais même pas vraiment enfermé », sans que soit précisée la nature de cet enfermement. S'agit-il de l'emprisonnement consenti dans la chambre ? D'un repli sur soi dans le lit-corps ? D'un encastrement dans la ville contrastant le paysage maritime onirique ? D'un internement dans le réel ou d'un renfermement dans le rêve ? Ces spéculations s'additionnent et le texte laisse ouvertes toutes ses possibilités. La formule « même pas vraiment » vient atténuer le sentiment d'enfermement dont le personnage était sujet. Elle en fait, en la minimisant, une illusion quasiment enfantine. En effet, peu importe l'enfermement dont il est question, il est illusoire. Le personnage n'est enfermé nulle part, il a le choix de partir où il veut, mais ne le fait pas. Mais cette prise de conscience ne s'effectue que dans son rêve à la vue d'un idéal corrélé à l'état de sommeil. Spatialisé lui aussi, le sommeil est représenté comme un

¹⁴⁴ Georges Perec, *op. cit.* p.15.

espace infiniment ouvert et neutre, où le déplacement, qu'il se fasse vers la mer ou vers la terre, est illimité. En ce sens, le lit en tant que lieu hétérotopique, donne accès à des espaces insaisissables et improbables d'où naît une opposition singulière entre la chambre et la ville. Le lit rejoint le principe de l'hétérotopie foucauldienne, qui est de mettre en valeur le cloisonnement et le caractère « illusoire » de l'espace réel, au même titre que le cinéma le faisait pour Louki. Par le biais de ces deux hétérotopies, le lit et le cinéma, les personnages touchent à un ailleurs. Ils sont ensuite frappés, dans les deux cas, d'un retour violent au réel. Louki est désolée devant la surcharge et la puissance des signes produits par les enseignes et les néons. L'homme qui dort, lui, passe de l'horizontalité à une position assise quand un geste brise son rêve, puis bascule de tout son corps avec l'oreiller. Hors du sommeil, le corps qui croyait se décomposer dans le lit, est finalement rejeté par ce dernier. Une fois l'illusion du sommeil effacée, il est impossible pour le personnage de ne pas replonger dans la présence brute de la chambre, aussitôt décrite par des termes très connotés, le « cachot », le « soupirail ». Ces mots renvoient à l'enfermement et font du logis un espace carcéral. Si le cachot est « mansardé », ce qui indique son statut dans l'échelle des logements parisiens, le « soupirail », lui, dispose d'une symbolique ambiguë. En même temps que ses grilles clôturent un espace, ordinairement dans un sous-sol ou une cave, il possède à l'origine la fonction d'appeler l'air du dehors. Dans le cas de l'homme qui dort, il s'avère nuisible. L'air qu'il diffuse est à la fois un air intérieur fait de soupirs et un air du dehors, l'un et l'autre aggravant la sensation d'enfermement. S'il implique une possibilité de sortie, son côté « mansardé » fait qu'elle reste illusoire, en sorte qu'il cantonne le chambreur à l'intérieur et symbolise le double enfermement du personnage, à la fois au-dedans, dans la chambre, et au dehors, dans la ville. Le cinéma, le lit et le

soupirail sont des espaces transitoires, des vases communicants où les illusions se superposent et se combattent. Ils sont aussi des espaces régulateurs face aux troubles de la ville, mais les personnages ne peuvent y demeurer. La fréquentation de ces espaces ne peut être que ponctuelle, temporaire et, de toute façon, il s'agit d'espaces déconnectés, étroits et invivables. Les personnages y sont toujours soumis à un temps limité et doivent les quitter, partir, pour retourner dans des illusions dont on ne sait pas toujours s'ils auraient voulu se dessaisir ou s'ils les recherchent à leur corps défendant.

2. Le roman et l'altérité.

Michel Butor, au chapitre « L'espace du roman » dans *Répertoire II*, envisage le roman comme la proposition d'un espace alternatif à l'espace réel¹⁴⁵. Pour lui, les espaces urbains contemporains ont par essence des possibilités non exploitées. Dans une démarche dynamique, il montre que de tels espaces sont explorés dans le roman comme autant d'altérités interactives, ce qui permet de mettre en évidence leur valeur propositionnelle. Une hypothèse de ce mémoire lui est empruntée. Elle pose que les œuvres de Modiano et de Perec considérées absorbent et transforment cette altérité multiple de l'espace urbain. Le roman est ainsi le prolongement actif d'une altérité de la ville, la creusant et la cultivant par des procédés romanesques, en particulier par l'élaboration des figures narratoriales. Chez Modiano, par exemple, le roman fait de cette altérité spatiale un « espace poétisé¹⁴⁶», mettant à l'œuvre un langage et des procédés qui s'inspirent des poésies de Gérard de

¹⁴⁵ Michel Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II*, Éditions de Minuit, Paris, 1964.

¹⁴⁶ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade*, Collection « Situation » 55, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2000, p.38.

Nerval et de Louis Aragon¹⁴⁷. En abordant les rapports du roman avec l'espace, Butor explicite ce que nous désignons comme une altérité de l'espace urbain :

Dans ma ville sont présentes bien d'autres villes, par toutes sortes de médiations : les pancartes indicatrices, les manuels de géographie, les objets qui en viennent, les journaux qui en parlent, les images, les films qui me les montrent, les souvenirs que j'en ai, les romans qui me les font parcourir¹⁴⁸.

Cette altérité n'est pas exclusivement mise en œuvre par le roman, car le *Journal du dehors* use lui aussi de ce type de « médiations ». Mais le roman de Patrick Modiano tire particulièrement profit de cette capacité à introduire au sein de la ville d'autres possibilités. Le roman, pourtant marqué par une forte appartenance parisienne, est celui qui, des trois œuvres étudiées, fait le plus de références indirectes à un ailleurs. Ces références, par des procédés stylistiques et par une narration très élaborée, deviennent des propositions faites au lecteur. L'espace urbain, sans que jamais le récit ne sorte de Paris, est remis en perspective par des ailleurs concrétisés par le texte ou par l'imaginaire des personnages. Les narrateurs du roman de Patrick Modiano usent d'un langage poétique qui leur est propre et lui superposent des éléments de langage venus de l'ailleurs et de l'espace urbain. Le mode d'énonciation choisi est en ce sens très riche : la narration à quatre voix apporte une diversité de points de vue. Les relais qu'elle impose permettent aux narrateurs de faire d'un espace qui leur résiste un espace modulé par leurs fantasmes. Paul Gellings explique que ces espaces fondus les uns dans les autres vont jusqu'à transformer l'image pourtant si forte et si cadastrée de la ville de Paris :

Souvenons-nous également des nombreux moments où Paris n'est plus Paris. La ville déjà non-référentielle étudiée ci-dessus se transforme alors en espace encore plus « non parisien », un « ailleurs » illimité. *La Place de l'Étoile*, par exemple, se termine simultanément à Tel-Aviv, à Paris et à Vienne. Puis, tout au long de son œuvre, Modiano nous montre ces curieux endroits qui rappellent une « station

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Michel Butor, *op. cit.*, p.49.

thermale », voire des rues qui descendent « vers la mer » ou une « gare de province ». De fait, on est partout, sauf à Paris, grâce à des ouvertures vers le reste du monde¹⁴⁹ [...].

Les incongruités de certains espaces, qu'elles proviennent d'anomalies géographiques ou de conséquences géologiques ou climatiques, sont mises en valeur au point qu'elles emmènent le lecteur hors de Paris ou qu'elles créent un territoire intra-muros qui n'est plus aussi parisien qu'il semblait l'être :

Il était près de minuit, et ce serait étrange de nous retrouver tous les deux devant la grille du zoo. Nous pourrions apercevoir les éléphants dans la pénombre. Mais là-bas, devant nous, s'ouvrait une clairière lumineuse au milieu de laquelle se dressait une statue. La place de la République¹⁵⁰.

Le langage employé sème le doute sur la nature de l'espace urbain. Que la place de la République soit désignée comme une « clairière lumineuse » l'entraîne d'abord du côté de la nature, avant que l'ordre dans lequel les informations arrivent dans le passage crée une sorte d'hallucination. Le lieu historique, lourd de sens, se voit isolé dans une phrase nominale, tant son nom est déjà chargé d'histoires, plein de connotations à lui seul. Mais l'image antécédente de la « clairière » et le qualificatif « lumineuse », outre de faire de Paris une sorte de forêt et de rappeler un peu le mytheme de la « Ville-Lumière », fait du lieu un havre apaisant, comme suspendu dans un temps historique qui transcende les saccades du temps urbain. L'éventualité d'une promenade près du zoo semble enthousiasmer les personnages : ils sont prêts à saisir les surprises et le penchant surréaliste de leur ville. La « pénombre » atténue la distinction entre le zoo et le reste de la cité, modelant un paysage urbain incongru. Si le terme d'anachronisme avait un équivalent en termes d'espace — oserions-nous risquer « anatopisme » ? —, il désignerait très bien ce

¹⁴⁹ Paul Gellings, *op. cit.* p.49.

¹⁵⁰ Patrick Modiano, *op. cit.* p.137.

que cette étrangeté déclenche. Cet amalgame de plusieurs espaces, urbain et naturel, parisien et exotique, n'est possible que par la fantaisie du langage poétique du narrateur. Les verbes « ce serait » et « nous pourrions » façonnent une proposition. Ces deux conditionnels sont engageants et appellent deux projets, celui d'une autre pratique de la ville à inventer et celui d'une écriture plus poétique de la ville, proche du surréalisme ou, du moins, s'inspirant de sa propension à plonger dans l'imaginaire.

Dans l'œuvre de Patrick Modiano, la perspective d'un ailleurs émerge aussi dans l'importance accordée aux noms. Le roman ici considéré regorge de noms de rues, de places, de commerces, d'indications routières qui sont ou bien un héritage de l'histoire de Paris ou bien des emprunts à la ville *qui se fait*. Certains noms, de commerces ou de rues, sont cependant l'objet d'une insistance. Par exemple, Louki et Roland aiment à se réfugier sur la rue d'Argentine. Si son nom peut paraître banal, les pages qui lui sont consacrées lui donnent une personnalité. Ceux qui y vivent sont hors-circuit, sans état civil. Sous l'effet du froid, elle se métamorphose au regard de Roland : « [...] il a beaucoup neigé et nous avons l'impression, rue d'Argentine, d'être perdus dans un hôtel de haute montagne¹⁵¹.» Déplacée ailleurs par les comparaisons de Roland, elle se superpose à d'autres lieux dans son imaginaire, jusqu'à pratiquement se désintégrer :

Le plus curieux dans cette rue d'Argentine –mais j'avais recensé quelques autres rues de Paris qui lui ressemblaient –, c'est qu'elle ne correspondait pas à l'arrondissement dont elle faisait partie. Elle ne correspondait à rien, elle était détachée de tout. Avec cette couche de neige, elle débouchait des deux côtés sur le vide¹⁵².

Se retrouve ici le motif du vide, qui marque la désagrégation de cette rue par rapport au reste de Paris. Elle ne peut se mêler au reste de la ville et la négation «ne correspondait »,

¹⁵¹ *Ibid.*, p.128-129.

¹⁵² *Ibid.*, p.129.

répétée deux fois, ainsi que l'adjectif « détachée » participent à l'éloignement de cette rue. Les verbes la situent ailleurs. Elle s'avère un « trou noir » et participe d'un mouvement dangereux de détachement, comme si des morceaux du tissu urbain cédaient et devenaient inertes.

Louki est une fugueuse perpétuelle, tant et si bien qu'elle se donne la mort. Le suicide est le point d'orgue de cette fuite toujours recommencée. La narration de sa perpétuelle course en avant révèle une vision de l'espace urbain bien particulière. Sa volonté de se soustraire est si forte que tout son récit est animé d'une sorte de conviction intérieure, comme si toute alternative était par avance écartée. Pour s'extraire de l'environnement sans se déplacer vraiment, la narratrice s'imagine dans d'autres espaces : « Je suis assise très tôt le matin à la terrasse d'un café, au bord de la mer. Et j'écris des cartes postales à des amis¹⁵³. » Elle se transporte ainsi d'un espace réel à un espace rêvé, ce qui équivaut métonymiquement au passage d'une existence qu'elle voudrait délaissier à une existence qu'elle trouve meilleure et où il lui serait possible de partir en voyage. Ce qui nous intéresse dans le motif de la carte postale, c'est qu'un tel geste implique nécessairement une indication spatiale. La carte postale permet au destinataire de localiser l'expéditeur. Mais en l'occurrence, elle lui montre plus encore un lieu idéal dont la beauté est censée être amplifiée par le caractère esthétique même des cartes postales. Elle rassure aussi, au-delà du destinataire, l'expéditrice elle-même, assurant sa présence dans un lieu fixe, d'autant plus fixé par l'écriture de la carte. Le style d'une carte postale doit mettre en valeur le caractère grandiose et stable d'un lieu au moyen de couleurs, de lumières ou des talents du photographe. Une carte fait normalement la démonstration de la fixité d'un lieu

¹⁵³ Ibid., p.96.

dans l'espace. Mais cette fixité est déconstruite pour nombre de lieux parisiens, dès lors qu'ils ont été transformés ou supprimés. La carte a dès lors un rôle mémoriel. Mais elle est aussi le courrier d'un voyageur intempestif, qui ne se fixe pas, qui ne fait que passer, un touriste. Par là, écrire une carte postale conserve en soi quelque chose d'une évasion. Sa teneur scripturale néglige ou refuse les épanchements et les détails. Quelques mots suffisent. Or, pour Louki, les cartes postales ont une valeur de remède. Elles lui offrent une issue aux moments où elle éprouve de l'angoisse : « Une sensation de vide me prenait, dans la rue, brusquement. [...] Baisse de tension. Coupure de courant. Je devais renouer les fils¹⁵⁴. » Retisser des liens, c'est par exemple écrire une carte postale à quelqu'un, en prétendant que tout va bien et que l'on est dans un lieu propice pour vivre. La proclamation du « je suis ici » sert cette prétention. Mais Louki use aussi des cartes pour se dire ailleurs et déplacer ainsi son mal-être. Elle se rêve au bord de la mer. Cette situation idéale estompe l'espace parisien le temps d'une phrase et le caractère affirmatif de la phrase semble le résultat d'une auto-hypnose. Il y a un peu de cette constante persuasion de soi dans la capacité des narrateurs de Modiano à transposer les espaces. Gellings écrit :

De la sorte, par une destruction rigoureuse des limites spatio-temporelles (« dans l'azur du temps »), Modiano *construit* son univers. Cet univers s'avère certes souvent parisien, mais les contours de ce Paris poétique peuvent, comme on le voit, s'estomper sans peine, après quoi un autre monde tout aussi poétique prend forme. Laideur et poésie y vont de pair; la beauté y couvre la douleur. L'espace poétique de Modiano est celui du mauvais rêve et de la nostalgie¹⁵⁵.

Douleur et laideur sont bel et bien les éléments déclencheurs des hallucinations, des rêves, des fantasmes qui juxtaposent les espaces chez Roland ou Louki. Dans le « mauvais rêve » et la « nostalgie » se rencontrent aussi certains échos à l'altérité. Pour ce qui est de la

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.95.

¹⁵⁵ Paul Gellings, *op. cit.* p.49-50.

« nostalgie », la ville-palimpseste, abordée dans le premier chapitre de ce mémoire, est une manière cette fois temporelle d'envisager une altérité : le texte questionne et rappelle l'apparence de la ville d'autrefois. Le récit de Louki substitue pour sa part la douleur à la beauté d'un espace et d'une situation imaginaires. L'ensemble du roman file donc une poésie de l'altérité de l'espace parisien, laquelle résulte grandement de la pluralité des narrateurs.

3. Sortir des sentiers battus.

3.1 Un décloisonnement de l'espace urbain.

Nous avons principalement abordé le traitement romanesque de l'altérité de l'espace urbain dans l'œuvre de Patrick Modiano, mais elle se présente de manière assez similaire dans le *Journal du dehors*. Celui-ci comporte une abondance d'emprunts au texte urbain, en particulier aux graffiti dessinés sur les murs : « Sur les murs de la gare de Cergy, il y a écrit, depuis les émeutes d'octobre : ALGÉRIE JE T'AIME, avec une fleur couleur de sang entre « Algérie » et « je »¹⁵⁶. » Ce fragment s'abstient de tout commentaire et ne fait que citer ce qui est écrit. La diariste lui laisse en somme son effet, qui est un surgissement. Le fragment met en avant un message qui concerne une communauté franco-algérienne, qui n'a pas tellement de voix dans les médias. Hormis quand il est question de menaces d'attentats, cette communauté est somme toute sinon oubliée, du moins négligée sur la place publique. En ce fragment réside par suite une proposition. Le passant — qui précède le lecteur — est obligé de lire une inscription qui ne prône rien, mais qui signale

¹⁵⁶ Annie Ernaux, *op. cit.* p.85.

une présence qui demeure problématique pour la doxa médiatique. Il y a dès lors altérité de l'espace urbain sous deux formes.

D'abord, il y a une altérité qui relève du politique, dans la mesure où elle affirme l'existence d'un mode de vie autre, d'une pensée autre et de problématiques sociales et culturelles autres, et cela sur un mur de gare qui, pour être un endroit banal, n'en est pas moins un lieu de grand passage. Le message frappe par son intensité. Il transporte vers un ailleurs que fort peu de personnes prennent en considération. Au sujet des liens entre le politique et la littérature, Annie Ernaux estime que

La conception d'une littérature miroir d'elle-même, s'écartant des phénomènes historiques et sociaux qui constituent « le politique », ou les déréalisant, si bien qu'ils ne peuvent plus toucher ou déranger, je ne la comprends pas, elle m'est presque douloureuse. [...] Ce lien entre l'exercice de l'écriture et l'injustice du monde, je n'ai jamais cessé de le ressentir et je crois que la littérature peut contribuer à modifier la société, comme l'action politique, bien que différemment¹⁵⁷.

Citer le texte urbain de la Ville Nouvelle rend le politique visible, littéralement, au sein de l'œuvre.

Ensuite il est aussi ici une altérité qui suggère, comme dans le roman de Modiano, l'invitation au voyage et le décroissement de l'espace urbain. Au bout de la gare de Cergy, des trains vont et viennent. L'inscription du texte urbain dans les fragments propose une différence de point de vue, qui est politique, culturelle et géographique. L'espace urbain du *Journal* intègre des extensions et des contradictions. Ces procédés rappellent la poétique du roman de Modiano :

De l'extérieur, le centre Leclerc ressemble à une cathédrale de verre. A l'intérieur, on marche entre les immenses rayons, espacés, et brusquement on aperçoit, au fond du magasin, derrière une paroi de verre, des hommes et des femmes vêtus de blanc, blouses, bonnets, avec des gants de plastique, qui découpent la viande. Des

¹⁵⁷ Annie Ernaux, « Littérature et politique », Écrit pendant l'été 1989, publié dans *Nouvelles nouvelles*, n°15. (p.549-551), dans Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Éditions Gallimard 2011, Collection Quarto, p.550.

carcasses sanglantes sont pendues. Impression d'aboutir, après avoir rempli le caddie de nourriture, dans un hôpital, salle de dissection¹⁵⁸.

Les hallucinations se succèdent à mesure que la diariste progresse dans le supermarché. Les images qui la submergent sont d'une grande violence. Les comparaisons et les associations à ces lieux *a priori* sans rapport avec le Leclerc ont une fois encore une valeur propositionnelle. La superposition graduelle d'un lieu sur un autre dans le supermarché délivre une série de symboles : la « cathédrale de verre » apparaît comme un paroxysme de pureté, de sainteté et de légèreté. Elle cumule les marqueurs du luxe et du religieux. Mais les représentations macabres des viandes et la comparaison à un hôpital puis à une salle de dissection tranchent complètement avec cette surface de verre. L'image de la « cathédrale » fait alors de l'extérieur du bâtiment une utopie trompeuse. Une fois rentrée à l'intérieur, la diariste sort de cette illusion première pour s'enfoncer dans une dystopie. L'altérité de l'espace urbain repose sur l'abondance contradictoire des espaces suggérés par le regard de la diariste. Il ne faudrait pourtant pas se méprendre face aux comparaisons horribles du Leclerc à une salle de dissection. La représentation du supermarché dans l'œuvre d'Annie Ernaux est complexe : dans *Regarde les lumières mon amour*, la narratrice veut « rendre compte d'une pratique réelle de leur fréquentation, loin des discours convenus et souvent teintés d'aversion que ces prétendus non-lieux suscitent et qui ne correspondent en rien à l'expérience [qu'elle en a]¹⁵⁹.» On verra alors ces images dystopiques comme un affect particulier qui, à un moment précis, catalyse par son intensité l'écriture d'un fragment. L'écriture n'est jamais dans la haine ou dans le mépris de ces nouveaux espaces urbains dans lesquels elle évolue, loin de la rigidité de « tous ceux qui

¹⁵⁸ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit. p.50.

¹⁵⁹ Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 2016, p.15.

n'ont jamais mis les pieds dans un hypermarché¹⁶⁰» et qui « ne connaissent pas la réalité sociale de la France d'aujourd'hui¹⁶¹ ». La diariste, en choisissant de transmettre une « pratique réelle », se situe bien dans un registre propositionnel : elle relate son expérience, consigne ses émotions et prend distance avec tout discours qui veut ignorer « l'hypermarché comme grand rendez-vous humain, comme spectacle¹⁶²».

3.2 Mutisme et contre-pratique de la ville.

Un homme qui dort puise dans une pensée critique similaire, toujours propositionnelle et non autoritaire. Le roman de Georges Perec déplace sur le plan sémantique l'altérité de l'espace urbain qu'il met en texte. Son personnage-narrateur prend une distance radicale à l'endroit de la grande rumeur urbaine. Elle se traduit par un désir de silence, une appréciation de l'apathie et une valorisation de l'immutabilité. L'utilisation de la deuxième personne permet de verbaliser ce refus de l'espace urbain existant tout en le mettant à distance et en ne lui accordant qu'une légitimité partielle. Le « Tu » est celui d'un personnage qui se parle à lui-même, de loin ou dans l'après-coup. Le personnage, s'il semble parfois errer comme une coquille vide au gré du vent, s'observe comme s'il vivait à côté de son corps, à l'extérieur de lui-même. Cet écart fait qu'il a une conscience de soi que la solitude dans la ville, au milieu des autres, le force à conserver. Il ne peut bien entendu pas se quitter entièrement, et la deuxième partie du roman attestera cet échec, qui mène à une repossession inéluctable de son propre corps. Mais la mise en place de cette distance à soi a des effets remarquables. En effet, se démarquant d'un personnage qui veut

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

ne plus penser, le narrateur, lui, ne cesse de parler. Il se situe exactement dans la faille du refoulement catégorique du protagoniste de sorte à dire ce que le personnage n'exprime jamais. Au sein de la narration d'*Un homme qui dort* réside une nouvelle valeur propositionnelle : le personnage aurait peu de choses à dire sur son incompatibilité avec la ville, mais le narrateur, qui est à la fois en dedans et en dehors de lui, se charge de décrire ses moindres actions et sensations. Il détient en conséquence les clefs d'une contre-pratique de la ville, décrivant les étranges comportements de l'homme qui dort sans pour autant les élucider. C'est par le prisme du narrateur que le lecteur accède à cette radicalité alternative sans jamais tout à fait la comprendre. Il ne fait que la concevoir, c'est pourquoi la narration s'inscrit résolument dans un mode propositionnel. Le roman questionne sans cesse les fonctions attribuées aux espaces. Il introduit de l'incongru et de l'irrésolu dans la manière que le personnage a de subir une nouvelle vision de la vie urbaine : « À moins de faire participer l'usager au réinvestissement sémantique de l'espace habité, l'urbanisme est condamné à rester une expression idéologique, imposée par le haut¹⁶³. » Cette observation de Derek Schilling parle de la période contemporaine à l'écriture d'*Un homme qui dort*, laquelle anticipe d'une certaine manière les motifs du projet *Lieux*. Dans un même champ, l'auteur intègre le groupe Cause Commune et il sera à plusieurs reprises impliqué au sein de débats architecturaux et urbanistiques. Le rapport du protagoniste d'*Un homme qui dort* à la ville est d'abord fait d'incohérence et d'indifférence, puis, à la fin du roman, il est au contraire frappé de tous les signes qu'il voit dans l'espace urbain, ne pouvant plus les nier. Cette volte-face pointe sans la condamner l'absurdité de l'espace urbain dans lequel il évolue et invite, sous peine de renoncement à toute véritable urbanité, à un

¹⁶³ Derek Schilling, *op. cit.* p.105.

« réinvestissement sémantique ». Le personnage de l'homme qui dort s'adonne également à une activité qui préfigure la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ; depuis une terrasse de café, il observe tout ce qui est un non-événement, ainsi que tout ce qui donne à la ville son rythme et sa matière sonore :

Tu ne sais rien des lois qui font se rassembler ces gens qui ne se connaissent pas, que tu ne connais pas, dans cette rue où tu viens pour la première fois de ta vie, et où tu n'as rien à faire, sinon regarder cette foule qui va et vient, se précipite, s'arrête : ces pieds sur les trottoirs, ces roues sur les chaussées, que font-ils tous ? Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? Qui les fait revenir ? Quelle force ou quel mystère les fait poser alternativement le pied droit puis le pied gauche sur le trottoir avec, d'ailleurs, une coordination qui saurait difficilement être plus efficace¹⁶⁴?

L'accumulation des questions, dont la précision, la longueur et l'insignifiance vont crescendo, et les actes décortiqués à l'excès portent un doute sur la qualité du mode de vie parisien. Quel sens a-t-il ? Pour l'homme qui dort, les déplacements et les comportements qu'il tente de saisir n'en ont aucun. Il est perdu et apparaît, dans cette scène de terrasse de café, comme un marginal. Il s'est détaché du sens commun et est à l'écart des pratiques communément admises de la ville. Pourtant, nous sommes loin de l'élan avide de la *Tentative*, où chaque élément est noté avec soin. Le regard de l'homme qui dort n'aboutit pas encore à la notation de l'infra-ordinaire, car il est submergé de signes et ne sait même plus desquels s'emparer. C'est aussi pourquoi la ville possède une valeur propositionnelle dans le roman. Il s'engage vers la quête d'une altérité sémantique et vers une remise en question philosophique de l'espace urbain sans la voir aboutir. C'est pourquoi l'expérience urbaine de l'homme qui dort est pavée de questions insensées, proches de la folie, qui sont proposées en attendant de pouvoir penser la ville autrement et sereinement.

¹⁶⁴ Georges Perec, *op. cit.* p.58.

Conclusion

Au centre de cette étude figure l'hypothèse que les espaces urbains décrits dans les œuvres littéraires possèdent une valeur propositionnelle, laquelle s'origine dans une sédimentation issue du passé de la ville et dans le rapport entretenu par cette dernière avec la temporalité. Nous avons pu vérifier cette hypothèse sur un corpus de textes de Patrick Modiano, d'Annie Ernaux et de Georges Perec. En effet, les narrateurs et les personnages, bien qu'ils vivent dans des espaces rénovés et/ou modernisés, bien qu'ils fréquentent des chambres d'hôtel, des « zones neutres » ou des villes nouvelles, se souviennent toujours de la ville d'autrefois, ainsi que des modes de vie attachés à l'urbanité ancienne. Pour eux, la ville, en l'occurrence Paris, est un réservoir de sens, duquel coulent les signes d'un temps révolu. Ce sont eux qui l'activent, chacun saisissant des représentations, des reliques ou des reliquats du passé qui l'interpellent. En ce sens, leurs souvenirs et la mémoire collective de la capitale ont une valeur propositionnelle en son sein même. Les signes, indices ou signaux sont en attente de regard et de remotivation. Narrateurs et personnages les animent à leur guise : certains se limitent à constater leur présence, d'autres cherchent à les effacer, mais les plus dynamiques s'efforcent de les faire saillir et de les relire non sans éprouver de vives émotions. C'est parce que le temps se spatialise dans la ville que les citadins et les passants peuvent assister à son surgissement ou le provoquer. Ce temps étoilé n'est cependant accessible que par bribes, il ne permet aucune entreprise de totalisation, n'est ni linéaire ni précis.

Quand les narrateurs s'emparent de ces propositions mémorielles ou quand, soudainement englobantes, elles s'imposent, ils se rendent compte qu'ils se situent tous, à

leur façon, en marge de l'espace/temps urbain. La diariste ernalienne est excentrée, géographiquement isolée dans la Ville Nouvelle et n'est rattachée à Paris que par l'unique fil du RER. À l'écart du Paris *intra-muros*, comble de monumentalité et d'histoire, saturé de sens, elle a du recul par rapport à la « vie parisienne », et d'autant plus qu'elle habite un lieu antithétique à celui-là, un lieu encore vierge d'une mémoire. Les personnages du roman de Modiano, en particulier ceux de la « jeunesse perdue », sont eux aussi dans une relation de distance à la ville de Baudelaire, quand bien même ils y baignent depuis longtemps. Usagers fébriles, déboussolés, pauvres, à fleur de peau, ils se détachent d'une masse de citoyens pressés, actifs, à la poursuite de leurs intérêts immédiats, qu'ils trouvent uniforme et oppressante. L'homme qui dort pérecquien, quant à lui, est la figure marginale par excellence. Sa radicalité le situe presque autant « en dehors » de la ville qu'il est « en dehors » de lui-même, aliéné, splendide et touchant, qui a trouvé un réduit d'où regarder et penser à part la ville telle qu'elle va. La marginalité est l'outil douloureux de sa clairvoyance.

Profitant de cet écart, les narrateurs et la diariste questionnent les représentations historiques de Paris. Le personnage de Perec, indifférent aux souvenirs — c'est du moins ce qu'il prétend —, délaisse aussi toute mémoire collective. Son archivage — si archivage il y a — repose sur un rapport empirique à la ville et puise les éléments de sa collection dans un présent cyclique et déstabilisant. Jamais le texte ne verbalise et ne spécifie clairement cette mémoire à fleur d'air du temps. À la fois individuée et sociale, proche parfois d'une microsociologie qualitative, elle est surtout latente, douloureuse et insaisissable. *L'homme qui dort* remet ainsi en question l'institution de la mémoire officielle et déroute le rythme imposé par la ville. Curieux par leur modestie, les

événements ne sont plus comptabilisés, ni mis bout à bout sur la ligne droite infaillible d'un temps sans remous. La diariste d'Ernaux est, pour sa part, sceptique à l'égard de toute représentation passéiste : son excentricité géosociale lui permet d'écrire sur Paris en adoptant le point de vue de la banlieue, et de déconstruire, par le biais d'un récit tout neuf, les clichés qui façonnent la ville. De fragment en fragment se dessine, dans les pages de ce journal *extime*, la tentation de relever de premières traces pour que s'invente un jour le « Paris Grand Ensemble », refoulé par tant et tant de récits. Les narrateurs de Modiano mettent en doute, quant à eux, les mécanismes de la mémoire et critiquent en une sorte d'antiphrase le grand récit historique qui accompagne Paris, ce grand récit dont l'origine fascinante serait « la Libération ». Pour ce faire, ils mettent en œuvre une narration nimbée d'une nostalgie curieuse, blanche, sans larmes. Cette remise en question de la mémoire urbaine dans les trois œuvres relève également d'un mode propositionnel nouveau, au sens où elle devient plurielle, ouverte à une infinité de signes, et s'oppose à la proposition de la gouvernance, celle d'une mémoire de la cité unidirectionnelle, close sur elle-même et instituée.

Le paysage parisien n'est plus vraiment celui des cartes postales. Les lieux disparaissent ou changent de fonction. L'urbanisme est le fruit d'une élite ambitieuse qui, avide de prospérer, impose une nouvelle économie, veut développer le tourisme de masse et spéculer sur le désir de logement de milliers d'usagers. Placés sur la ligne de fracture qui sépare la capitale d'autrefois et la métropole de la deuxième moitié du XX^e siècle, les protagonistes éprouvent un malaise intense, quand ce n'est un vertige douloureux. C'est pourquoi les œuvres abondent de représentations désespérantes ou effrayantes de la ville. Mais ce qui domine, c'est la représentation d'un Paris et d'une banlieue quelque peu

désertés. Le vide qui se crée ainsi suscite de l'angoisse : par moment, la ville semble avoir été débarrassée de ses habitants. Claude Nougaro exploite ce désarroi dans une chanson qui dit : « Y avait une ville/Et y a plus rien.» Mais ce vide urbain n'est pas seulement inquiétant, heureusement. Il engendre un profond sentiment d'étrangeté et fait de la ville un espace où l'homme peine à prendre ou reprendre sa place. À quoi bon une ville si elle n'est plus vraiment habitée et si l'urbanité en est partie ? Cette représentation quelque peu déprimée et déprimante mène à des questions d'ordre philosophique. Elles sont longuement développées dans *Espèces d'espaces* de Georges Perec ou dans les trois journaux urbains d'Annie Ernaux. Plus intrinsèques aux textes que porteuses de revendication, ces interrogations sur le sens du devenir de la capitale (et, par-delà elle, de la culture globale) possèdent elles aussi une valeur propositionnelle puisqu'elles sont autant de portes ouvertes vers une réflexion plus approfondie. Ce vide urbain appelle des idées, s'ouvre à l'altérité et au libre surgissement du neuf, invite à une nouvelle manière de jouir du territoire, convie à remplacer le vieux Paris par un pacte d'habitation dynamique. Là s'entrevoit le « vrai espace » qui établit entre l'homme qui dort et la ville une connexion symbolique, une « extase ».

La valeur propositionnelle qui réside dans les trois textes invite en somme à un travail de réinvestissement sémantique et à l'imagination d'une pratique nouvelle, culturaliste, de la ville. Ayant d'autres visées, notre étude n'en a qu'assez latéralement tenu compte, mais il est, dans les trois textes examinés, une érotisation de l'espace urbain par les narrateurs et la diariste qui exprime le désir de mouvement dont nous venons de parler. Volontiers enclins à la solitude, ils soulignent les interactions non verbales et ne négligent pas de noter les relations nouvelles qui les lient à leur propre corps et aux corps de ceux

qu'ils croisent. Ils transforment ainsi le rapport du sujet à l'espace urbain. Il prend conscience de sa subjectivité, rend l'espace urbain plus humain ; à défaut de pouvoir ou de vouloir s'extraire de Paris, il le transfigure imaginativement. L'usage d'une focalisation interne de plus en plus fine décale le paysage urbain en sorte de lui redonner une altérité, une étrangeté. Cela introduit du fantastique et de l'incongru dans le réel, flouant ainsi la limite entre ville réelle et ville rêvée. Les séparations entre la nature et la cité, entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs s'atténuent. Elles provoquent des hallucinations, des substitutions, des fébrilités. Une nouvelle proposition de ville pour demain germe sur ce terreau, portée par ces narrateurs et cette diariste écorchés par la ville et par leurs existences. Tout cela, bien souvent, loge à l'enseigne du rêve. Chacun se réveille pourtant, soit avec l'intention de se donner la mort, soit sous la pluie, place de Clichy, contraint de continuer à vivre, ou bien encore en développant pour Paris telle qu'elle *devient* une tendresse et une appartenance, toutes deux créatives et profondément vitalistes.

Bibliographie

1. Corpus primaire:

1.1. Œuvres à l'étude

ERNAUX Annie. *Journal du dehors*, Éditions Gallimard, 1993, 120 p.

MODIANO Patrick. *Dans le café de la jeunesse perdue*, Éditions Gallimard, 2007, 176 p.

PEREC Georges. *Un homme qui dort*, Éditions Denoël, 1967, 160 p.

1.2. Autres œuvres considérées

ERNAUX Annie. *La vie extérieure*, Éditions Gallimard, 2000, 160 p.

———. *Regarde les lumières mon amour*, Éditions Gallimard, 2016, 112 p.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 1975, 96 p.

———. *Penser, classer*. Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1985], 192 p.

———. *L'infra-ordinaire*. Paris, Éditions du Seuil, 1989, 128 p.

———. *Espèces d'espaces*. Paris, Éditions Galilée, 2000 [1974], 200 p.

2. Bibliographie secondaire :

2.1. Théorie, histoire et critique littéraires ; sociocritique des textes.

BÄHLER Ursula, FRÖHLICHER Peter, LABARTHE Patrick, VOGEL Christina (dir.). *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr Verlag, 2012, 159 p.

BENJAMIN Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, 64 p. (Texte extrait de *Écrits français*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972, 1974, 1977, 1985, 1989.)

BENJAMIN Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Essais 2 : 1935-1940*. Traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, 217 p., p. 143-194.

BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes : essai*. Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, 304 p.

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », dans *Les lèvres nues*, n°9, 1956.

<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

DENIS Benoît et POPOVIC Pierre (dir.), *Une cité entre deux mondes : La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota Bene, 2015, 224 p.

POPOVIC, Pierre. «De la ville à sa littérature», *Études françaises*, vol. 24, n°3 (1988), p. 109-121.

———. «Les villes de Tristan Corbière», *Études françaises*, vol. 23, n° 3 (hiver 1988), p. 19-30.

———. «Le mauvais flâneur, la gourmandine et le dilettante. Montréal dans la prose narrative aux abords du grand tournant de 1934-1936», dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, 424 p., p. 211-278.

———. «Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit», dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2 (1994), p. 111-122.

———. «Le différend des cultures et des savoirs dans Bonheur d'occasion», dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, 263 p., p. 15-61.

———. «La rue fable de Michel Tremblay», dans Pierre Lavoie et Gilbert David (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de Théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, p. 275-288.

———. «Le festivaesque. La ville chez Réjean Ducharme», dans *Tangence*, n° 48 (1995), p. 116-127.

———. «Un urbaniste singulier : Gaston Miron », Daniel Pinson (dir.), *Métropoles au Canada et en France. Dynamiques, politiques et cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 218 p.

ROBIN Régine. « *Avis de recherche : Patrick Modiano.* », prochainement édité, 2016.

ROBIN Régine. *Le mal de Paris*, Éditions Stock, 2014, 345 p.

———. *Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, Collection « Un ordre d'idées », Éditions Stock, 2009, 397 p.

STIERLE Karlheinz. *Der Mythos von Paris : Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, 987 p.

2.2. Études spéciales (sur les auteurs étudiés).

BLANCKEMAN Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris, Armand Colin, 2009, 190 p.

BERTHARION Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec « ...une trace, une marque ou quelques signes »*, Saint-Genouph, France, Librairie Nizet, 1998, 300 p.

CONSTANTIN Danielle, JOLY Jean-Luc et REGGIANI Christelle (dir.), *Espèces d'espaces perecquiens*, Cahiers Georges Perec, n° 12, Paris, Le Castor astral, 2015, 300 p.

COOKE Dervila. *Present pasts: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*, Amsterdam, Rodopi, 2005, 356 p.

CORCOS Maurice. *Penser la mélancolie : une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel 2005, 266 p.

GELLINGS Paul. *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2000, 209 p.

GUYOT-BENDER Martine, *Mémoire en dérive: poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano: de Villa triste à Chien de printemps*, Paris, Lettres Modernes, 1999, 130 p.

GUYOT-BENDER, Martine et VANDERWOLK William (dir.), *Paradigms of memory: The Occupation and other Hi/stories in the novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998, 192 p.

HUNKELER Thomas et SOULET Marc-Henry (éds). *Annie Ernaux : Se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, Éditions MétisPresses, 2012, 219 p.

JAMES Alison. *Constraining Chance, Georges Perec and the Oulipo*, Collection "AGM Studies", Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2009, 312 p.

JULIEN Anne-Yvonne (dir). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, 500 p.

PARROCHIA Daniel. *Ontologie fantôme, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*. La Versanne, Éditions Encre marine, 1996, 105 p.

REGGIANI Christelle. *L'éternel et l'éphémère : temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2010, 202 p.

SCHILLING Derek. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 192 p.

THOMAS Lyn. *Annie Ernaux, à la première personne : essai*, Paris, Éditions Stock, 2005, 316 p.

THUMEREL Fabrice. *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, 276 p.

VANDERWOLK William. *Rewriting the past : memory, history and narration in the novels of Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 135 p.

VILLANI Sergio (dir.). *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, 307 p.

WAREHIME Marja. « Paris and the autobiography of a flâneur : Patrick Modiano and Annie Ernaux », University of South California, dans *French Forum*, vol. 25, 2000, p.97-112.

WARREN F. Motte, Jr.. *The poetics of experiment: a study of the work of Georges Perec*, Lexington, French Forum, 1984, 163 p.

WOLF Nelly. *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981) - Littérature, cinéma, presse, politique*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2011, 291 p.

YVAN Frédéric. « L'extase du vide de *Un homme qui dort* à *Espèces d'espaces* de Georges Perec », dans *Savoirs et clinique*, n° 8, 2007, 268 p. ou en ligne : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SC_008_0143

3. Ouvrages généraux.

AUGÉ Marc. *Éloge du bistrot parisien*, Paris, Payot, 2015, 112 p.

BACHELARD Gaston. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 2012 [1957], 228 p.

FOUCAULT Michel. « Des espaces autres », (conférence donnée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967), dans *Dits et écrits 1984*, « Architecture, Mouvement, Continuité », n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

FÜZESSÉRY Stéphane et SIMAY Philippe (dir.). *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris ; Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, Collection « philosophie imaginaire », 2008, 255 p.

GRAHAM Stephen. *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*, Paris, La Découverte, 2012, 277 p.

LEFEBVRE Henri. *La révolution urbaine*. Paris, Gallimard, 1979, 248 p.

MARCHAND Bernard. *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 440 p.

SANSOT Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 422 p.

STOVALL Tyler. « From red belt to black belt : race, class and urban marginality in twentieth-century Paris », University of California-Santa-Cruz, dans *L'esprit Critique*, vol.XLI., n° 3, 2001, p. 9-20.

4. Divers.

CHENET Eric. « La forme du temps : les chantiers photographiés de Stéphane Couturier », dans *ETC*, n° 74, 2006, p. 24-27.

ERNAUX Annie. « Littérature et politique », dans *Nouvelles nouvelles*, n° 15, p. 549-551, repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, 1085 p.

PEREC Georges. *Entretiens et conférences, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière*, Nantes, Joseph K, 2003.

———. Dans *Georges Perec, En dialogue avec l'époque et autres entretiens 1965-1981*, Collection Métamorphoses, Éditions Joseph K, 2011, 184 p.

PEREC Georges et QUEYSANNE Bernard. *Un homme qui dort*, France; Tunisie, produit par Pierre Neurisse, 1974.

RÉDA Jacques, « On ne sait quoi d'introuvable », dans *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993 [1977], 172 p., p. 65-73.

TRUDEL Alexandre. *Une sagesse qui ne vient jamais : esthétique, politique et personnalité dans l'œuvre de Guy Debord*. Université de Montréal, 2010, 370 p. ou en ligne :
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5069/Trudel_Alexandre_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y