



L'armée des ombres

Bruno BLANCKEMAN

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

bruno.blanckeman@univ-paris3.fr

Depuis ses débuts en littérature, Patrick Modiano collecte les Prix, avec la régularité métronomique d'un premier de la classe : Prix Roger Nimier pour *La Place de l'Étoile* (1968), Grand Prix du roman de l'Académie Française pour *Les Boulevards de ceinture* (1972), Prix Goncourt pour *Rue des boutiques obscures* (1978), Grand Prix de littérature Paul Morand de l'Académie Française (2000), Prix mondial Simone et Cino Del Duca (2010), Prix Nobel de Littérature (2014) – d'autres, encore, de moindre prestige. Cette incessante remise de Prix n'est pas sans revêtir quelque ironie si on la resitue dans l'itinéraire d'un écrivain qui raconte volontiers comment, jeune étudiant, il préféra d'emblée la liberté buissonnière à la fréquentation studieuse des salles de cours. Mais les feux de la gloire semblent suivre à la trace depuis un demi-siècle celui qui est devenu une célébrité *in absentia* – un homme de l'ombre, d'autant plus présent dans les esprits qu'absent dans les médias. De cet homme à son œuvre, même paradoxe : comment l'écrivain ténébreux devient-il une figure qui attire la lumière ? Comment la part obscure des choses, leur invisible, devient-elle perceptible en trouvant sa juste forme ?

L'œuvre de Modiano est un nocturne. Certains romans jouent nommément avec les différentes nuances sémantiques de ce motif et l'illustrent même par leur équivoque, le soupçon de confusion qui affecte l'usage de la langue la plus simple, la plus immédiatement claire : *La Ronde de nuit* (course, cycle, mais aussi tableau de Rembrandt), *Rue des Boutiques obscures* (lieu urbain, indication topographique, espace romain, mais aussi itinéraire, image, énigme), *Accident nocturne* (expression triviale ou fait dramatique), *L'Herbe des nuits* (laquelle ? lesquelles ?) Ils entrent en



écho avec d'autres titres qui s'écrivent à l'encre noire de la mélancolie, déclinant les parts intimes de la perte et de la perdition : *Villa Triste*, *Quartier perdu*, *Dans le café de la jeunesse perdue*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. L'ombre est aussi diffuse que les ombres sont multiples et conquérantes dans l'œuvre de Modiano : elles forment une armée de spectres, des disparus sans laisser d'adresse et des anonymes de vieux bottins, les suppliciés des camps, les frère et père dont les âmes errantes saisissent les vivants. Ombres de partage, ombres siennes et ombres nôtres, ombres nous-mêmes, aspirés par anticipation dans un monde dont l'écrivain se fait le passeur et son œuvre le médium. Si cette œuvre fascine depuis un demi-siècle, c'est parce que ces ombres nous impliquent : elles sont en phase avec un être au monde et à l'histoire qui dessinent les contours de notre propre contemporanéité.

De qui sommes-nous les contemporains ? C'est l'une des questions que pose cette œuvre, hantée par l'Histoire et possédée par la mémoire. Chacune se caractérise par sa noirceur – des exactions et crimes de guerre pour l'Histoire, une peine native doublée d'une douleur d'enfance pour la mémoire – et ses ténèbres – des zones obscures qui exercent une puissance de séduction, quelque *ténébreuse* beauté, d'ordre maléfique, sur les personnages. L'écriture elle-même, et son génie lunaire, garantissent la pleine efficacité de récits dont l'esthétique relève du clair-obscur. Tout est évident et tout demeure pourtant confus dans les histoires qu'ils exposent, puisées au tréfonds de la conscience et portées par une langue formulée à l'arraché, sinon à l'écorché, d'elle-même. Cette écriture *mélancolique* fait de la perte un rythme, du manque une harmonique. L'absence lui est un fond sonore, le deuil une musique. Elle charme la lecture mais aussi l'inquiète, tant elle semble recouvrir le récit lui-même, plaçant le lecteur face à l'histoire romanesque dans la même attitude que les personnages face à leur propre vie – dans cette zone liminaire qui sépare le mémoire de l'oubli (Pour exemple, parmi les romans discrets de Modiano – ceux qui ne sont pas cultes : *Vestiaire de l'enfance* (1989) ; *Un cirque passe* (1992)).

Il n'est de mythologie que des origines. Le mythe fondateur de



l'œuvre recouvre une réalité de fait, tout à la fois acte de naissance et fin d'un monde. 1945 : naissance de Patrick Modiano, fin de la Seconde Guerre mondiale. En guise de bonne fée penchée sur le berceau, une armée d'ombres issues du Paris de l'Occupation – une part de filiation coupable – et des camps de déportés – une part de filiation victimaire. La première est de sang – figure biographique du père, compromis dans des trafics de marché noir, omniprésente dans les premiers romans -, la seconde de cœur – figure emblématique de Dora Bruder et de tous les inconnus morts dans les camps. Mais le cœur draine le sang. Le père de la faute est aussi celui de la peine, le juif honteux qui, trahissant les siens, paie à son tour le prix de l'opprobre et échappe de justesse à l'arrestation, l'homme auquel, dira son fils dans *Un Pedigree*, il entend rendre justice en écrivant son premier livre. Le responsable et l'innocent, le coupable et la victime, le bourreau et le persécuté, indivisiblement : la scène exclusive que les premiers romans développent chacun à sa façon résulte d'une appropriation symbolique des données de l'histoire collective – la guerre – et familiale – le père. S'éprouver – à tous les sens du verbe - comme le fils d'une époque délétère, avoir été enfanté par elle, coupable avant que de naître et innocent du fait même de cette naissance : la formule romanesque appliquée dans les trois premiers récits – *La Place de l'étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969), *Les Boulevards de ceinture* (1972) – énonce la déliquescence d'un monde rendu au chaos, dans lequel il n'est de positions idéologiques que réversibles. Tout à la fois tragique et bouffonne, lyrique et carnavalesque, la narration se cale sur son référent : elle déstabilise les mises en perspective de manière expressionniste, ramenant toute logique au mime du grotesque, toute conscience à la grimace d'un cauchemar. Derrière le collaborateur il est un résistant en lequel se tapit un collaborateur qui à son tour couve un résistant...La situation romanesque de *La Ronde de nuit*, elle-même inspirée d'un roman publié en 1948 par Roger Nimier, *Les Épées*, se retrouve dans le film co-écrit avec Louis Malle – *Lacombe Lucien* (1974).

Les ombres rentrent dans l'ombre à partir de *Villa Triste*, après avoir provoqué le scandale dans une France persuadée qu'elle n'eut jamais qu'un



un seul et même corps, un corps résistant, avec un képi de général sur la tête, un marteau et une faucille dans les mains. Patrick Modiano écrit désormais depuis un angle mort. Toute ombre est projection d'un corps appréhendé depuis son absence : c'est depuis cette perspective, à l'ombre des années noires, que Modiano conçoit les multiples romans qui déclinent avec un art de la modulation infinie une autre scène capitale : après les convulsions de l'histoire, les troubles de la mémoire, les motifs partiellement élucidés d'une amnésie. L'Occupation devient la métaphore romanesque d'un inconscient hanté par la mémoire d'une faute d'autant plus inexpiable que les personnages n'ont pas conscience de l'avoir commise, mais qu'elle s'est transmise à eux par filiation. L'indignité des pères engendre le tourment des fils (Pour exemple, *Une Jeunesse*). On s'émeut à lecture de cette écriture de la peine, à l'expression délicate comme un sanglot verlainien. Perçoit-on suffisamment l'acte de Résistance qu'elle recouvre ? Résister à l'oubli, c'est écrire du plus loin de son sentiment éprouvé, remonter jusqu'au point-zéro de son effectivité. L'écrivain invente une structure romanesque en abyme du temps, disloquée là où celle de Proust est circulaire, égarée là où celle de Claude Simon s'impose avec ostentation. Le récit remonte le cours hasardeux du temps, dans un désordre de notations temporelles s'interpénétrant indépendamment des décennies - de plus en plus nombreuses d'un roman à l'autre, pour des personnages qui vieillissent en temps réel avec l'écrivain. Du moment présent de l'écriture à un point de non retour, une même décennie enraye toutefois la machine à remonter le temps, bloque les aiguilles de l'horloge (motif récurrent des romans) : les années 1940. Résister à l'oubli, c'est donc le saboter, en artisan autant qu'en partisan de la mémoire, travailler le détail où celle-ci se niche, le résidu sans lustre du passé, le pain perdu de la mémoire, recenser des immeubles, des noms de commerce, des cafés, télescoper ainsi la pratique des romanciers d'hier - Stendhal et son miroir promené le long des chemins - et celle des historiens contemporains - Ginzburg et la micro-histoire (Ginzburg : 1989). Le modèle indiciaire dégagé par l'historien comme mode d'accès à la connaissance, inférant d'une somme de détails ponctuels aux ensembles qu'ils permettent de reconstituer, trouve un exemple avec le roman d'enquête, forme qui



inspire parfois Modiano. Art minimal, art pauvre, *ars memoriae* : l'art poétique de Modiano évolue d'un expressionnisme initial à un impressionnisme diffus marquant à ce jour encore sa signature littéraire. Au maximalisme de la danse macabre succède le minimalisme d'une écriture en prise avec les identités fantômes, écriture blanche qui pratique l'effacement par ellipse, le silence par la syncope. Dans cet art mimétique de l'oubli, mais taraudé par les vestiges de la mémoire, la musique – la mesure phonique et rythmique des mots dans la phrase, des temps de pause imprimés par des blancs dans la page – est lancinante. Elle génère un en-deçà du texte et du sens, qui demeure sous-jacent au récit comme à la conscience, de l'ordre du subliminal. Les titres forment eux-mêmes une partition *Quartier perdu, Dans le café de la jeunesse perdue, Pour que tu ne te perdes pas dans le passé ...* Cette musique dépourvue de sens crée un état de charme, quelque *carmen* poétique qui agit sur le lecteur, lui fait entendre, en accompagnement de l'histoire racontée, ce qu'elle ne peut énoncer faute de conscience, mais qui circule dans la ronde des mots et leur chambre d'écho – la chape de plomb d'un silence officiel, l'omerta national ou l'autocensure des familles, la voix détimbrée des morts qui résonnent encore aux murs de la ville, le sanglot étouffé d'un enfant grandi dans la privation de sa jeunesse. Comme celle de Duras, la petite musique de Modiano constitue comme une doublure infra-logique de la fiction, sous-jacente à son régime romanesque.

À cet art de romancier correspond une posture d'écrivain qui joue pleinement dans le statut national, et dorénavant international, dont bénéficie Patrick Modiano : devenir le témoin d'un monde qu'il n'a pas connu. Un témoin paradoxal en ce qu'il ne fonde pas son récit sur une expérience oculaire, comme en termes de droit, mais sur une expérience strictement visionnaire. Encore cette puissance de la vision ne relève-t-elle pas d'un don d'extra-lucidité, mais d'une prédisposition infra-lucide. L'écrivain étant par métier un homme d'imagination, explique Modiano dans *Dora Bruder*, l'usage systématique qu'il fait de cette faculté le rend hypersensible à la perception de certaines situations parallèles, à la saisie de certains événements occultes, avant même que les zones claires de la



conscience les appréhendent et les comprennent de manière intelligible (Modiano, 1997 : 53). L'explication vaut certes pour toute parole d'humilité : elle refuse l'emphase caricaturale du poète comme illuminé de service... Mais il faut lui accorder le même sérieux que l'auteur lui accorde. Au fur et à mesure que les témoins de droit disparaissent, les témoins seconds, ceux qui n'ont pas vécu les événements mais s'en souviennent sans prétendre pour autant faire œuvre d'historien, les relaient. Si écrire pour Modiano ne relève jamais d'un devoir de mémoire, au sens commémoratif de l'expression, elle relève d'un *ethos* de la mémoire. Avec le temps, la posture du témoin paradoxal confère à son œuvre un magnétisme romanesque et une résonance culturelle qui, par delà le seul succès des livres, expliquent l'importance acquise par l'œuvre au fil des décennies.

Cette posture s'inscrit dans l'héritage lointain du romantisme et du surréalisme. Dans *Dora Bruder*, Modiano rend hommage au Victor Hugo des *Misérables*, dans les pas duquel il met sans le savoir les siens en arpentant tel quartier parisien, et à Robert Desnos, auquel il affirme avoir involontairement emprunté le titre de son premier roman. On songe aussi, dans plusieurs romans, à André Breton, déambulant entre rêve et réalité dans un Paris nocturne hanté par les femmes de l'ombre et les génies de la nuit. L'espace dans les romans de Modiano est ouvert au surréal : lieu de vestige, il conserve en dépôt du temps les bribes du passé à partir desquels l'écrivain ou ses personnages sont happés dans un improbable travail de reconstitution archéologique. Leurs déambulations romanesques matérialisent les va-et-vient mentaux d'une conscience glissant d'un présent inquiet, parce qu'à la lettre pré/occupé, vers un passé énigmatique auquel il manque toujours un fragment pour se rejointoyer (*Remise de peine*), toujours une raison suffisante pour expliquer le préjudice dont ils ressentent les séquelles (*Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*). Il entre aussi une part de hasard objectif dans les déambulations des anti-héros, perdus de la vie et perdants de l'histoire, que Modiano met en scène. Ils évoluent, pour reprendre la distinction de Breton, entre des faits-glissades – événements qui ne les concernent pas – et des faits-précipices – situations qui les arrêtent et dans lesquelles ils s'engouffrent, une partie de



leur existence s'y jouant sans qu'ils en mesurent d'emblée les raisons. L'équation posée par Breton dans *Nadja* - qui je suis égale qui me hante - semble leur tenir lieu d'identité. La dimension insolite des récits résulte du basculement progressif du plan de la réalité prosaïque, corrélée à des quartiers de Paris, de banlieue proche ou de province aisément identifiables, à celui d'une réalité parallèle, altérée par les phobies et les fantasmes d'une conscience qui lâche prise. Ainsi du narrateur de *L'Horizon* obsédé par « des dizaines et des dizaines de fantômes de cette sorte » qui forment « comme en astronomie » une « matière sombre (...) plus vaste que la partie visible de votre vie », lumineux comme des « scintillements » ou des « poussières d'étoiles » (Modiano, 2010 : 12 et 19).

Mais ce double phénomène de basculement de l'espace-temps dans une mesure du monde autre que celle de son expérience rationnelle et des personnages dans un versant psychique qui n'est pas celui de la conscience, excède le seul jeu littéraire. Il marque la capacité d'une œuvre à entrer en résonance avec l'histoire de son temps autant qu'à en battre le rappel et par là même en devancer légèrement le cours. La pleine mesure historique de l'œuvre se prend à l'aulne de cette figure de témoin paradoxal campée par l'écrivain depuis ses débuts. *La Place de l'étoile* paraît un an avant *Le Chagrin et la Pitié* (1969), film-choc dans lequel Marcel Ophuls revient sur le phénomène de la Collaboration dans la province française, et plusieurs années avant la publication en anglais et la traduction en français des travaux de Robert Paxton sur la France de Vichy (1972/1975). En 1968, la bienséance nationale, à l'arrière-goût d'interdit, consiste à ne plus parler de Vichy et à refouler la Collaboration dans les bas-fonds d'une histoire incertaine, loin des dorures officielles d'une mémoire nationale identifiée à la seule Résistance. Les premiers romans de Modiano, qui construit ses barricades le regard tendu vers le passé et non pas vers des lendemains qui chantent comme les jeunes gens de sa génération, font l'effet d'un pavé jeté dans la mythologie nationale. Dans les décennies suivantes, l'œuvre de Modiano se développe alors que peu à peu prend fin le long silence qui s'est imposé autour de la déportation des juifs d'Europe, une fois passé le temps des premiers témoignages comme *L'Espèce humaine* de Robert Antelme



(1946). *Holocauste*, feuilleton hollywoodien au succès international (1979), et *Shoah*, film-culte de Claude Lanzmann (1985), marquent chacun à leur façon le retour d'un sujet devenu tabou. S'il ne s'agit pas ici d'hypostasier l'œuvre de Patrick Modiano, il convient toutefois de ne pas la banaliser au regard des évidences culturelles actuelles. Elle a contribué en pionnière au phénomène du retour du refoulé national de Vichy, puis à celui de la reconnaissance publique de la déportation des juifs. *Dora Bruder* marque l'acmé d'un mouvement qui s'est initié sur le mode radical de la provocation puis sur celui, minimal, de l'écriture des identités perdues. *Dora Bruder* apporte une identité civile nominative au récit de l'œuvre, mais le suspend dans l'effet d'indécision qui affecte un personnage dont on ne sait rien – trois fois rien – sinon qu'il a vécu fugitivement puis est mort, anonyme parmi les anonymes de la déportation. La fiction alors est relancée, et avec elle la capacité de la littérature à œuvrer depuis l'oubli et concevoir une certaine transmission de l'histoire, à une époque où, dit-on, son rôle culturel se relativise.

Prendre la mesure de l'œuvre, c'est donc en comprendre la portée, mettre en perspective la vision qu'elle propose de l'histoire et le rapport prévalant à cette même histoire dans la société où les romans sont publiés. Dans les années 1970, l'écriture romanesque de la *vision* - fictions hallucinant la période de l'Occupation - s'inscrit à l'encontre d'un discours politique de l'*occultation* tenu par les hommes d'état issus de la Résistance, selon lesquels Vichy ne serait pas l'État français, mais sa contrefaçon. Dans les années 1980-90, cette écriture de la *vision* s'oppose à une idéologie du *révisionnisme* (et du négationnisme) qui marque le retour en puissance d'une extrême-droite française marginalisée depuis la fin de la Guerre d'Algérie. L'ordre du témoignage littéraire est celui qui contribue, dans un cas à rétablir la juste mémoire des faits, dans l'autre à dénoncer leur criminelle usurpation. L'œuvre de Modiano invente une forme narrative qui, en articulant un certain rapport à l'histoire, lui donne sens à sa façon, avec les mots du conte et du rêve, fussent-ils aussi ceux, ouatés, du cauchemar. Après les avoir devancées, ses romans ont entrecroisé les recherches des historiens travaillant sur un passé qui ne passe pas, pour reprendre la



formule d'Henry Rousso (1994). Cet état de résurgence participe d'un régime d'historicité que l'historien François Hartog (2002) nomme, quant à lui, le présentisme, une mesure du temps ramené à un présent absolu, temps dilaté de la hantise actualisant en permanence le passé et bloquant par là même toute possibilité d'avenir. De même Pierre Nora et ses *Lieux de mémoire*, pour la cartographie des espaces urbains investis d'une fonction mémorielle, Serge Klarsfeld et son *Mémorial des enfants juifs déportés de France* (1994) pour le nom et la personne de Dora Bruder, croisent-ils la route de l'écrivain. Vieux compagnonnage, qui en évoque d'autres, lorsqu'au XIX^e siècle le roman et l'histoire se sont coudoyés dans l'invention d'une philosophie de l'histoire, avec Hugo, Michelet, Jules Verne. De leur vision commune, telle qu'elle invente une mythologie et une idéologie progressiste de l'histoire, l'œuvre de Modiano constitue comme un désaveu, la fin d'un rapport à l'absolu qui avait investi sous couvert d'idéalisme l'Histoire, la société et sa puissance de civilité, la famille comme foyer d'amour, autant de valeurs héritées de l'âge des Lumières. La mélancolie de Modiano, c'est l'élan contraire de cette euphorie romantique, l'expression d'un désenchantement pour toute conscience de l'histoire, au terme d'un siècle qui a vu se multiplier les grands deuils collectifs, guerres et totalitarismes fusionnés. Ainsi la dimension téléologique propre à une certaine modernité a-t-elle cédé la place à une dimension spectrale s'affirmant dans de nombreuses œuvres à la fin du XX^e siècle et au tournant du XXI^e. Avec le postextotisme, Antoine Volodine (2014) en propose une variante nihiliste. L'univers parallèle qu'il invente est peuplé de créatures en parties humaines en partie animales, survivant dans un décor futuriste qui ne cesse de revivre la catastrophe, avec son cortège de camps de détention, ses révolutions trahies et ses systèmes concentrationnaires. Michel Houellebecq (1998) en compose pour sa part une version décadente, marquée par une vision de l'histoire où toute force vive – tout progrès – recoupe par illusion d'optique une force mortifère – une régression. Patrick Modiano en développe quant à lui une option mélancolique, dans des romans de l'après-coup où scène historique et scène intime cumulent leur charge négative.



Dans l'œuvre de l'écrivain, la famille se présente ainsi comme une miniature de la société, répétant à l'échelle intime les séismes de l'Histoire. La mère y joue le rôle du bourreau par défaut : comédienne, elle est toujours absente, même quand elle est là. Le père joue dans les deux camps, celui du bourreau, qui dénonce son fils adolescent à la police, épisode relaté dans plusieurs récits, et celui de la victime, jamais pleinement remise de n'être tenu que pour un juif errant. Le frère cadet, Rudy, ne joue pas : il est la victime, morte à 10 ans, l'autre « Bruder » auquel l'écrivain s'identifie et emprunte son année de naissance, pendant les dix premières années de sa vie d'écrivain. La solitude dans l'appartement familial, le petit chien de la mère qui se jette par la fenêtre parce qu'elle ne lui prête plus attention, le dépôt chez des inconnues, vagues amies de la mère, quand elle part en tournée, l'internat, les fugues, le trafic de vieux livres : ce fonds de douleurs enfantines et de révoltes adolescentes constitue le répertoire intime de la fiction. L'écrivain le réinterprète inlassablement. Des *Boulevards de ceinture* à *Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*, des personnages adultes sont interpellés par leur passé et leur prime enfance. Ces romans calquent le retour d'un refoulé : tout en eux est narré depuis la voix, et filtré depuis le point de vue, d'un enfant qui s'est égaré dans un univers adulte où il enquête en retour du temps sur les eaux troubles de son enfance (Blanckeman, 2015).

L'œuvre travaille ainsi depuis cinq décennies une matière biographique resserrée dans laquelle les faits initialement vécus sont recouverts par leurs variantes successives et dépassés par leurs extensions multiples. Elle relève d'un incessant travail de perlaboration par lequel l'écrivain réinvente sinon sa jeunesse, du moins son rapport à elle, et à l'histoire à travers elle. Ainsi la fascination cynique pour les figures troubles, agents doubles et personnalités interlopes de l'Occupation, qui valut au jeune écrivain d'être lu comme un hussard de la nouvelle génération par des écrivains anciennement vichyssois (Paul Morand), l'a-t-elle cédé à l'empathie compassionnelle éprouvée pour les victimes. Les victimes le sont toujours deux fois, du temps de leur vie parce qu'elles sont broyées par une aberration de l'Histoire, après leur mort parce qu'elles sont subsumées dans



la catégorie même des victimes qui les dépossède de tout autre marqueur singulier d'identité. Dora Bruder est à l'image de cette double obscurité induite à la fois par l'absence d'archives pouvant renseigner sur sa vie personnelle d'adolescente, hormis les deux fugues qui provoquèrent indirectement l'arrestation de la famille Bruder, et répétée par son intégration dans la liste des enfants juifs morts en déportation. Le livre gravite autour de cette double absence à soi-même, dans le refus de qualifier Dora en lui prêtant, comme dans *Voyage de noces*, une identité de substitution romanesque. Comme la fin du livre le signifie, seul son secret la qualifie par défaut, comme un geste d'indépendance définitif adressé à une société qui ne mérite pas sa parole. La puissance éthique et esthétique de l'œuvre tient à cet art singulier de la rémanence. La rémanence, c'est ce qui persiste quand tout s'est effacé, le phénomène qui laisse dans son sillage des traces provisoires de son passage, l'événement dont il reste un écho lointain, déjà en partie inidentifiable. L'écriture rémanente est celle qui laisse jouer l'effacement à même ses structures, dans l'émiettement des paragraphes, l'effacement des cadres, la fragmentation de la phrase, la précipitation des notations au détriment de leur coalescence narrative – du décomposé narratif, en prise avec le chaos des consciences. Mais à l'occasion de chaque ouvrage, une histoire, pourtant, est saisie depuis la résistance qu'elle oppose à son propre effacement, le combat qu'elle mène contre les ténèbres qui l'ensevelissent, une exigence d'élucidation et une capacité à maintenir la ligne de son propre éphémère.

En exergue de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Modiano inscrit une phrase de Stendhal : « Je ne puis donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que *l'ombre* ». Platon le disputerait-il dans son œuvre à Freud et le mythe de la caverne, dans des histoires à la structure romanesque aussi épurée qu'une allégorie, à l'image de la *camera obscura* dont l'univers en clair-obscur où se meuvent des personnages comme désarmés d'eux-mêmes semble la projection fantasque? Étrange perspective : d'une variante à l'autre, l'œuvre se compose autour du point de fuite ouvert par une situation de crise trouvant toujours sa résolution en amont de sa propre expérience, dans les limbes de l'existence.



Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno (2015). « La Maladie de l'enfance », revue Europe, « Patrick Modiano », sous la direction de Maxime Decout, octobre 2015.
- CONNAN, Éric ; ROUSSO, Henry (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris : Flammarion.
- HARTOG, François (2002). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- FORTIN, Jutta et VRAY, Jean-Bernard (sous la direction de) (2013). *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française narrative contemporaine*. Presses Universitaires de Saint-Etienne.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les Particules élémentaires*. Paris : Flammarion.
- KLARSFELD, Serge (1994). *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Paris : Fayard.
- MODIANO, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1969). *La Ronde de nuit*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1972). *Les Boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1975). *Villa Triste*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1984). *Quartier perdu*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1985). *Une Jeunesse*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1988). *Remise de peine*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1990). *Voyage de noces*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1992). *Un cirque passe*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1997). *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2005). *Un Pedigree*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2008). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2010). *L'Horizon*. Paris : Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le passé*. Paris : Gallimard.



NORA, Pierre (sous la direction de) (1984/1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

ROUSSO, Henry ; CONAN, Éric (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard, Coll. « Pour une histoire du XX^e siècle ».

VOLODINE, Antoine (2014). *Terminus radieux*. Paris : Seuil.