

10. Comme dit le *Petit Robert*.

11. «Calomniez, calomniez,...» etc.

MANET VAN MONTFRANS

RÊVERIES D'UN RIVERAIN

La topographie parisienne de Patrick Modiano

Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux.

Pierre Nora

Un élément essentiel dans l'œuvre de Patrick Modiano est l'attention portée à la topographie des lieux romanesques. Ses romans sont ponctués par de multiples évocations d'adresses et d'itinéraires, très souvent repris au monde réel. Les noms des rues, les numéros des maisons, les stations de métro, les ponts, les places, les monuments, sont mentionnés avec précision mais aussi avec un tel naturel que le lecteur, dans son besoin fondamental de cohérence, a tendance à ne pas les remarquer. Cependant, la récurrence, d'un roman à l'autre, des mêmes détails topographiques, finit par mobiliser ce même besoin de cohérence et par susciter la question de la fonction précise de ces noms de lieux, qui, après de multiples rencontres, perdent leur fonction évidente de désignation du réel pour dessiner dans le texte des zones d'indétermination, des zones d'ombre.¹

Dans les romans récents de Modiano ces zones d'indétermination sont d'autant plus difficiles à ignorer que les intrigues s'y font de plus en plus dépouillées. Comparés à des romans comme *La Place de l'Etoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Les Boulevards de ceinture* (1972), romans bigarrés, débordant de personnages et d'actions, à l'univers spatio-temporel éclaté, les ouvrages plus récents de Modiano sont en effet relativement sobres: le nombre de personnages et de péripéties est restreint, l'unité de lieu plus ou moins observée. Si *Voyage de noces* (1990), imbriquant deux histoires, est encore localisé à plusieurs endroits et à plusieurs époques, *Fleurs de ruine* (1991) est composé d'une série de rêveries et de souvenirs autour de certains lieux parisiens et ne comporte que des bribes d'intrigues avortées. Aussi les noms de lieux et la représentation spatiale qui en découle, y ont-ils retiré à l'action sa fonction de principe narratif structurant.

Dans *Un cirque passe* (1992), le dernier ouvrage de Modiano, l'intrigue est apparemment rétablie dans ses droits mais elle reste si mince et si enchevêtrée avec la topographie que, si l'on supprimait celle-ci, l'intrigue ne tiendrait pas debout. Elle m'a paru semblable en cela à la corde magique figurant dans une histoire de prestidigitateur racontée par Serge Rezvani. Faite de chanvre et parfaitement souple quand le prestidigitateur la tordait en tous sens, cette corde restait parfaitement droite, verticale, aussi solide qu'une perche, une fois qu'on l'avait jetée en l'air. A un examen approfondi, les spectateurs étonnés découvraient cependant, incluses à l'inté-

rieur du tressage, des vertèbres de mouton. En jetant la corde vers le ciel, il suffisait de donner une brève secousse pour que les vertèbres s'emboîtent. Si dans *Un cirque passe*, le mince fil de l'intrigue se laisse comparer à la chanvre tressée, les noms de lieux sont comme les vertèbres qui, quand on les secoue, s'emboîtent et permettent au fil de se tenir droit comme une perche.²

Reste à démonter le mécanisme derrière la magie apparente de cet emboîtement. Comme le dernier ouvrage de Modiano présente l'enchevêtrement de la topographie et de l'intrigue sous une forme particulièrement nette, ce roman m'a paru se prêter très bien à un examen du fonctionnement des noms de lieux. Dans mon analyse, je m'appuierai sur les romans antérieurs et sur les interprétations qui en ont été données.

UNE TRAME NARRATIVE, UN CADRE TEMPOREL

La récurrence d'une seule et même trame narrative dans les romans de Patrick Modiano est un phénomène que tous ses critiques ont signalé. Un narrateur, à l'identité problématique, essaie de dégager un passé enfoui sous les sables de l'oubli ou du mensonge. Ce passé est tantôt celui du narrateur ou celui de ses parents, tantôt celui d'inconnus dont l'histoire a été découverte au hasard d'une rencontre, de la lecture d'une coupure de journal ou d'un numéro de téléphone dans un vieux calepin, et semble vaguement mêlée au destin du protagoniste. Cependant, malgré la ténacité avec laquelle elle est menée, cette quête aboutit invariablement à un échec. Au fur et à mesure que les renseignements toujours contradictoires et lacunaires se multiplient, les certitudes cherchées s'éloignent. Plus le narrateur fait d'efforts pour trouver un ancrage dans les sables mouvants du passé, plus celui-ci se dérobo.

Egalement connu est le rôle que joue dans cette oeuvre l'Époque de la guerre et de l'Occupation, primordial dans les premiers romans publiés entre 1968 et 1975, plus discret dans les romans ultérieurs, mais jamais absent. Modiano est considéré comme l'un des écrivains phares du mouvement qui conduit au début des années soixante-dix à l'effritement des tabous concernant les faits peu réjouissants de la période de la seconde guerre mondiale - la politique de collaboration et le rôle de Vichy dans la déportation des juifs. Avec sa fascination persistante pour le chien et loup de l'Occupation, Modiano semble s'inscrire toujours dans l'actualité.³ «*Que faire de Vichy?*» était le titre du numéro d'*Esprit* de mai 1992, suscité par la commémoration imminente de la rafle du Vél d'Hiver et consacré à un bilan des efforts accomplis par les Français dans l'approche de cette période de leur histoire. Question que Modiano a fait sien dès son premier roman, *La Place de l'Étoile*, et à laquelle il a donné et donne toujours une réponse tout à fait personnelle.

LE TERROIR COMME LIEU D'EXCLUSION

Interrogé dans un entretien par Annick Geille sur sa préoccupation avec une période antérieure à sa naissance (1945), Modiano répondit: «Quand on pense à l'Occupati-

on, c'est un peu comme mon terroir. C'est comme Mauriac parle de la Gironde (toutes proportions gardées) et comme les écrivains régionalistes qui parlent de leur pays». ⁴ Venant de la part d'un écrivain dont le père juif a échappé de justesse à la déportation, à ce qu'on appelle parfois avec un euphémisme «la politique d'exclusion de Vichy», cet énoncé paraît paradoxal. Avec ses contradictions implicites, il contient cependant 'in nuce' l'entreprise littéraire de Modiano. Dans son sens figuré 'terroir' s'associe avec 'appartenance' et 'enracinement', avec 'lieu' d'origine. En s'avouant enraciné non pas dans un endroit mais dans une période définitivement révolue qu'il n'a pas connue personnellement, et qui en outre a été longuement passée sous silence dans les études historiques françaises et occultée dans la mémoire collective, Modiano se définit par rapport à la majorité de ses compatriotes doublement comme étranger. En se déclarant le contemporain imaginaire des Juifs français de l'Occupation, il revendique d'une part la condition d'apatride qui était la leur, et confronte ses compatriotes avec un passé que beaucoup d'entre eux aimeraient voir enterré pour de bon; d'autre part il s'avoue absorbé par un regard rétrospectif qui l'aliène du présent. Ainsi, il va même jusqu'à dire avoir vécu la période de Mai 68 comme ses parents avaient vécu en 1942 la rafle du Vél d'hiver.⁵

Dans les livres ultérieurs aux *Boulevards de ceinture*, cette fascination du passé semble se détacher de la question juive et de l'époque particulière de l'Occupation pour se déplacer vers une deuxième période matricielle - les années cinquante et soixante, années de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur. Les allusions à la guerre ne sont cependant jamais absentes. Aussi, cette deuxième période ne se substitue-t-elle pas à celle de l'Occupation mais s'y superpose, l'une étant vécue à travers l'autre. Par ce mélange d'époques différentes, Modiano cherche à «évoquer une certaine tonalité, une certaine lumière indécise, une ambiance où tout se dérobo et tout semble vaciller», à enregistrer le passage du temps qui finit par tout ronger, tout détruire.⁶ Ce passage irrémédiable du temps est ressenti avec un regret d'autant plus poignant qu'il s'est passé certaines choses irréparables. Ce qui est essentiel dans cette entreprise, ce n'est pas la reconstitution de tel ou tel passé précis, mais la démonstration de l'échec inévitable de toute tentative de reconstitution. Consacrés à l'évocation des ombres fugitives du passé, de gens et de choses disparus, empreints de mélancolie, tous ces romans ont en fin de compte un seul et même sujet: le temps perdu et jamais retrouvé.

NOMS DE LIEUX

Si l'oeuvre de Modiano est entièrement tournée vers un passé indécis, elle s'inscrit dans un espace qui, à une première lecture, paraît étonnamment précis.⁷ Les lieux sont des repères majeurs dans ses romans, qui, essentiellement urbains, sont souvent axés sur Paris: métropole qui consacre le triomphe d'une France éternelle, lieu traditionnel de la lutte pour la liberté, mais aussi lieu de répression et de rafles, hérissé périodiquement de barrières policières. C'est la ville où Modiano est né et a grandi: «Je ne décris que des choses urbaines qui se passent dans des villes [...] on est prisonnier des endroits où l'on a vécu».⁸

La topographie de la ville se construit à partir des errances des personnages qui, vivant à la périphérie de la vie sociale, ne sont pas gênés par des horaires stricts ou par des obligations professionnelles urgentes, et passent le plus clair de leur temps à arpenter Paris en tous sens afin d'accomplir des missions vagues. Ce sont des flâneurs qui tracent dans la ville les pistes de leurs quêtes, interrogeant les maisons, les boulevards, les squares et les quais dans l'espoir que ceux-ci finiront par leur révéler l'objet de leurs recherches. Ressort fragile d'intrigues minces, cet espoir est finalement toujours déçu, car les maisons, les routes, les avenues, ces témoins apparemment immuables d'un passé disparu, sont, elles aussi, fugitives, hélas! comme les années.

Dressant la carte des lieux de mémoire réels ou imaginaires de personnages à la quête de leur passé, la topographie parisienne de Modiano fait donc beaucoup plus qu'esquisser un décor. Evoqués par leur seul nom, et parfois par quelques rares détails descriptifs, les lieux ne sont pas présentés sur le mode d'objets à décrire, mais scrutés comme des sources d'où le sens peut naître; leurs noms fonctionnent comme des noyaux, autour desquels le texte se constitue. Or, à une lecture plus attentive, ces noyaux se révèlent avoir une triple fonction. Narratifs, ils font partie intégrante de l'action consistant à retracer dans la ville les pistes de vies disparues. Référentiels, ils renvoient à une réalité extra-textuelle, reliée tantôt aux expériences personnelles de l'auteur, tantôt à l'Histoire avec une grande H. Symboliques, ils connotent un univers personnel et mythique, et constituent des éléments indispensables de la thématique romanesque. La récurrence dans les romans successifs de certains noms de lieux, associés à certains personnages et certains événements, a fini par les entourer d'un véritable réseau de connotations, qui, bien que variant légèrement d'un livre à l'autre, offrent assez de consistance pour qu'on puisse représenter graphiquement sur la carte de Paris l'univers personnel de Modiano.

UN PARIS DIVISÉ

Ainsi, dans un article sur la topographie parisienne de Modiano, Jacques Guicharnaud a-t-il pu remarquer que dans l'oeuvre de Modiano Paris est une ville nettement divisée: dans son univers romanesque l'opposition entre Rive droite et Rive gauche recouvrerait celle entre l'âge adulte et l'enfance, le mal et l'innocence.⁹ La Rive droite et surtout les XVI^e et XVII^e arrondissements sont dans l'oeuvre de Modiano, et dès *La Place de l'Étoile*, indissociablement liés aux activités les plus louches de l'Occupation. Dans les premiers romans, Neuilly est un quartier à double vie où, dans les respectables immeubles bourgeois, s'est réfugiée toute une communauté de marginaux cosmopolites qui à force de spéculations et de trahisons, essaient de réussir leur ascension sociale. Le square Cimarosa, la place de l'Alma, la rue Lauriston sont autant d'endroits mal famés, liés aux pratiques infernales du pendant français de la Gestapo. Tout près, se trouvent les garages et entrepôts de Levallois-Champerret, où se déroulent les activités du marché noir lié à l'industrie de l'automobile. Après avoir échappé à la déportation, le père de l'auteur se serait

enlisé dans ce monde de collaborateurs et de spéculateurs qui avaient élu domicile à Neuilly. Aussi la figure de ce père, qui hante l'oeuvre de Modiano, reste-t-elle par la suite associée à ces quartiers sur la Rive droite, lieux de désagrégation morale et sociale, où les identités se perdent, où les gens et les choses disparaissent de manière inexplicable. C'est dans ces lieux que les protagonistes de Modiano, à la recherche de leurs origines, sont envahis par une conscience aigüe du travail d'effacement du temps.

La Rive gauche, par contre, est l'endroit où Modiano et certains de ses narrateurs ont grandi, au 15, quai de Conti. C'est le Paris des lieux où l'on peut fuir les responsabilités de la vie d'adulte, celui des universités, des librairies et des cinémas, mais aussi le Paris des quartiers qui suggèrent un sentiment d'enracinement, de stabilité, avec l'école communale du VI^e arrondissement et un Saint Germain-des-Prés villageois, «où la rue Bonaparte descendait comme vers la mer». (FR, 89)¹⁰ Actrice fréquentant le Saint-Germain des années cinquante, la mère représente l'évasion offerte par le monde de l'art. D'après Guicharnaud, qui se base sur les romans parus avant *Voyage de noces* (1990), cette Rive gauche symboliserait l'Eden de l'enfance, lieu d'innocence et de paix, où le temps se trouve suspendu. Le va-et-vient des narrateurs entre les deux rives exprimerait les efforts pour concilier ces deux pôles opposés: dans cette perspective les multiples traversées de la Seine par le Pont des Arts prennent une dimension symbolique qui se passe de commentaire.¹¹

L'analyse du fonctionnement des noms de lieux dans *Un cirque passe* montrera que Paris y est toujours divisé mais que les rapports entre les deux rives se sont modifiés. Aussi ce roman témoigne-t-il d'une certaine transformation des connotations relevées par Guicharnaud. La Rive gauche a perdu sa fonction de refuge et est cette fois entièrement livrée à l'attraction fatale de la Rive droite. La mère se retrouve dans ce lieu de perte traditionnelle qu'est Montmartre, alors que l'ombre du père ne hante pas seulement la Rive droite mais encore l'appartement et les quais de la rive opposée. Cherchant dans un amour compromettant un remède aux sentiments d'angoisse et d'insécurité profondes que lui inspirent le souvenir d'un père inquiet et traqué, le narrateur, Lucien, est entraîné dans le monde criminel de la Rive droite, ce qui l'amène, malgré lui, à s'identifier encore plus avec ce père qui, poussé par une réaction instinctive de survie, aurait rejoint les bandes de collaborateurs à Neuilly, à un moment où l'histoire ne lui laissait pas de choix.¹²

Dans *Un cirque passe*, le je-narrateur raconte une aventure vécue par lui une vingtaine d'années plus tôt, au début des années soixante. Délaissé par ses parents, Lucien, inscrit à la faculté des lettres pour prolonger son sursis militaire, campe avec un vieil ami de son père, Grabley, dans l'appartement du 15, Quai de Conti, qu'il devra quitter sous peu, et dont il a déjà vendu le mobilier. Confronté à toutes sortes de responsabilités que légalement parlant il ne peut pas assumer, n'étant pas encore majeur, il a l'impression de vivre continuellement en fraude. Impression qui se trouvera bientôt confirmée par les événements.

Convoqué pour des raisons obscures à la préfecture de police, au Quai des Orfèvres, en face de son domicile, Lucien y rencontre une jeune femme

apparemment impliquée dans la même enquête. C'est le début d'un amour qui ne durera que six nuits. Cachant avec soin certains secrets pesants de son passé, la jeune femme, Gisèle, se réfugie avec Lucien dans un bonheur précaire, sur fond d'inquiétude sourde. La jeune femme charge Lucien du soin de deux valises au contenu mystérieux, elle lui demande de l'accompagner à des rendez-vous chez des amis louches habitant Neuilly et l'entraîne dans une histoire d'enlèvement. Considérés à la lumière de l'époque - les soubresauts de la guerre d'Algérie - ces actes perdent leur caractère apparemment gratuit: les jeunes gens semblent pris dans l'engrenage d'événements historiques dont la portée leur échappe. Liés par un passé commun dans le monde de la collaboration, les adultes avec lesquels ils frayent, semblent en savoir beaucoup plus long. Quand le jeune couple se prépare à fuir ce Paris lugubre sous surveillance policière où règne un climat de couvre-feu et qui semble se refermer sur eux comme un piège, Gisèle est tuée dans un accident de voiture, sur le pont de Suresnes.

Age flou, situation incertaine, superposition d'époques troubles: toutes les conditions sont réunies pour que naisse l'atmosphère d'inquiétante irréalité si caractéristique de l'oeuvre de Modiano. Mais la ville que les jeunes gens sillonnent pour accomplir leur mission, est décrite avec une très grande précision. Roulant le long des quais de la Seine et traversant sans cesse les ponts reliant Rive gauche et Rive droite, les deux protagonistes dessinent un Paris automnal, désert, où la nuit tombe vers cinq heures, un Paris semblable à celui de la guerre, enfoncé dans le silence et le black-out.

Livre très construit, *Un cirque passe* possède une structure strictement ternaire. Des 16 chapitres, les six premiers sont consacrés à l'exposition, l'action se précipite dans les quatre chapitres centraux, et les cinq derniers chapitres racontent le dénouement. Ces trois parties ont à peu près la même longueur. L'histoire commence un jeudi soir et se termine le mardi après-midi: c'est pendant le week-end et sur une Rive droite déserte qu'ont lieu les événements principaux. Neuilly dont la seule mention suffit pour que surgisse le passé dans toute sa spécificité menaçante, est le siège d'une puissance maléfique, le lieu du père invisible mais omniprésent, et remplit par là une fonction comparable à celle que Barthes attribuait à la Chambre dans la tragédie racinienne. Par la place centrale qu'occupent ce quartier et ses habitants dans le récit, tous les projecteurs sont braqués sur la Rive droite. Alors que celle-ci est le lieu où le destin des protagonistes sera scellé, la Rive gauche a une fonction semblable à celle de l'Antichambre: c'est le lieu de l'attente angoissée, de l'incertitude et de la culpabilité.¹³

RIVE GAUCHE: LE QUAI DE CONTI

L'appartement du narrateur, quai de Conti, qui servait déjà de décor à *Livret de famille*, fonctionne comme base pour les errances du jeune couple dans le XVI^e arrondissement, où habitent les amis louches de Gisèle.

Donnant sur la Seine, décrite dans un roman antérieur comme «ce fleuve qui marquait la frontière entre deux villes qui n'avaient rien en commun»(UJ, 100),

à la hauteur du jardin du Vert-galant, l'appartement aux 4^e et 5^e étages du quai de Conti, fonctionne comme poste d'observation d'où le narrateur surveille le no man's land qui sépare la Rive gauche de la Rive droite. A gauche, on voit l'extrémité du Pont des Arts et le Louvre, à droite, la statue de Henri IV sur le Pont-Neuf et la tour Saint-Jacques. En face, la colonnade du Louvre. L'horloge de l'Institut de la Monnaie tout proche marque le passage des heures. (CP, 92)

Malgré cette situation stratégique, malgré ces repères historiques solides, l'appartement constitue un lieu de refuge peu sûr. Délabré, non chauffé, plongé pour une grande partie dans l'obscurité, il est hanté par les ombres du passé: celle du locataire précédent, Maurice Sachs, collaborateur juif, qui y a mené une vie dissolue pendant la guerre, avant de mourir d'une mort ignominieuse en 1945 dans une prison allemande à Hambourg; celle du père, qui vient de s'enfuir en Suisse pour échapper à des ennuis avec la police et a emporté comme seul livre *a Chasse à courre*, les mémoires de ce même Sachs, parus en 1948.

Livre, dit le narrateur, dont mon père m'avait recommandé la lecture à plusieurs reprises parce que l'auteur y faisait allusion à notre appartement où il avait habité vingt ans auparavant.(CP. 20)¹⁴

Conseil empoisonné, car si Sachs fait en effet allusion dans ses mémoires au quai de Conti, il y parle surtout d'une manière insupportablement légère de ses activités au marché noir, témoignant d'une amoralité radicale et d'un nihilisme cynique.¹⁵ Ayant appartenu à ce même monde, le père lègue donc à son fils, avant de l'abandonner définitivement, par le biais de ces mémoires peu édifiants, non seulement son propre passé, mais encore une vision du monde extrêmement douteuse.

Ce passage est un bon exemple du style allusif de Modiano, qui se contente de mentionner Sachs, le titre de son livre et le conseil du père. Les inférences incombent au lecteur qui pour pouvoir estimer le poids de ces quelques remarques, est obligé de se reporter soit aux romans antérieurs de Modiano, soit au livre et à la biographie de Maurice Sachs. Une fois ces liens établis, ceci colore les descriptions apparemment neutres de l'appartement.¹⁶

Liés également à l'appartement, les souvenirs du père sont évoqués de manière plus directe. Quand le narrateur est mandé par un coup de téléphone à un rendez-vous avec un soi-disant policier, il se tient immobile derrière la fenêtre sans oser allumer, épiant l'endroit du rendez-vous sur la rive opposée et pensant à son père qui, en 1943, après avoir reçu un coup de téléphone d'un policier du Service Permillieux, chargé de dépister les juifs clandestins, avait regardé, «à la même heure, au même endroit, un Paris obscur et désert».(CP, 143) «A la même heure, au même endroit»: c'est une relation de contiguïté spatio-temporelle qui entraîne ici l'identification du narrateur avec un père persécuté.

Les souvenirs plus paisibles liés à l'enfance du narrateur - les reflets mobiles des projecteurs des bateaux mouches sur les murs, la tranquillité des quais

et la silhouette familière d'un bouquiniste rappelant les samedis libres - allègent parfois l'angoisse, mais n'empêchent pas que l'appartement familial que Modiano avait décrit dans *Livret de famille* comme un havre de paix, soit cette fois miné par les souvenirs de la guerre. (LF, 163-167) Le père et son alter ego Sachs ont libre jeu: la mère est absente, elle serait en tournée théâtrale en Andalousie. D'ailleurs, quand le narrateur pense à elle, il ne la revoit pas dans l'appartement, mais à Montmartre où il avait l'habitude d'aller la chercher le dimanche. Dénué de mobilier, vide comme après une saisie, l'appartement fonctionne comme une caisse de résonances pour les échos d'un passé angoissant.

RIVE GAUCHE: L'ARRIÈRE-PAYS

L'appartement, ce bastion avancé de la Rive gauche, étant entièrement livré à l'attraction fatale de la rive opposée, on peut se demander ce que devient l'arrière-pays. Dans *Un cirque passe* les périples sur la Rive gauche se limitent à deux excursions dans le XVe aux alentours du Champ de Mars, une course faite dans une pharmacie de la rue Saint-André-des-Arts, et un rendez-vous dans un café, rue de Tournon. Le narrateur mentionne une rencontre dans ce café avec l'écrivain noir Chester Himes, mais il se tait sur un autre habitué célèbre de l'endroit, l'écrivain autrichien juif Joseph Roth (mort en 1939) qui, dans l'entre-deux-guerres, y noya son désespoir d'exilé dans l'alcool et y écrivit ses analyses d'une Europe sous l'emprise du fascisme. C'est dans une émission de *Caractères de Bernard Rapp* que Modiano a évoqué ces faits et, bien que dans le texte nulle allusion ne soit faite à Roth, la magie de la métonymie fonctionne assez bien pour qu'il y ait 'une présence dans l'air' - pour reprendre une expression de Modiano. (UJ, 37)

Sous l'Occupation, la Rive gauche était le lieu de la résistance, fait auquel renvoie dans *Un cirque passe* le surnom que porte Lucien, «Obligado», un surnom qu'il partage avec un des résistants figurant dans *La Ronde de nuit*. (RN, 109) C'est là que l'on trouve cependant également les lieux où l'on rassemblait les juifs parisiens après les rafles: les entrepôts de la gare d'Austerlitz, d'où s'est évadé le père du narrateur (FR, 111), l'École militaire et, en face du port de Passy, au bout du boulevard de Grenelle, le Vélodrome d'Hiver.¹⁷ En rôdant autour de ces lieux, le narrateur se contente d'énumérer les noms des rues et s'abstient de commentaire; il n'établit pas explicitement de liens avec le passé. (CP, 49) Ici encore, le lecteur doit se reporter au réseau d'associations constitué par ses propres connaissances extra-textuelles et par la lecture des livres précédents.¹⁸

LA SEINE: UNE FRONTIÈRE FLUVIALE

Marquant le passage de la Rive gauche à la Rive droite, la préfecture au Quai des Orfèvres, dans l'île de la Cité, où se noue l'intrigue, fonctionne comme un poste frontière ou, si l'on reprend le parallèle avec la tragédie, esquissé ci-dessus, comme la porte séparant l'Anti-chambre de la Chambre.¹⁹ Au premier chapitre, le protagoniste y décline son état civil, son adresse et ses occupations devant un agent de

police, dans l'avant-dernier chapitre il y est mandé par un soi-disant policier, pour rendre compte de ses allées et venues.²⁰

Si, obéissant à la logique des sens uniques le jeune couple emprunte toujours le pont de la Concorde pour se rendre à la rive opposée, il revient invariablement au quai de Conti par ce que, en raison de la proximité du bureau de police, on pourrait appeler la voie légale, le Pont-Neuf. A deux exceptions près. Le jour où Gisèle et Lucien ont accompli leur mission criminelle, ils rejoignent la Rive gauche par le pont du Carroussel pour remonter vers le Quai de Conti «en dédaignant le sens unique». (CP, 112) C'est du moins ce que le narrateur 'croit se rappeler'. Ce retour clandestin reste impuni - «dans mon souvenir, nous roulons à une allure lente, sans qu'aucune voiture vienne dans l'autre sens» - mais quand Gisèle deux jours plus tard veut quitter la Rive droite par le pont de Suresnes, la ville refuse de déserrer son étreinte et ce passage «clandestin» est sanctionné de la mort.

On trouve chez Modiano toute une symbolique frontalière. D'une part, son Paris est quadrillé et marqué par des postes frontières, soit au passage d'un quartier ou d'une rive à l'autre, soit au passage de la ville à la campagne.²¹ A ces postes, il faut pouvoir montrer ses papiers d'identité, sinon on ne passe pas. D'autre part, il y a partout des 'marches', ces zones neutres, indéterminées, séparant deux mondes distincts et étrangers où l'on n'est assujéti à aucune législation, à aucune réglementation. Au coeur de la ville, ces zones neutres sont constituées par les ponts, les îles, le Louvre, la Place du Carroussel, les Tuileries, et également par les lieux où le métro semble se suspendre au-dessus de la Seine, ou bien, souterrain, permet de passer d'une rive à l'autre sans être vu. A la périphérie, ce sont les portes et les gares qui dessinent des lignes de fuite, et fonctionnent comme des lieux de passage, comme des issues permettant d'échapper au cercle vicieux de la ville.

Ainsi, le narrateur éprouve un sentiment d'apaisement, connoté par 'une lumière estivale', quand il se promène près du viaduc du métro de Passy :

C'était en novembre, mais dans mon souvenir, à cause du soleil de ce jour-là, une lumière estivale baigne le quartier. (CP, 62)

Le rapprochement avec un passage décrivant le métro aérien dans *Ronde de Nuit* permet d'expliquer ce répit à l'angoisse qui assiège le narrateur de manière presque permanente:

Le métro s'est arrêté sur le pont de Passy. Je souhaitais qu'il ne reparte jamais et que personne ne vienne m'arracher à ce no man's land entre les deux rives.(RN, 113)

Un autre répit à cette angoisse est accordé au narrateur pendant ses visites à un antiquaire, seule figure véritablement paternelle, qui habite près de l'Hôtel de Ville, sur les bords de la Rive droite, et qui veut l'aider à quitter Paris et à s'établir à Rome. Tout au long du roman le narrateur nourrit le rêve d'une Rome ensoleillée et estivale, opposée en tout à un Paris automnal et crépusculaire:

Mais je savais bien que nous n'irions pas au rendez-vous. Nous quittons Paris pour toujours. Le train s'ébranlait. Les immeubles et les pavillons de la banlieue se découpaient une dernière fois, noirs, dans un ciel de crépuscule.[...] Demain matin, le train s'arrêterait sur un quai inondé de soleil. (CP, 89)

En opposition à ces lieux-oasis permettant de se soustraire à tout contrôle, le pont de Suresnes, à l'ouest de Neuilly, par lequel Gisèle veut quitter la Rive droite et sortir de Paris, fonctionne comme un poste frontière bien gardé. La proximité du Mont Valérien où sous l'Occupation des centaines d'otages et de résistants ont été fusillés, fait de ce pont de Suresnes un lieu hautement symbolique. Pour les Parisiens allant au devant de leur mort, la Seine se transformait ici en Achéron. En localisant à cet endroit la mort de Gisèle, Modiano exploite des connotations que dans des ouvrages antérieurs il a évoquées de manière explicite: dans *La Ronde de nuit* il mentionne déjà «qu'il était impossible de quitter le Bois de Boulogne par le pont de Suresnes qui était gardé par des sentinelles allemandes».(RN, 84) Pour Gisèle la fuite tant désirée n'est pas possible: sortir, c'est mourir. ²²

RIVE DROITE: DE LA RUE DES BELLES-FEUILLES À LA RUE DE LA FERME

Les protagonistes suivent pendant quatre jours successifs quatre grands itinéraires sur la Rive droite, dont le centre est à chaque fois constitué par quatre adresses situées à l'intérieur d'un espace triangulaire, délimité au nord par l'avenue de la Grande-Armée et le boulevard Hausmann, à l'ouest et à l'est par la Seine qui enserre dans la boucle qu'elle forme à cet endroit, le XVI^e arrondissement et le Bois de Boulogne. Dans la Rue Washington, reliant les Champs Elysées et le boulevard Hausmann, Lucien fait la connaissance de l'un des amis de Gisèle, au nom improbable de Jacques de Bavière. Celui-ci amène le jeune couple rue Raffet, une petite rue qui débouche sur le boulevard Suchet, dans un vieux garage transformé en appartement où ils rencontrent un certain Ansart, un homme au passé trouble. A la périphérie de ce quartier, près du Bois, se situent deux restaurants: l'un appartenant à Ansart dans la rue des Belles-Feuilles, l'autre, tout près dans la rue de la Ferme à l'angle de la rue Longchamp. C'est dans cette rue de la Ferme que se commet l'enlèvement.

Les deux premiers itinéraires, dont le second s'effectue en sens inverse du premier, servent à une reconnaissance des lieux: mesure de prudence qu'Ansart recommande au jeune couple avec une pointe d'ironie qui masque la gravité de la situation:

Vous voulez reconnaître les lieux? Vous avez raison. C'est plus prudent. Il vaut mieux repérer toutes les issues de secours à l'avance. (CP, 75)

Alors que le périple du premier itinéraire mène Gisele et Lucien de la Place de l'Etoile, par la rue Washington à la rue Raffet, le second débute rue Raffet pour remonter vers la rue des Belles-Feuilles et la rue de la Ferme, redescendre vers la rue Raffet et, après un arrêt dans le cinéma Napoléon, avenue de la Grande-Armée, remonter vers la rue Washington. Le troisième itinéraire qui amène les protagonistes le dimanche après-midi après la tombée de la nuit par le Bois de Boulogne à la rue de la Ferme, où ils accomplissent leur mission criminelle, se termine provisoirement au Chaillot Palace, au début de l'avenue de la Grande-Armée, et se poursuit ensuite par une excursion à Pigalle, une descente 'en pente douce' vers la Seine et la traversée du Pont du Carrrousel.²³ Le quatrième itinéraire, finalement, est un retour sur les lieux du crime, crime dont les principaux instigateurs s'avèrent avoir disparu. Quand les protagonistes trouvent toutes les portes fermées à Neuilly, ils se rendent dans le XI^e, dans un café en face du Cirque d'hiver pour tenter de retrouver la piste d'Ansart.

Pendant quatre jours, les jeunes gens désorientés tournent ainsi en rond dans ce XVI^e arrondissement cauchemardesque, se prenant à la toile de ses rues et s'y empêtrant de plus en plus. Cherchant à échapper à l'emprise du quartier, ils se réfugient jusqu'à deux fois dans un cinéma. Evasion éphémère et trompeuse, car les vraies issues de secours se bloquent automatiquement dès qu'ils ont commis leur crime.

RIVE DROITE, ZONE OCCUPÉE

«Ça se passera à Neuilly, tout près du Bois de Boulogne», dit Ansart, quand il instruit le jeune couple sur la mission à accomplir. (CP, 67) Si, pour le lecteur familier de Modiano, cette simple indication ne présage déjà rien de bon, l'inquiétante connotation que comportent ces noms, se confirme à l'examen des adresses mentionnées. La rue des Belles-Feuilles et les manèges de la rue de la Ferme perdent en effet leur caractère rassurant et champêtre, quand on lit qu'Ansart a fréquenté cet endroit pendant la guerre (CP, 74) et quand on se rappelle que dans *Fleurs de ruine* Modiano a fait du 48 bis, rue des Belles-Feuilles, le domicile d'un des membres de la bande de collaborateurs de la rue Lauriston, Eddy Pagnon, et des manèges près du Bois le lieu des loisirs de celui-ci.(FR, 127) Dans *Fleurs de ruine* Pagnon sauve le père du narrateur de la déportation, en l'aidant, en janvier 1943, à s'échapper de l'entrepôt de la gare d'Austerlitz, et l'entraîne dans un monde dans lequel il resterait enlisé: celui des «marquis et chevaliers d'industrie, gentilshomme de fortune, gibier de correctionnelle».(FR, 134) Ce monde que le narrateur de *Fleurs de ruine* dit vouloir tirer une dernière fois du néant «avant de l'y faire retourner définitivement», est évoqué encore dans *Un cirque passe*. La rue Washington, adresse de Jacques de Bavière, se retrouve dans *Fleurs de ruine* sur une liste d'adresses de personnes recherchées en 1948 pour intelligence avec l'ennemi. Sur la même liste figure par ailleurs le n° 1, rue Lord Byron, que l'on sait être l'adresse réelle du bureau du père de l'auteur, bureau qui dans *Un cirque passe* a été transféré boulevard Hausmann. Ainsi est-on obligé de constater une fois de plus que, par le

biais des noms de lieux, l'époque des années soixante se révèle avoir pour substrat inquiétant la période de l'Occupation.

RIVE DROITE: DE NEUILLY À PIGALLE

Tout comme l'appartement du quai de Conti est rempli d'échos du passé personnel du narrateur, la Rive droite lui rappelle les heures qu'il a passées à ces mêmes endroits en compagnie de son père ou de sa mère. Dans ces souvenirs, le père est encore explicitement associé avec un sentiment d'insécurité fondamentale (CP, 103). L'évocation de la mère, par contre, est beaucoup plus indirecte. Sans visage, sans silhouette, sans paroles, évanescence et insaisissable, elle n'est en première instance évoquée que par le vide qu'elle a laissé aux lieux fréquentés autrefois avec son fils. Contrairement au père, que le lecteur reconnaît à son manteau bleu marine, ses cheveux bruns, sa fatigue désabusée, la mère ne prend pas corps, elle n'est qu'absence et c'est seulement par le jeu des métonymies que sont suggérés les sentiments qu'elle inspire au narrateur.

L'ambiance vulgaire des théâtres et des music-halls de Pigalle, dans laquelle cette femme est évoquée, projette sur elle une aura de mère dévoyée. Quand le narrateur se souvient des dimanches soir où il traversait Paris à pied, de la Rive gauche à Pigalle, pour aller chercher sa mère au théâtre où elle jouait, la première chose qui lui revient à l'esprit, est l'enseigne lumineuse d'une boîte de strip-tease, au bout de la rue Notre-Dame-de-Lorette, «rouge, puis verte, puis bleue». (CP, 87) Ensuite, alors qu'il retourne à Pigalle avec Gisèle le soir de l'enlèvement et qu'il se souvient des repas pris autrefois avec sa mère, il se rappelle également le terrible sentiment d'abandon qui l'envahissait les dimanches soir dans le dortoir du collège, au retour des vacances. (CP, 110, 111) C'est la contiguïté des deux évocations dans le texte qui permet de les relier et de voir dans le souvenir du collégien qui s'efforce de ne pas se réveiller pour ne pas prendre conscience de sa solitude, une variation sur la célèbre scène du coucher dans *Combray*. Cherchant à conjurer la peur d'être abandonné, le je-narrateur de Proust refuse de s'endormir avant que sa mère ne l'ait embrassé. Le narrateur de Modiano, par contre, préfère ne pas se réveiller pour ne pas être confronté à ce qui pour lui n'est plus une crainte, mais un fait accompli.

LIEUX DE MÉMOIRE, LIEUX D'EXCLUSION

La surimpression des souvenirs suscités par les lieux différents confère au récit d'*Un cirque passe* une épaisseur temporelle particulière. Portant sur la période de la fin de la guerre d'Algérie, il remonte jusqu'à l'Occupation, et renvoie tantôt à l'adolescence de l'auteur dans les années cinquante, tantôt - bien que plus rarement - au début des années soixante-dix et des années quatre-vingt-dix. Le microcosme spatial des quartiers où le narrateur emboîte le pas à sa propre ombre ou à celle de ses parents, permet de piéger le macrocosme temporel. Déambulant toujours dans les mêmes endroits, à des moments différents, il finit par «se rencontrer, malgré la distance des années». (VN, 115)

Cependant, loin d'ouvrir sur la plénitude de la mémoire, cette extrême densité des couches temporelles ne débouche sur rien d'autre que le vide, que sur un sentiment profond d'aliénation. Réfléchissant sur son passé, le narrateur essaie en vain de comprendre son aventure avec Gisèle. Son enquête sur les lieux ne lui apprend rien, ni sur les instigateurs et la victime de l'enlèvement, ni sur Gisèle, sortie aussi abruptement de sa vie qu'elle y était entrée. La seule conclusion que lui permettent ses recherches, c'est que même la stabilité présumée des lieux est illusoire et qu'en fin de compte rien ne résiste à l'érosion du temps. A cette constatation, la mémoire qui s'était accrochée à ces repères précis et concrets, perd prise:

L'autre jour j'ai voulu une dernière fois reconnaître les lieux. J'ai débouché dans cette zone de pavillons administratifs au bord de la Seine. On était en train de détruire la plupart d'entre eux. Des tas de gravats, des murs éventrés comme après un bombardement. (CP, 62)

Aussi le narrateur se voit-il forcé de constater que:

Les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi: loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide. (CP, 41)

Les quelques traces de soi que le narrateur parvient encore à découvrir parmi les décombres, sont ce que Modiano a poétiquement appelé des fleurs de ruine.

Loin de viser exclusivement au fameux effet du réel, à esquisser seulement le décor de l'action, les noms de lieux fonctionnent dans l'oeuvre de Modiano donc comme partie intégrante de l'intrigue, comme éléments indispensables de la thématique et de la symbolique romanesques.

Renvoyant d'un côté à une certaine réalité extratextuelle, de l'autre côté aux différents contextes successifs dans lesquels ils ont déjà figuré, ces noms de lieux charrient d'un roman à l'autre des sédiments de sens de plus en plus considérables. La métonymie - référentielle, intra- ou intertextuelle -, se révèle être ainsi un des principes fondateurs de l'oeuvre modianesque: les noms de lieux présents évoquent l'idée de personnages ou d'événements (réels ou fictifs) à partir d'une proximité ou d'un contact passés. Tout comme celui des références extratextuelles, le réseau des relations métonymiques intertextuelles n'est perçu que rétroactivement par le lecteur, qui, intrigué par l'abondance des indications topographiques, essaie de reconstruire les chaînes associatives qui les relient. C'est le déchiffrement de ce codage métonymique qui permet aux noms de lieux de s'emboîter et de constituer la colonne vertébrale du récit, et qui permet au fil de l'intrigue de 'se tenir droit comme une perche'.

Par ailleurs, plus on avance dans cette oeuvre qui comporte maintenant

treize romans, plus la métonymie intertextuelle paraît l'emporter sur la métonymie référentielle. Plus peut-être que par les individus qui y vécurent ou y passèrent, les lieux de Modiano sont habités par les lectures qu'il y a faites et parmi ces lectures figure alors principalement celle de ses propres romans. Cependant, au lieu de dessiner un univers aux contours de plus en plus nets, les rapports intertextuels qui se tissent d'un roman à l'autre, ne servent qu'à mettre en relief le travail d'effacement du temps, qu'à égrener des souvenirs réduits en poussière. Reprenant à chaque fois les mêmes noms de lieux, les mêmes personnages, usant jusqu'à la corde la même trame narrative, chaque roman témoigne ainsi d'une nouvelle étape dans la décomposition d'un univers.

Circularité et usure: telles sont les composantes fondamentales de la vision pessimiste du temps qui se dégage de la topographie modianesque, conception qui se laisse très bien résumer dans une image empruntée à *La Ronde de nuit*: «la ville est un manège dont chaque tour nous vieillit un peu».

NOTES:

1. Les détails topographiques fonctionnent chez Modiano comme tremplin de l'imagination: 'Pour que je me mette à écrire un roman, il faut qu'il y ait des détails précis, des détails topographiques, alors je peux laisser libre cours à ma rêverie'. Patrick Modiano, Propos recueillis par Pierre Maury, *Magazine Littéraire*, septembre 1992, p. 100.
2. Serge Rezvani, *La traversée des Monts noirs*, Paris: Stock, 1992, pp. 81, 82.
3. Les années 1971-1973 ont marqué le retour brutal de Vichy à travers une série d'événements: la sortie du *Chagrin et la pitié* (1971), la grâce de Touvier (accordée par Pompidou en novembre 1971 et révélée en mai 1972) et la traduction de *La France de Vichy* (1973) de R. Paxton. Par ses romans et surtout par le scénario du film de Louis Malle (*Lacombe Lucien*, 1974), Modiano a contribué de manière substantielle à ce revirement dans l'opinion publique française. Voir à ce sujet P. Ory, *Rétro satanas*, in *L'entre-deux mai*, Paris: Seuil 1983, pp. 118-127 et H. Rouso, *Le syndrome de Vichy*, Paris: Seuil, 1987, pp. 111-142.
4. Entretien avec Annick Geille, in *Playboy*, mai 1981, p. 65. Cf. Modiano dans un entretien avec J.L. Ezine: «Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation: j'ai toujours eu le sentiment pour d'obscures raisons d'ordre familial que j'étais né de ce cauchemar». In J.L. Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris: Seuil, 1981, pp. 16-25.
5. Interview avec J. Brunn, *Libération*, 22 septembre 1975, p. 10. Par son choix conscient pour ce statut de paria Modiano s'inscrit dans une longue tradition d'auteurs juifs représentée entre autres par des écrivains comme Heine, Kafka et en France, Georges Perec. Confronté au choix impossible entre d'une part une assimilation rendue impossible par les ravages de l'antisémitisme dans leur pays natal, et d'autre part un judaïsme ressenti comme non authentique parce que d'emprunt, ces auteurs préfèrent se situer en marge de la société, s'exiler dans la littérature. Voir à ce sujet: Hannah Arendt, *The Jew as pariah. Jewish identity and politics in the modern age*, New York: Grove Press, 1978, pp. 67-90.
6. J.L. Ezine, *op. cit.*, p. 22. Voir aussi à ce sujet *Voyage dans un temps matrice* in C. W. Nettelbeck, P. A. Hueston, *Modiano, pièces d'identité. Ecrire l'entretemps*, Paris: Lettres modernes, 1986, pp. 67-78.
7. On retrouve ce conditionnement mutuel du net et du flou dans l'explication que donne Modiano de sa prédilection pour une écriture classiquement française: «Si je

suis étranger ou du moins français d'origine étrangère, j'écris dans la langue française la plus classique [...]. Pour traduire l'atmosphère trouble, flottante, étrangère que je voulais donner à mes romans il me fallait bien la discipliner dans la langue la plus claire, la plus traditionnelle possible [...]». in J.L. Ezine, *op. cit.*, p. 22.

8. Pierre Maury, *art. cit.*, p. 103.

9. Jacques Guicharnaud, De la rive gauche à l'au-delà de la Concorde, in *Dilemmes du roman*, Essays in honor of Georges May, Ed. Catherine Laforge, Saratoga, Anma Libri 1989, pp. 341-352. Voir également à ce sujet Brigitta Coenen-Mennemeier, Die erzählte Stadt bei Patrick Modiano und Emmanuel Bove. Zur referentiellen und poetischen Funktion von Parismythologie, in *Lendemains, Etudes comparées sur la France*, no 47, 1987, pp. 104-113.

10. Les abréviations entre parenthèses dans le texte renvoient aux oeuvres de Modiano et sont suivies par la pagination des citations:
La Ronde de nuit (Paris: Gallimard-Folio, 1969): RN
Une jeunesse (Paris: Gallimard, 1981): UJ
Voyage de noces (Paris: Gallimard, 1990): VN
Fleurs de ruine (Paris: Seuil, 1991): FR
Un cirque passe (Paris: Gallimard, 1992): CP

11. Rappelant irrésistiblement les deux côtés de *La Recherche*, cette distinction entre les deux rives et l'effort de les relier par l'art, est sans doute l'exemple le plus net de la dette que Modiano se reconnaît par rapport à l'héritage proustien.

12. Ce n'est sans doute pas un hasard que ce narrateur partage son prénom, Lucien, avec le protagoniste du film de Malle. Comme celui-ci, il se laisse embarquer dans une cause criminelle sans se rendre compte des implications de ce choix.

13. «La Chambre [...] est le lieu invisible et redoutable où la puissance est tapie: chambre de Néron, Saint des Saints où loge le Dieu juif; cet antre a un substitut fréquent: l'exil du roi menaçant parce qu'on ne sait jamais si le roi est vivant ou mort.[...] La Chambre est contiguë au second lieu tragique, qui est l'Anti-chambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend». Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963, pp. 15, 16.

14. Cf. Maurice Sachs, *La chasse à courre*, Paris: Gallimard, 1948, pp. 67, 68. Sachs y décrit la «plus irremplaçable des vues» qu'offre l'appartement - «donnant sur la Seine, la colonnade de Poussin, le Vert-Galant, la Place Dauphine».

15. Ou selon le jugement sévère de P. Ory : «se servant de l'abjection générale à l'instar d'un bain de boue hygiénique», Pascal Ory, *Les collaborateurs*, Paris: Seuil, 1976, p. 264.

16. Le titre des mémoires de Sachs revient régulièrement dans l'oeuvre de Modiano, soit comme métaphore, soit comme générateur de fiction. En tant que métaphore, la chasse à courre évoque la situation de gibier traqué qui est le triste apanage des personnages de Modiano; *La Ronde de nuit* se termine sur une longue scène de poursuite, comparée à une chasse à courre; et c'est à une véritable chasse à courre dans les forêts de Sologne que le narrateur dans *Livret de famille* est contraint de participer.

17. Cf. André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris: Seuil, 1991, pp. 211-234.

18. Dans *Une jeunesse*, le personnage central, Louis, se rappelle, en se promenant près des immeubles neufs érigés à l'emplacement du Vélodrome d'Hiver, que son père, coureur cycliste, y a disputé des courses; pendant une de ces courses la naissance de son fils (Louis) lui aurait été annoncée par haut parleur. (UJ, 81). Ce rapprochement implicite des prestations sportives et de la vie concentrationnaire rappelle la métaphore fondatrice de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec.

19. «Entre la Chambre et l'Anti-chambre, il y a un objet tragique qui exprime d'une façon menaçante à la fois la contiguïté et l'échange, le frôlage du chasseur et de sa proie, c'est la Porte», Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.

20. Lucien est mandé à la préfecture parce que son nom figurerait sur «l'agenda de quelqu'un du nom de Bousquet ou Beaufort». Dans un livre si rempli d'allusions à l'Occupation, le premier nom ne peut laisser d'évoquer la figure d'un des principaux responsables français des déportations juives, secrétaire général de la police sous Laval, René Bousquet.

21. Voir par exemple *Voyage de noces* (VN, 126), où le quartier de la jeune fille juive est encerclé par des soldats allemands; dans *Fleurs de ruine* le narrateur dit au sujet du commissariat de police dans la cour du Louvre: «pour moi c'était le poste frontière qui marquait vraiment le passage de la Rive gauche à la Rive droite et je vérifiais si j'avais bien ma carte d'identité dans ma poche». (FR, 89) Dans le même livre, c'est la cour du Carroussel qui fait fonction de no man's land: «personne d'autre ne s'y aventure, les aiguilles de l'horloge ne bougent pas et marquent pour toujours cinq heures et demie». (FR, 91)

22. Citons de nouveau Barthes: '[...] sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir'. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18.

23. L'image de la «descente en pente douce» connote ici le relâchement moral.