

## Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs

### Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder*

Nicolas Xanthos, Université du Québec à Chicoutimi

En cherchant à dire, au présent, une histoire vieille de plus de cinquante ans, discrète et presque totalement effacée, *Dora Bruder* ne peut manquer de problématiser les liens entre le présent et le passé. Cet article veut montrer le caractère central, et peut-être même fondateur, de cette problématisation dans le texte de Modiano. On examine la manière dont *Dora Bruder* met en scène une lutte entre deux modes de relation entre présent et passé : la rupture et la permanence. Massive, la première prend appui autant sur le seul passage du temps que sur des actions concrètes accomplies durant la Seconde Guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre. Marginale, la seconde se manifeste discrètement dans une étrange mémoire des lieux, une extrême sensibilité narrative et une poésie romanesque qui superpose et relie les strates temporelles. On essaie enfin de montrer que ces modes de relation peuvent se lire comme des régimes d'historicité, et que *Dora Bruder*, comme énonciation, dit, même dans ses manques, la réussite du projet visant à saisir quelque chose de la vie de Dora, et donc à assurer, malgré tout, une certaine permanence du passé dans le présent.

*Mots-clés:* Dora Bruder, Patrick Modiano, régimes d'historicité, temporalité, permanence, rupture, poésie.

Par sa genèse longue et difficile, ses versions retravaillées<sup>1</sup>, son écho fictionnel qu'est, de l'aveu même du narrateur, *Voyage de noces*, *Dora Bruder* occupe assurément une place particulière dans l'œuvre de Modiano. S'y retrouvent condensés plusieurs traits de la poésie modianesque, depuis les thèmes privilégiés de la mémoire et de l'oubli, des heures troubles de la France occupée, de la marginalité adolescente et de la fugue, jusqu'aux formes narratives complexes qui entremêlent les strates temporelles et qui suivent à certains égards les traces du roman d'enquête, sans pour autant aboutir à une résolution.

S'il est toutefois un aspect de cette poétique que le texte explore avec une acuité et une profondeur particulières, c'est sans doute la question de la temporalité, et plus précisément celle des relations entre le présent et le passé, un présent qui cherche les traces d'un passé. C'est une question dont la nature même de *Dora Bruder* impose la centralité : à tenter, aujourd'hui, de dire une adolescente fugueuse dans le Paris des années 1941–1942, le narrateur ne pouvait manquer d'être confronté à la nécessité des traces, à leur fragilité ou leur absence.

Ce sont ainsi les relations plurielles et parfois conflictuelles entre le présent et le passé que le texte examine, à l'aune de la permanence et de la rupture entre les temps. Une rupture dont les formes et les causes sont multiples, mais dont l'effet est singulier : entraver la possibilité de dire quelque chose d'être et d'un monde disparus, les contraindre à l'oubli et au silence, prolonger au présent le geste qui a présidé à leur disparition passée. Une permanence marginale qui doit lutter contre les œuvres nombreuses et puissantes de l'amnésie, déraisonnable à bien des égards, mais dans laquelle réside l'espoir de rescaper un peu et obliquement la mémoire de celles et ceux que l'Histoire a engloutis, et dont l'histoire ne peut rien dire.

*Dora Bruder* est à la fois la mise en scène et l'issue de la lutte entre la permanence et la rupture comme modes d'organisation des relations entre le présent et le passé. En tant que mise en scène, comme on cherchera à le détailler, il dépeint les acteurs ou les incarnations de ces modes d'organisation, leur poids, leur influence, leur valorisation. À titre d'issue de cette lutte, *Dora Bruder*, dans sa performativité, dit la possibilité pour une pensée de la permanence de donner sens à une histoire disparue, de la raconter – certes dans l'ombre des grands paradigmes narratifs où prédomine la concordance, certes dans un récit miné, mais dans un récit qui, malgré tout, parvient à saisir et à dire quelque chose d'une expérience qui, sans lui, aurait définitivement sombré dans l'oubli. Et, sans doute, cette narrativité en mode mineur est-elle la seule forme que pouvait prendre – et qui pouvait accueillir – l'existence discrète et étouffée d'une jeune fugueuse sous l'Occupation.

C'est à prendre la mesure de ce combat entre la permanence et la rupture que le présent article voudrait s'employer. Il s'agira, dans un premier temps, d'identifier les multiples formes de la rupture, depuis le seul passage du temps jusqu'à la volonté d'amnésie de l'après-guerre,

en passant par la destruction des traces incriminantes dans les derniers moments de la Seconde Guerre mondiale. Dans un deuxième temps, on montrera les formes de la continuité qui, tantôt fantomatiques ou marginales, tantôt poétiques, fondent la possibilité du dire narratorial. Pour finir, on interprétera ces tensions entre permanence et rupture en termes de *régimes d'historicité* pour parler comme François Hartog<sup>2</sup>, c'est-à-dire mode d'articulation du présent, du passé et du futur, et en termes de poésie narrative.

### *I. Les sentinelles de l'oubli*

L'entreprise narrative qui consiste à retrouver la trace de celle qui ne cesse de disparaître (du Saint-Cœur-de-Marie pour une fugue, de Paris pour être déportée à Auschwitz, de la mémoire collective pour cause d'insignifiance historique et de remords) est entravée de multiples manières : certaines de l'ordre d'une apparente fatalité, d'autres relevant de volontés humaines qui dès lors n'échapperont pas à la condamnation explicite ou implicite. Mais toutes ont pour effet d'empêcher l'accès au passé, d'instaurer entre aujourd'hui et hier une double coupure (hier est hors d'atteinte, d'une part, et aujourd'hui ne lui est aucunement lié, d'autre part), de promouvoir l'oubli de Dora et, derrière elle, de toute une époque.

Du côté de l'apparente fatalité, le seul passage du temps, considéré ici comme vecteur d'altération au sens le plus fort du terme, de déliquescence, contribue à barrer le chemin qui mène au passé et à imposer une rupture. Parler d'apparente fatalité, c'est pointer le fait que le processus évoqué ne dépend d'aucune volonté humaine et qu'il semble qu'on ne puisse s'y opposer; c'est aussi signaler que cette conception en est également une *parmi d'autres* : rien n'oblige à considérer ainsi le passage du temps, ou à le considérer sous ce seul angle (car, de la problématique de la filiation à celle de l'identité en passant par toutes les formes d'héritage, il existe bien d'autres façons d'envisager le rapport entre le présent et le passé : le spectre des possibles est vaste, entre les deux extrêmes de la rupture et de la permanence).

C'est donc une conception mélancolique qui s'exprime ici, liée à la perte irrémédiable de pans entiers d'un monde qui a cessé d'être et dont les traces s'effacent ou se sont déjà effacées. Comme le dit Catherine Douzou : « Le livre est travaillé par l'angoisse du temps qui passe, fauchant les traces

matérielles qui supportent la mémoire : cela empêche la reconstitution même des événements de la vie de Dora, qui reste très lacunaire » (Douzou 2007, 25). Cette conception mélancolique se lit à de multiples endroits du texte, et peut affecter aussi bien les êtres que les choses, les éléments de premier plan que les détails.

C'est par exemple le cas d'une photographie de deux assistantes de police, dont le narrateur achève ainsi la description :

La tête et le calot de la brune cachent à moitié les inscriptions de la plaque inférieure. On peut y lire, tout de même :

Section D'E...

INSPECTEURS

En dessous, une flèche : « Couloir à Droite Porte... »

On ne saura jamais le numéro de cette porte. (Modiano 1999, 108)

Dans le texte<sup>3</sup>, le numéro de porte est totalement dénué d'importance : ni cette porte, ni même les deux femmes de la photographie ne seront plus évoquées. En termes de stricte économie narrative et fictionnelle, il s'agit d'un élément sans rentabilité, et dont la mention ne se justifie pas. Son sens est autre, et consiste en un rappel ponctuel de tout ce que le passage du temps a pu faire disparaître, et donc de la rupture entre le présent et un passé inatteignable. Ces marques de rupture s'imposent au regard du narrateur et s'avèrent constitutives de l'archive décrite : il n'est pas de vestige qui ne soit marqué du seau de la perte, travaillé par l'œuvre corruptrice du temps. Et la volonté de prêter attention au passé implique la conscience toujours vive et nette de ces inévitables manques.

Si ce numéro de porte est sans poids dans l'économie du récit, il en va bien différemment du Saint-Cœur-de-Marie, pensionnat où Dora a passé un certain temps, dont elle a fugué – ce qui a occasionné l'annonce de journal qui a déclenché l'enquête du narrateur –, et qui de plus aurait pu la préserver de la déportation. Or, le passage du temps n'a pas été plus clément avec lui : « Les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie n'existent plus. Leur ont succédé des immeubles récents qui laissent supposer que le pensionnat occupait un vaste terrain. Je n'ai aucune photo de ce pensionnat disparu » (Modiano 1999, 40).

Le parallèle avec l'extrait précédant est frappant : quelle que soit l'importance narrative d'un élément, l'ordre du récit sera nécessairement confronté à une part d'impuissance, à un déficit lié à l'inscription temporelle de ces témoins du passé. Les vertus réparatrices que Ricœur

conférait à la mise en intrigue<sup>4</sup> sont condamnées à être partiellement inopérantes : la discordance de ces éléments marqués par le temps n'est pas récupérée par les forces centripètes du récit, n'est pas incluse dans la concordance narrative, mais cohabite avec elle dans l'espace du texte. Ce n'est plus le récit qui donne sens au temps : c'est le temps qui impose au récit des limites dont celui-ci prend acte et une carence qui est marquée comme telle à même le texte. Dans cet impossible *prendre ensemble* se lit une perte imposée au présent, une entrave essentielle au travail d'un narrateur désireux de ressaisir ce qui pourtant est partiellement hors d'atteinte.

Si les lieux portent la marque d'une rupture temporelle, les êtres ne sont pas davantage à l'abri, comme on peut le lire dans ce dernier exemple où le narrateur parle de Dora et de ses parents – et, plus largement, des individus ordinaires :

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. (Modiano 1999, 28)

Le même schéma mélancolique se répète ici : la connaissance du passé ne peut être que déficitaire. Le propre de ce monde et de ces êtres de jadis qu'on veut dire aujourd'hui, c'est d'être travaillés, marqués, et presque instaurés par une disparition, plus ou moins étendue, dans le temps. Ce présupposé déficitaire se double d'un sentiment d'urgence et de nécessité scripturales : déjà peu nombreuses, les traces de ceux dont le narrateur veut sauver la mémoire ont elles aussi une durée de vie limitée et il importe de les saisir avant qu'elles aussi ne soient happées par l'oubli et le temps, pour éviter que ne se répète ce constat : « malheureusement, je venais trop tard » (p. 71)<sup>5</sup>.

Cette conception de l'écoulement temporel comme cause d'un effacement définitif plus ou moins étendu relève d'une fatalité à laquelle le sublunaire est soumis. Contre celle-ci, il n'y a rien à faire ou presque, sinon consigner ce qui pour un instant demeure encore, en un geste qui dit aussi la nécessité de l'écrit. Elle impose une rupture entre le présent et le passé, abolissant de vastes parts du passé que le présent ne peut plus saisir.

Si, dans le cas de l'écoulement temporel, la rupture n'a aucun agent humain à son origine, il en va tout différemment pour les autres cas de figure offerts par le texte. Ce sont bien en effet des gestes humains qui se trouvent à la source d'autres ruptures dont le texte fait état. Il faut, au premier chef, mentionner la destruction de documents compromettants par leurs propres auteurs durant la Seconde Guerre mondiale. Le narrateur les évoque à quelques reprises. Ainsi, à propos d'une jeune femme que le père du narrateur avait croisée dans un fourgon de police, on lit :

Je crois qu'elle demeurera toujours anonyme, elle et les autres ombres arrêtées cette nuit-là. Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues. Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. (Modiano 1999, 64–65)

Ces écrits ne restent pas, que leurs auteurs ont décidé de faire disparaître. Manière d'échapper au prix à payer pour la responsabilité de ces gestes posés durant l'Occupation, cette destruction est sans aucun doute d'abord, dans l'esprit de ceux qui l'ont accomplie, destruction de documents incriminants, moyen d'empêcher qu'on remonte jusqu'à eux dans une logique actionnelle juridique de la responsabilité. Mais, du point de vue du narrateur qui veut accéder au passé, cette destruction a pour effet premier d'empêcher la permanence de ce même passé, son prolongement jusque dans le présent. On peut du reste voir que, dans ce passage du moins, ces fiches ne sont pas perçues par le narrateur comme les preuves d'une action condamnable de la part des forces de police. Il les voit plutôt comme les traces des personnes disparues, comme ce qui aurait pu rester d'elles, leur donner un nom, une épaisseur, les préserver, en un sens, d'un effacement d'une tout autre nature que celui qu'elles ont subi dans les camps, mais douloureux à sa manière : celui, mémoriel, de l'humilité quotidienne et sensible de leur *existence*. Et, en un mouvement inversé, cette disparition de l'écrit durant la Seconde Guerre mondiale provoque, sinon oblige, une apparition de l'écrit dans la toute fin du vingtième siècle, destinée à dire ce que cette disparition (et, comme on le verra, bien d'autres) a cherché à taire.

Un rapport qu'on aimerait dire d'ordre moral s'instaure, d'une façon semblable, dans le passage suivant, qui fait état de la destruction mentionnée ci-dessus, contrebalancée par une trace matérielle qui subsiste :

Toutes ces dizaines de milliers de procès-verbaux ont été détruites et on ne connaîtra jamais les noms des « agents capteurs ». Mais il reste, dans les archives, des centaines et des centaines de lettres adressées au préfet de police de l'époque et auxquelles il n'a jamais répondu. [...] Ceux à qui elles étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens [...]. (Modiano 1999, 84)

On constate d'abord, dans ce fragment, la même disparition volontairement imposée du lien entre le présent et le passé, par la destruction de documents qui, explicitement cette fois-ci, auraient pu pointer des individus au comportement condamnable. C'est bien le *nom* des agents capteurs qui a disparu. Dans le même élan, toutefois, le narrateur oppose à ces procès-verbaux détruits des lettres qui demeurent. Elles vont ainsi, à la fois abstraitement et concrètement, assurer le lien entre le présent et le passé, en faisant de ceux qui les lisent aujourd'hui leurs destinataires – par delà les ans et même par delà l'intention de leurs auteurs – et leurs gardiens, qui doivent donc les préserver de l'effacement dans le temps. Et, plus encore, quelques-unes de ces lettres sont citées dans le texte, qui mettent toutes l'accent sur le *nom*<sup>6</sup> de la personne disparue dont les proches sollicitaient des nouvelles, sur son lien de parenté avec l'auteur de la lettre : « mon neveu Albert Graudens », « ma fille, Nelly Trautmann », « mon mari, Zelik Pergricht », « ma fille, Mme Jacques Lévy », « mon petit-fils Michaël Rubin », « ma fille [...] Paulette Gothelf » (pp. 84–86, *passim*). Tout cela produit un double effet. Premièrement, le drame vécu est recadré à hauteur familiale, comme pour l'ancrer dans une réalité familière qu'il a affectée, comme pour le saisir, si l'on ose dire, à hauteur d'homme plutôt que d'humanité. Secondement, et principalement, on voit bien l'opposition qui se crée entre, d'une part, la destruction des fiches et l'*anonymat* des agents-capteurs, et, d'autre part, la préservation des lettres et le *nom* de plusieurs personnes arrêtées ou déportées. Et si la destruction des fiches a, jadis, préservé les forces de police de poursuites, elle permet aussi au narrateur de ne pas avoir à donner, au sein de son texte, une place, c'est-à-dire une importance, à ces gens. Les lettres, elles, permettent de ne mettre de l'avant que les victimes de cette période. Et l'on en vient à se demander si, souterrainement, la rupture imposée entre le présent et le passé dans ce cas précis ne sert pas le projet du livre de dire quelque chose du concret de l'existence des disparus.

Les deux exemples qu'on vient de commenter concernent une rupture imposée par celles et ceux qui y avaient grand intérêt, pour ne pas avoir à payer le prix de leurs actes devant la justice. Ajoutons que ces individus étaient, sous l'Occupation, des représentants de la loi. Cela implique que, entre un avant et un après, la loi et ses modalités d'application se sont transformées et que ce qui, avant, était un acte visant à punir ceux qui contrevenaient aux lois en vigueur devenait, après, un acte répréhensible. Ce passage, pour le dire en d'autres mots, de l'Occupation à la Libération s'accompagne donc d'une reformulation radicale des termes de la loi.

Jusque-là, sans doute, rien de que très banal. Ce qui l'est beaucoup moins, c'est une *même* volonté, repérée par le narrateur *autant dans l'avant que dans l'après*, d'imposer une rupture temporelle et mémorielle. Autrement dit, sous le nouveau régime, des gestes semblables à ceux des forces de police de l'Occupation ont été posés : mêmes moyens, buts immédiats assurément différents, mais conséquences ultimes parfaitement identiques :

Le dépôt et son rideau de fer rouillé n'existent plus et les immeubles voisins ont été restaurés. De nouveau je ressentais un vide. Et je comprenais pourquoi. La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits *après la guerre*, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. [...] Et l'on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues.

Les façades étaient rectilignes, les fenêtres carrées, le béton de la couleur de l'amnésie. [...] On avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en doute la neutralité. (Modiano 1999, 135–136, nous soulignons)

La sémiotique de l'urbanisme à laquelle se livre le narrateur souligne ce parallélisme des intentions et des moyens. D'ailleurs, les termes employés pour décrire l'opération d'après-guerre semblent évoquer ce qui se passait ou avait pu se passer durant la guerre : les conséquences d'un bombardement<sup>7</sup> ou, dans la présentation d'une déraison d'État systématique qui impose son ordre insensé, les plus terribles décisions administratives nazies ou françaises. C'est par un travail d'altération à même le tissu urbain, par la déshistoricisation de la ville, sa relocalisation – cette partie de la ville *parisienne* devenant un village *suisse* –, sa neutralisation, à tous les sens du terme, que s'opère un effacement des traces rigoureusement symétrique à



celui mené, durant la guerre, par la police des Questions juives<sup>8</sup>. Et c'est une fois de plus la rupture du lien entre le présent et le passé, l'impossibilité, pour le présent, d'accéder au passé, qui s'expriment dans ces lignes et, plus spécifiquement, autour de la figure de l'amnésie. Cela précise également la difficulté de la tâche narrative : en plus de devoir lutter contre l'œuvre du temps ou les gestes posés par la France occupée, le narrateur doit en effet mener un combat contre la France des années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale<sup>9</sup> – et l'ont suivie de près comme parfois de loin. Des formes de cette politique de l'amnésie semblent en effet subsister jusque dans le présent du narrateur : les difficultés administratives qu'il rencontre pour obtenir plusieurs documents relèvent, selon lui, d'une semblable volonté. Ainsi, dans ce paragraphe qui rappelle avec insistance le *Devant la loi* de Kafka :

Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. (Modiano 1999, 13)

Ou encore lorsque le narrateur rencontre un fonctionnaire qui lui refuse l'accès à l'acte de naissance de Dora Bruder : « Un moment, j'ai pensé qu'il était l'une de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un » (Modiano 1999, 16). Ou enfin lorsqu'il se perd dans les dédales du palais de justice et craint de revivre ce qu'il a déjà vécu alors qu'il cherchait son père dans un hôpital sans parvenir à le trouver, ni à le revoir par la suite. Mais, si l'écho de la volonté d'effacement de l'immédiat après-guerre s'entend encore ici, les temps ont aussi partiellement changé : le fonctionnaire propose une solution de rechange efficace et le narrateur finit par trouver son chemin dans le palais de justice. Les conséquences du vœu d'amnésie sont certes encore visibles et parfois présentes, mais elles sont moins actives et il est possible d'éviter quelques-uns de leurs effets. Une brèche s'ouvre ainsi qui rend possible le projet narratorial.

On reviendra sur ce projet et sur la possibilité d'établir un lien ténu entre le présent et le passé, mais l'on voit maintenant précisément à quoi il se heurte, quelles embuches, parfois insurmontables, se dressent sur son chemin. Dans l'espace du texte, le passage du temps, la volonté de

destruction de preuves de la part de la police des Questions juives et le vœu d'amnésie de la France de l'après-guerre sont autant d'entraves qui conjuguent leurs efforts pour empêcher l'accès au passé. Et le moins troublant n'est sans doute pas cette complicité qui se tisse entre les deux dernières, qui prolongent en le relayant un geste d'effacement du passé et, derrière lui, de la mémoire des êtres qui l'ont peuplé et que les heures les plus sombres de la Seconde Guerre mondiale ont emportés, dans ce dessein d'effacement tout à fait concret qu'a été la Shoah. Certes, il faut assurément souligner la fonction totalement différente que ces effacements occupent dans la logique des diverses actions (but clair et avoué dans la politique nazie, conséquence non désirée d'une volonté de se déresponsabiliser du côté de la police des Questions juives, conséquence non désirée d'une volonté de tourner la page et de réconcilier les Français dans l'après-guerre); il n'en reste pas moins que chacun contribue à ce que disparaissent ces êtres et leur souvenir et, pour celles qui concernent la France, à ce que le lien entre le présent et le passé soit rompu. Et, bien qu'une brèche se soit ouverte dans le présent du narrateur qui rende possible son projet, il ne faut pas perdre de vue l'étendue des dégâts causés par les multiples sentinelles de l'oubli : l'essentiel des traces a été effectivement effacé, et ce qui subsiste de cette époque et assure un lien entre aujourd'hui et hier demeure extrêmement mince et doit être conquis de haute lutte.

## II. *Les reflets furtifs de la ville d'hier*

À ces forces qui travaillent à marquer d'infranchissables ruptures entre hier et aujourd'hui, le texte en oppose d'autres sur un mode qui apparaîtra parfois mineur mais dont, finalement, l'existence même de l'ouvrage dit la relative efficacité. Cette aspiration à la permanence *malgré tout*, cette volonté de lier des temps que d'aucuns se sont employés à rendre impénétrables l'un à l'autre trouve plusieurs formes dans *Dora Bruder*, autant diégétiques que proprement poétiques. Dans les lignes qui viennent, on en distinguera trois : des impressions narratoriales, des traces concrètes et une poétique qui vise à superposer sans relâche les époques.

On se souvient, dans un exemple cité plus haut, des termes choisis par le narrateur pour exprimer la volontéamnésique d'après-guerre : *manière méthodique, décision administrative, rangée d'immeubles, façades rectilignes, fenêtres carrées*. Difficile de ne pas percevoir là, comme en filigrane, une

discrète critique de la froide raison cartésienne – presque en écho, aimerait-on dire, de la rationalité aberrante qui a présidé à l'élaboration de la solution finale. À cette raison qui rime avec destruction, le narrateur va opposer plusieurs modes de connaissance différents. L'un d'eux nous intéresse plus particulièrement ici, puisqu'il contribue à identifier une permanence du passé à même le monde expérimenté : une hypersensibilité qui se situe aux limites de l'activité médiumnique<sup>10</sup> et qui permet au narrateur de percevoir une trace actuelle des gestes et des activités passés.

La première référence à ce mode de saisie du passé apparaît tôt dans le texte et définit les caractéristiques de la trace :

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (Modiano 1999, 28–29)

Trace en négatif, donc, qui se manifeste par l'absence et se perçoit non par l'un des cinq sens, mais par le biais d'impressions. Dans cette absence définitoire se marquent l'histoire et la mémoire de ces êtres : les camps, l'extermination, l'amnésie volontaire ensuite. Quant à l'impression, elle s'impose comme mode de savoir précisément en opposition aux œuvres funestes de la raison. Cet extrait a ici valeur de paradigme. En effet, les autres mentions textuelles à ce genre de trace se construiront toutes autour de ces deux traits essentiels : absence et impression. Ainsi, lorsque le narrateur se rend aux casernes des Tourelles :

Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même.

Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. (p. 131)

Ou encore dans la dernière page du texte :

Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace [celle de Dora] est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là [le lendemain du départ de Dora et de son père pour Auschwitz, alors qu'un couvre-feu avait été imposé en représailles à un attentat]. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de

méto. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord<sup>11</sup>. (p. 144)

Ordre sous-jacent et immatériel, absences invisibles mais perceptibles, ces traces évanescentes hantent les espaces dont le narrateur fait l'expérience, que ce soit en sourdine comme dans le premier des deux exemples ou de façon plus manifeste dans le second, si manifeste du reste qu'elle en vient à déréaliser la réalité du narrateur, métamorphosant les rues bondées et bruyantes en rues désertes et silencieuses, transformant l'espace pour imposer un voyage dans le temps, pour relier immédiatement aujourd'hui et hier. Comme le dit Bruno Blanckeman : « Dans un environnement familier, un passant-passeur reconnaît les ultimes traces d'un décor révolu depuis des décennies » (Blanckeman 2009, 126). L'amnésie est sans ressource devant cette mémoire des lieux qui agit hors de son atteinte et s'impose à la conscience du narrateur pour assurer une continuité là où l'on voulait une rupture décisive. On le voit, ces impressions ne sont aucunement des manières de caractériser le narrateur ou de le rendre atypique : elles sont bien plutôt des dispositifs complexes, élaborés dans une logique d'opposition et qui vont travailler, dans l'ombre d'un certain savoir, à préserver la permanence du passé, la présence de 1942 dans 1996.

Cette lutte pour l'expression d'une continuité se manifeste également en d'autres points du texte, et sous la forme moins paranormale de traces concrètes qui demeurent toutefois toujours peu ou prou difficiles d'accès, ou qui accèdent difficilement à la manifestation claire. On pensera assurément, pour commencer, aux multiples documents d'archive – photographies, lettres, procès-verbaux, fiches d'identité, etc. – exploités par le texte. Il faut dans le même élan mentionner la présence fréquente d'entraves diverses : ces documents sont cachés en des lieux qui restent à découvrir, parfois sous la protection de fonctionnaires scrupuleux, ou encore sont repérés par hasard, et bien entendu sont le plus souvent partiels, pour les raisons déjà évoquées.

C'est toutefois sur deux exemples un peu différents que nous voudrions attirer l'attention. Le premier consiste en le trajet des Tourelles au camp de Drancy. Le narrateur évoque précisément celui de Dora et de ses camarades d'infortune le 13 août 1942 au matin :

Le convoi s'ébranla. Il était entouré de policiers motocyclistes casqués. Il suivit le chemin que l'on prend aujourd'hui pour aller à l'aéroport de Roissy. Plus de cinquante ans ont passé. On a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue nord-est pour la rendre, comme l'ancien îlot 16, aussi neutre et grise que possible. Mais sur le trajet vers l'aéroport, des plaques indicatrices bleues portent encore les noms anciens : DRANCY ou ROMAINVILLE. Et en bordure même de l'autoroute, du côté de la porte de Bagnolet, est échouée une épave qui date de ce temps-là, un hangar de bois, que l'on a oublié et sur lequel est inscrit ce nom bien visible : DUREMORD. (Modiano 1999, 141–142)

La volonté d'amnésie à l'œuvre dans cette banlieue se heurte à des traces qui ne peuvent s'effacer – et l'on notera que c'est à nouveau l'espace qui permet l'expression du temps. À l'instar d'un indice incriminant qu'on ne peut faire disparaître, les plaques indicatrices continuent de pointer, par delà le travail du temps et des hommes pressés d'oublier, un hier qui du coup perdure. L'opposition est du reste fortement marquée à même le texte : les plaques indicatrices contredisent la neutralité qui veut ne rien évoquer, leur couleur bleue se détache du gris et la saillance des lettres capitales utilisées dans le passage se dresse contre l'indifférence imposée. Et, tout comme les deux premiers noms gardent bien présent le souvenir d'une époque et de gestes qu'on souhaitait oublier, le dernier, Duremord, dit le sentiment qui a présidé aux bouleversements géographiques et que ces derniers devaient permettre de taire, à défaut d'empêcher de l'éprouver<sup>12</sup>. Tout se passe comme si, à la manière d'un refoulé, ce passé faisait continûment retour en une multitude de symptômes plus ou moins discrets que le narrateur se fait fort de repérer et de *décrypter*, liant par le fait même passé et présent en lisant les noms anciens sur le chemin de l'aéroport.

Le second exemple est celui de la comédie romantique intitulée *Premier rendez-vous*, sortie en salle en 1941 et que le narrateur revoit avec un sentiment un peu indéfinissable qu'il finit par comprendre :

La dernière fois que je l'ai vue, elle m'a causé une impression étrange, que ne justifiaient pas la légèreté de l'intrigue ni le ton enjoué des protagonistes. [...] je ressentais un malaise. Il venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. Un voile semblait recouvrir toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur boréale. La lumière était à la fois trop claire et trop sombre, étouffant les voix ou rendant leur timbre plus fort et plus inquiétant.

J'ai brusquement compris que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. (Modiano 1999, 79–80)

À titre de témoin d'une époque, ce film en lui-même, par son statut générique de comédie romantique légère, joue un rôle un peu similaire à celui de l'amnésie urbanistique : il gomme toute référence aux heures sombres de la Seconde Guerre mondiale, qui dès lors ne semblent pas pouvoir s'y lire. C'est ainsi une trace de ces années que le narrateur veut découvrir, mais le film semble ne rien dire de ce temps, sinon s'employer à le taire. Chassé de la représentation, ce temps revient toutefois dans la matérialité du signe filmique, dans la pellicule, indépendamment de toutes les intentions qui ont pu présider à la production du film. Il s'impose en filigrane, venant littéralement *hanter* la représentation – et il y aurait peut-être lieu de se demander s'il n'y a pas quelque chose de proprement spectral dans ce voile, cette blancheur boréale, ces voix travesties malgré elles. Cette élaboration défensive que *Premier rendez-vous* semble être se trouve prise à revers par cela même à quoi elle refuse la représentation, et qui vient altérer légèrement cette représentation, la parasiter silencieusement, se superposer discrètement à elle. Elle en modifie également l'ordre, d'abord en provoquant des effets inverses dans la lumière ou dans le son, puis en faisant en sorte que la qualité de la lumière en vienne à influencer directement celle du son. Ce brouillage des catégories est du reste au fondement du mode d'impression de ce temps dans ce film : ce qu'il y a de plus immatériel, le regard, s'imprime dans la matérialité de la pellicule, en un impossible processus chimique – déjouant du même élan la rationalité scientifique. Et c'est à nouveau sur ce mode de (non-)être que le passé parvient à laisser une trace qui perdure jusqu'au présent, tissant un lien ténu entre les temps : en apparaissant là où on ne l'attendait pas, en revenant sous une forme qui ne se livre pas en toute transparence et qui exige certes des efforts interprétatifs, mais qui saura murmurer l'écho toujours présent de cette douloureuse époque à ceux qui voudront bien lui prêter l'oreille.

Si c'est sur le plan diégétique que les traces concrètes et les impressions narratoriales qu'on vient de voir disent la lutte pour lier hier et aujourd'hui, un trait de la poétique de *Dora Bruder* est également mis à

contribution en cette matière. Tôt dans le livre, on lit : « D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942 » (Modiano 1999, 10). C'est exprimer sur un plan mémoriel<sup>13</sup> l'organisation du texte : à de multiples reprises, en effet, le narrateur met en relation ce qu'il raconte de la vie de Dora ou de ses parents avec sa propre vie quelques années plus tard; il fait alors progresser son discours en passant d'une époque à l'autre pour montrer les similarités qui vont de la coïncidence spatiale assez générale à la conformité d'actions posées à plusieurs années de différence par deux êtres distincts.

Ainsi, lorsqu'il s'attarde au père de Dora :

Ernest Bruder. Né à Vienne, Autriche, le 21 mai 1899. Il a dû passer son enfance à Leopoldstadt, le quartier juif de cette ville. Ses parents à lui étaient sans doute originaires de Galicie, de Bohême ou de Moravie, comme la plupart des juifs de Vienne, qui venaient des provinces de l'est de l'Empire.

En 1965, j'ai eu vingt ans, à Vienne, la même année où je fréquentais le quartier Clignancourt. J'habitais Taubstummengasse, derrière l'église Saint-Charles. J'avais passé quelques nuits dans un hôtel borgne, près de la gare de l'Ouest. (Modiano 1999, 21)

Ou lorsqu'il se figure le trajet de métro habituel de Dora pour regagner le pensionnat :

Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel.

Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. C'était toujours vers dix heures du soir. La station était déserte à cette heure-là et les rames ne venaient qu'à de longs intervalles.

Elle aussi devait suivre le même chemin de retour, le dimanche, en fin d'après-midi. (p. 45)

Ou encore lorsqu'il aborde la fugue de Dora :

Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. [...] Mais il me semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, ce soit un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre. (p. 57)

Ou enfin lorsque, se demandant comment Dora avait été arrêtée, il se remémore l'arrestation de son propre père, à peu près au même moment, et

son trajet dans le fourgon de police en compagnie d'une jeune fille de l'âge de Dora :

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant<sup>14</sup>. (p. 63)

Très fréquent au fil du texte, ce genre de fragment, en plus de constituer l'empathie comme mode de connaissance, fait de l'établissement de correspondances entre époques distinctes l'un des principes de la poétique de *Dora Bruder*. Et ce principe est d'autant plus puissant que le lien entre les temps est ténu. Dans le premier extrait, par exemple, on est presque tenté de questionner la pertinence de la mise en relation tant ce qui la fonde semble vague et, par le fait même, dépourvu de sens : certes, le père de Dora est né à Vienne et le narrateur a visité Vienne à vingt ans – mais encore ? Cela suffit-il, seul, à justifier la correspondance entre les deux moments ? L'expérience est, au moins potentiellement, si générale qu'on aurait envie de lui refuser tout bien-fondé, en termes du moins d'économies fictionnelle et épistémique ordinaires. Or, si ce fragment apparaît superflu dans ces deux économies, il faut bien en déduire que celles du texte en sont distinctes : il ne s'agit pas plus d'assurer la rentabilité et la fonctionnalité des éléments constitutifs de la fiction que de promouvoir une connaissance exhaustive et objective. La poétique à l'œuvre ici est autre : elle est constituée par un travail de mise en relation des temps qui, dans le contexte d'un projet visant à renouer avec un passé en partie disparu, vaut pour lui-même. Ce fragment en est même l'expression la plus brute, dans son affranchissement économique. Des trois autres extraits cités, du reste, seul le deuxième semble répondre aux critères courants de fonctionnalité, l'expérience du narrateur venant éclairer celle de Dora, prenant ainsi valeur d'explication comparative dont la rentabilité au sein du texte est immédiate. Cette poétique de la correspondance ou de l'analogie temporelle se solde ainsi par une mise à mal de la raison narrative, du *post hoc ergo propter hoc*, de la solidarité des éléments du récit dans et par la mise en intrigue, donnant ainsi à lire, à tous les sens du terme, une autre *histoire*. C'est le prix à payer pour que puisse prévaloir une manière de raconter qui, dans ses principes mêmes, pourra elle aussi viser à relier les temps, à assurer une continuité, en dépit de puissantes forces contraires.



On ne peut manquer de constater la marginalité des moyens par lesquels le narrateur s'efforce de préserver, voire de fonder, le lien entre le présent et le passé, la continuité entre les deux : ses impressions se situent dans les marges de la science, les panneaux sur le côté de l'autoroute, les regards des spectateurs en filigrane dans la pellicule, sa poésie aux limites de la raison narrative. Tout semble ainsi concourir à définir cette position comme un contre-discours, une prise de parole à l'ombre des récits officiels. C'est dire la posture agonistique de *Dora Bruder* qui doit lutter pour exister, voire dont l'existence en tant que telle est une lutte. Cette volonté d'assurer la rémanence, fût-elle fantomatique et marginale, de ceux qu'on a tout fait pour oublier, leur mémoire en transparence, cette mise en relation des temps à laquelle travaille le narrateur est une tâche solitaire et contrariante : il s'agit d'œuvrer à constituer un ordre du temps à contre-courant de ceux qui prévalent et qui puisse voir et accueillir ces empreintes en creux laissées par ceux qui ont disparu.

### *III. Ordres du temps et poésie*

Car c'est bien, en définitive, une lutte entre deux ordres du temps, deux régimes d'historicité qu'on a observée. Un premier, qui tient lieu de version officielle, où le présent vit de l'amnésie du passé et de se projeter vers un avenir qui s'annonce radieux. La page est tournée et l'on repart à neuf, moyennant une *tabula rasa* qui doit mettre les compteurs à zéro. Si le monde à rebâtir de l'après-guerre se faisait assurément le support concret de cette pensée du temps tournée vers l'avenir, il reste que les modalités et l'empressement de la reconstruction cachaient mal le dessein de soulager une mauvaise conscience hantée par les gestes posés (ou par ceux qui n'ont pas été posés). Cet avenir vers lequel le présent se précipite ne vaut ainsi pas uniquement pour ses propres promesses : il est le moyen et la garantie de l'effacement d'un passé qu'on craint de voir ressurgir. Un présent en apparence empressé de l'avenir et sourdement inquiet d'un passé susceptible de faire douloureusement retour et duquel il faut se désolidariser entièrement, voilà en somme comment se définissent le premier régime d'historicité et ses divers dispositifs et pratiques.

Le narrateur lui oppose un ordre du temps où le présent est tout entier tourné vers le passé et consacré à sa cause, ou encore où le présent accueille un passé qui vient se loger dans ses marges. On pourrait presque aller

jusqu'à dire que le présent est subordonné au passé, à sa découverte, à sa mise en lumière, tant il a pour fonction d'en permettre la saisie. En un renversement qui n'est paradoxal qu'en apparence, le présent en vient ici à disparaître dans le passé : bien que l'époque visée par le narrateur n'apparaisse qu'en filigrane dans ce qu'il vit, il n'en reste pas moins que ce qu'il vit n'est mentionné que dans la mesure où cela permet l'apparition du passé. Le présent ne vaut que d'assurer la permanence du passé : il n'a ni autonomie, ni sens en lui-même. L'image de la ville d'aujourd'hui, en pleine heure de pointe, aussi déserte que celle d'hier dit assez cette disparition du présent dans le passé, reflet inversé de la disparition du passé dans le futur au sein du précédent régime d'historicité. Si le présent disparaît dans le passé, que dire alors du futur ? Dans l'ordre du temps narratorial, il n'existe tout simplement pas : tout se passe comme si la puissance de l'amnésie imposée mobilisait toutes les énergies actuelles dans la seule mémoire du passé – comme si rien ne pouvait être envisagé avant que le lien ne soit renoué avec hier.

Compte tenu de l'irréversible disparition imposée à plusieurs éléments de ce passé et donc de l'impossibilité de renouer entièrement avec le temps de l'Occupation, il y a lieu de se demander si le régime d'historicité du narrateur ne se condamne pas, dans son état actuel, à ne jamais pouvoir envisager d'avenir, à ne jamais en avoir fini avec hier. Or, les dernières lignes du texte ont peut-être précisément pour but de dénouer cette impasse. On se souviendra que le narrateur constate qu'il ne parviendra jamais à découvrir ce que Dora avait fait durant ses deux fugues, pour conclure ainsi : « C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler » (Modiano 1999, 145). Ces derniers mots transforment la valeur du manque : alors que, jusqu'ici, il était ce contre quoi le narrateur devait lutter de toutes ses forces, cette disparition qu'il fallait corriger, il devient maintenant cela même qui peut s'opposer au premier régime d'historicité. Autrement dit, ce manque, dans son humble humanité, peut contrer les forces déshumanisantes. Et nous nous plaisons à imaginer que, par cette revalorisation du manque, le projet narratorial en vient à se considérer comme accompli et, se terminant, dessine, dans la réconciliation des temps, la possibilité d'un avenir.

Car, au reste, la poétique de *Dora Bruder* et le texte comme énonciation disent bien la réussite du projet narratorial, par delà le conflit que met en scène le texte comme énoncé. D'abord, comme on l'a vu, le régime d'historicité dans lequel s'inscrit le narrateur se construit, à maints égards, dans les marges des pratiques et discours officiels. Or, comme on l'a également vu, la poétique de *Dora Bruder* s'inscrit elle aussi dans les marges d'une concordance narrative, pour parler comme Ricœur, qu'elle refuse : en témoignent les multiples temporalités (l'époque de Dora, les années 1960, le temps de l'enquête, qui ne coïncide pas toujours avec le présent narratorial), la structure duelle propre aux textes d'enquête, l'insistance narratoriale sur les manques de l'archive et sur son incapacité pleinement revendiquée à offrir une vue complète de la vie de Dora ou même des mois qui ont précédé sa déportation – autant de manières pour *Dora Bruder* de se déployer en dehors d'une narrativité désireuse de réparer entièrement et euphoriquement dans l'œuvre de langage ce qui a été brisé dans l'existence<sup>15</sup>. C'est aussi, assurément, une manière de prendre forme au plus loin d'une narrativité proprement historique qui, par son besoin de sources, sa volonté totalisante et son refus de la singularité des expériences humaines, finit par opérer, quoiqu'à des fins entièrement différentes, un même effacement de Dora qu'ont pu le faire les autorités françaises avant comme après la Libération et les politiques nazies. Bref, la forme même du texte, dans laquelle le conflit temporel est mis en scène, dit la prédominance des vues narratoriales sur celles des sentinelles de l'oubli.

Enfin, par sa seule existence et par sa force titulaire, *Dora Bruder* dit aussi l'échec des politiques de l'oubli qui, dans les multiples formes qu'on a vues, ont prévalu et, sous certains aspects, prévalaient encore au moment de la publication du texte. Il impose un nom contre les matricules des fiches ou des camps et l'amnésie; des fragments d'existence et d'expérience humaines contre les comptabilités macabres; des questions inquiètes, de fragiles réponses et de pauvres et précieux secrets contre des catalogages administratifs sans appel. Il investit ce lieu précis et improbable où, se dressant contre les volontés mortifères de disparition, la parole se tresse de silence pour mieux dire un temps et des êtres privés de mémoire.

## NOTES

1. Sur ces deux questions, parfois un peu délicates, voir l'article très détaillé et minutieux de Morris (2006).
2. Ce concept permet à Hartog de décrire les divers rapports au temps, « les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur » (Hartog 2003, 27). L'objectif est de déterminer « comment, selon les lieux, les temps et les sociétés, ces catégories, à la fois de pensée et d'action, [sont] mises en œuvre et [en viennent] à rendre possible et perceptible le déploiement d'un ordre du temps » (p. 27). Grâce à ce concept, Hartog peut aborder « l'une des conditions de possibilité de la production d'histoires : selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoire sont possibles et d'autres non » (p. 28).
3. Parler de « texte » et de « narrateur » sera notre façon de prendre acte du débat sur le statut fictionnel/factuel de *Dora Bruder*. Cette question, qui traverse à peu près toute la critique consacrée à cette œuvre, comme l'entier du corpus de Modiano, du reste, se focalise dans le cas présent sur le statut du narrateur et celui de Dora – reprenant en somme les deux lignes d'intrigue (enquête au présent et fragments passés) qui constituent le texte. Dans la mesure où, eu égard à notre propre problématique, cette question – fort complexe – demeure périphérique, nous ne comptons pas plus en rendre compte que nous y positionner. On pourra au besoin se référer à l'introduction de Douzou (2007–2008, 23–24) pour prendre la mesure de cette question.
4. Ricoeur le dit dès le premier tome de sa fameuse trilogie : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-figurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette » (Ricoeur 1983, 13) ; et, plus loin : « Augustin gémit sous la contrainte existentielle de la discordance. Aristote discerne dans l'acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur le discordance » (p. 55).
5. On devine déjà, derrière cette disparition partielle des êtres, une aggravation des incertitudes narratives qu'on a mentionnées plus haut : quand le cœur actoriel du récit est lui aussi caractérisé par l'effacement, quand c'est le manque qui constitue l'être qu'on veut raconter, est-il possible de restituer sa vie par une mise en intrigue conventionnelle, par un récit élaboré sous les auspices d'une concordance réconciliatrice ?
6. Bruno Blanckeman explicite avec justesse certains des enjeux ici présents : « En notant ces prénoms et ces patronymes, l'écrivain lève l'anonymat : il rend un nom à ceux qui en furent dépossédés, devenant de simples numéros de matricule, et le transmet en marge d'une Histoire officielle qui ne l'a pas enregistré » (Blanckeman 2009, 130).
7. Un autre passage est encore plus explicite sur cette question : « Tous les immeubles de la rue, côté des numéros impairs, avaient été rasés peu de temps auparavant. [...] À leur emplacement, il ne restait plus qu'un terrain vague, lui-même cerné par des pans d'immeubles à moitié détruits. [...] On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement » (Modiano 1999, 133).
8. Comme le dit McGohtlin : « the physical landscape has been altered in such a way that the memory of the violence has been effectively paved over » (McGohtlin 2006, 132).

9. Rose note avec justesse que : « the specific instances of urban erasure on which Modiano dwells are forms of calculated political amnesia, the topographical analogues of the systematic destruction of police records of the French authorities' rounding up and deportation of Jews » (Rose 2008).
10. C'est d'ailleurs l'une des manifestations de l'héritage surréaliste de Modiano. Sur cette question, voir, notamment, Blanckeman (2009, 15–19) pour les multiples traits communs ; Rose (2008) pour, entre autres, le lien avec *Nadja* ; Silverman (2008, 425) pour le hasard objectif. Dans un autre ordre d'idées, Gratton qualifie ces expériences de « paramemories » : « these surreal intuitions are paramemories » (Gratton 2005, 143).
11. On notera que ce passage reprend de façon précise, mais sur un mode beaucoup plus affirmatif, cet autre fragment où le narrateur parle des soirs de novembre :

Alors, les lampadaires, les vitrines, les cafés s'allument, l'air du soir est plus vif, le contour des choses plus net, il y a des embouteillages aux carrefours, les gens se pressent dans les rues. Et au milieu de toutes ces lumières et de toute cette agitation, j'ai peine à croire que je me trouve dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. (Modiano 1999, 50–51)

12. Ou peut-être faut-il, non exclusivement, entendre aussi le verbe *durer* dans Duremord, qui dirait ainsi la permanence des disparus, si l'on veut entendre *morts* dans la dernière syllabe.
13. À moins qu'il ne faille parler, comme McGlothlin (2006, 125–139) ou Rose (2008), plus précisément de *postmémoire*. Ce concept est emprunté à Hirsch qui le définit ainsi :

In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor created. (Hirsch 1997, 22)

14. Cette anecdote gagnera encore en complexité et en résonances temporelles lorsque le narrateur racontera comment lui aussi s'est retrouvé, avec son propre père, dans un fourgon de police en 1963.
15. Barnett décrit en ces termes cette poétique qu'on évoque ici :

Suite d'événements qui n'ont ni début ni fin, actants qui n'existent qu'en assumant une autre identité (vivant leurs fantasmes à travers les êtres du passé dont ils racontent/inventent le vécu), fragmentation du récit et aussi des

personnages qu'on ne saisit que par bribes à des moments séparés dans le temps et l'espace, lacunes narratives que le lecteur doit combler lui-même tant bien que mal, l'ensemble de ces composantes de l'univers romanesque de Modiano fait invariablement échec à toute composition linéaire et translucide reflétant un ordre rassurant et connu. (Barnett 2007, 54)

Sur le plan stylistique, Viart et Vercier notent que :

Modiano reste fidèle à la phrase sèche caractéristique de son œuvre. [...] Cette phrase étonne : car sa simplicité même devrait garantir la clarté énonciative, et donc celle des événements. Or le talent de l'écrivain est d'en brouiller la transparence apparente, de la laisser en retrait de ce qu'elle tente de dire. [...] Certes, les choses sont dites, les informations sont données, mais le fil qui devrait les relier ne se noue pas complètement. Et les choses demeurent en suspens. (Viart & Vercier 2005, 157)

#### BIBLIOGRAPHIE

- Barnett, R.-L. 2007, « Représentation et hiatus modianesques : lecture interstitielle », *Orbis Litterarum*, vol. 62, no. 1, pp. 39–57.
- Blanckeman, B. 2009, *Lire Patrick Modiano*, coll. « Lire et comprendre. Écrivains au présent », Armand Colin, Paris.
- Douzou, C. 2007, « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, no. 3, pp. 23–32.
- Golsan, R. J. 2000, *Vichy's Afterlife : History and Counterhistory in Postwar France*, University of Nebraska Press, Nebraska.
- Gratton, J. 2005, « Postmemory, prememory, paramemory: The writing of Patrick Modiano », *French Studies*, vol. 59, no. 1, pp. 39–45.
- Hartog, F. 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Seuil, Paris.
- Hirsch, M. 1997, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- McGlothlin, E. 2006, *Second-Generation Holocaust Literature : Legacies of Survival and Perpetration*, Camden House, New York.
- Modiano, P. [1997] 1999, *Dora Bruder*, coll. « Folio », Gallimard, Paris.
- Morris, A. 2006, « 'Avec Klarsfeld, contre l'oubli' : Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, vol. 36, no. 3, pp. 269–293.
- Ricœur, P. 1983, *Temps et Récit. Tome I*. coll. « L'ordre philosophique », Seuil, Paris.
- Rose, S.-E. 2008 « Remembering *Dora Bruder* : Patrick Modiano's surrealist encounter with the postmemorial archive », *Postmodern Culture*, vol. 18, no 2, en ligne, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.108/18.2rose.txt> (site visité le 10 février 2011).

- 
- Silverman, M. 2008, « Interconnected histories : Holocaust and empire in the cultural imaginary », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 62, no. 4, pp. 417–428.
- Viart, D. & Vercier, B. 2005, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris.

---

Nicolas Xanthos (nicolas\_xanthos@uqac.ca) est professeur agrégé à l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur la littérature française contemporaine et la narrativité. Il a publié des articles sur Toussaint, Chevillard, Soucy, Beckett, Duras, Ozon, ainsi qu'un récent essai intitulé *De l'empreinte au récit, destin de l'indice et de l'action dans le roman policier* chez Nota bene.