

# Un sentiment de vacance et d'éternité : *Dora Bruder* contre l'histoire.



*Nicolas Xanthos*

À bien des égards, et malgré toute la mélancolie qui s'en dégage, *Dora Bruder* est un texte en lutte, qui fait de la lutte son mode d'existence et son principe poétique, et qui inscrit ces modalités agonistiques à même son écriture. Tout d'abord, ce texte s'érige contre le travail de l'oubli – un oubli causé par le temps, certes, mais aussi par la volonté de ceux qui, peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, ont détruit les documents incriminants de la Police des questions juives et par la volonté de ceux qui, dans l'après-guerre, ont cherché à imposer une « couche épaisse d'amnésie »<sup>1</sup> sur les heures sombres de l'Occupation ; autant de « sentinelles de l'oubli » (*DB*, 16) dont l'action a eu pour effet de généraliser l'effacement des traces de Dora et des siens et, conséquemment, de réduire les possibilités de dire quelque chose de ces existences ordinaires<sup>2</sup>.

Ensuite, à se trouver par la force des choses sur le terrain de l'enquête, *Dora Bruder* a aussi eu à prendre ses distances avec le roman policier. À l'évidence, le lien était trop étroit entre la raison judiciaire qui fonde ce genre et la déraison systématique qui, de fiches en convois, de catalogages en comptabilités macabres, a présidé à la mise en

<sup>1</sup>Patrick Mondiano, *Dora Bruder* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », [1997] 1999) 131. Dorénavant, les références à ce texte seront indiquées par (*DB*), suivi du numéro de page.

<sup>2</sup>Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder* », *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies* 66.3 (2011) : 215–37.

place des camps. De plus, traversé par l'idée de trouver le coupable, traversé donc par une conception de l'être humain comme agent rationnel responsable de ses actes, le genre policier prenait appui sur une anthropologie et une conception de l'intériorité trop éloignées de ces franges évanescentes et subtiles de l'expérience humaine que Modiano veut décrire, ces formes délicates du dessaisissement de soi, ces subjectivités fragilisées jusqu'aux limites de l'évanouissement. Dans sa lutte contre le roman policier, *Dora Bruder* se déploie ainsi en une enquête bien décidée à ne pas aboutir, entre fragments épars, indices absents et silences préservés qui se font voies d'accès improbables à un mode d'être fuyant, sinon en fuite.

Enfin, et c'est ce qui nous intéressera dans le présent article, *Dora Bruder*, par son intérêt pour une période de l'histoire française, sa pratique de l'archive, sa volonté biographique de dire des individus qui ont existé, ne pouvait manquer de croiser sur son chemin le discours de l'histoire comme mode de connaissance. Comme dans le cas du genre policier toutefois, le texte de Modiano va chercher à s'élaborer bien loin d'un discours historien qui, par nature, construit ses objets dans l'ignorance délibérée de cela même que Modiano veut tenter de dire : quelque chose de l'expérience intime, insaisissable et précaire, de gens ordinaires aux abords d'une tourmente encore invisible, mais qui les emportera et effacera presque toutes leurs traces. Ce sont ses fondements épistémologiques qui empêchent le discours historien<sup>3</sup> de prendre ces instantanés affectifs, de parler de Dora ou des siens, de dire ces bribes existentielles – les condamnant à un silence semblable à cette amnésie évoquée plus haut, répétant dans ses effets, quoique dans un esprit tout autre, l'anéantissement tragique qui a tenu lieu de destin à tous ces êtres. Pour que tout ne soit pas perdu de ces gens, de ces moments, de ces imperceptibles impressions, pour en recueillir des éclats ou des échos dans l'écriture, *Dora Bruder* n'avait d'autre choix que de refaire l'histoire, que de défaire le discours historien pour construire son propre espace discursif, tout autrement configuré.

<sup>3</sup>On pourrait se demander si parler de *discours historien* au singulier ne fait pas cavalièrement fi des différentes écoles ou façons de produire cette connaissance : mettre sur un même pied une biographie napoléonienne ou les analyses méditerranéennes de Braudel pourrait sembler légèrement désinvolte. Or il importe de bien saisir d'entrée de jeu que, même indépendamment du fond commun qui distingue la connaissance historique des autres et qu'ont analysé, notamment, Veyne, Aron ou de Certeau, le discours historien est considéré comme unitaire dans le texte de Modiano. Et, dans la mesure où c'est cette conception que nous voulons saisir, nous devons en suivre précisément les contours.

Les caractéristiques de cet espace discursif sont assurément nombreuses, mais l'une d'elles nous semble au cœur du travail opéré par le texte : la mise en scène spécifique d'une individualité estompée en tant qu'objet et moyen de connaissance. Et c'est cette mise en scène que nous entendons décrire ici, comme une véritable manière de penser l'être humain – une anthropologie – aux antipodes de celle qui fonde l'histoire. Par un va-et-vient entre les fondements du discours historien et ceux de l'ouvrage de Modiano, il s'agira donc de voir en quoi *Dora Bruder* se construit *contre* le discours historien, s'y oppose, dans ses choix poétiques, à la fois comme forme et comme mode de connaissance<sup>4</sup>.

### Les marronniers de la Hauptallee

Dans les premières pages du texte, alors qu'il évoque le passé du père de Dora dans la Légion étrangère, le narrateur fait se succéder deux paragraphes aux orientations bien distinctes, le premier relevant de l'histoire événementielle, et même plus spécifiquement de l'*histoire-batailles*, le second n'en ressortissant aucunement. Nous citons ici partiellement le long premier paragraphe et intégralement le second :

Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon de la légion du commandant Lambert sur le Djebel Hayane. Mars 1922. Combat du Chouf-ech-Cherg. Capitaine Roth. Mai 1922. Combat du Tizi Adni. Bataillon de légion Nicolas. Avril 1923. Combat d'Arbala. Combats de la tache de Taza. [ . . . ]

<sup>4</sup>Dans la critique savante consacrée à *Dora Bruder*, il n'est pas rare de voir la réflexion porter sur les liens entre fiction et histoire au sein du texte. On peut en prendre pour exemple paradigmatique ce propos de Béatrice Damamme-Gilbert : « À l'intérieur du cadrage historique précis dans lequel Dora est l'un des acteurs à demi effacés d'un pan tragique d'Histoire, Modiano invite donc son lecteur à participer par endroits à la reconstruction "littéraire" de la personne de Dora pendant les années noires de la guerre » (91). Souvent très éclairantes, ces réflexions cherchent à penser la manière dont la fiction prend en bien des occasions le relai de l'histoire, dont elle comble ses inévitables blancs. Dans ce type de réflexion, l'histoire est considérée comme un ensemble de sources archivistiques, ou encore comme un certain nombre de faits avérés et répertoriés. La voie que nous voudrions emprunter dans le présent article est différente : ce sont les interactions conflictuelles entre l'histoire et la fiction prises comme modes spécifiques de connaissance qui nous intéressera. En d'autres mots, l'histoire sera ici considérée, ainsi que le dirait Foucault, comme une *formation discursive* dont nous intéressera l'une des conditions de possibilité : une conception particulière de l'être humain, une anthropologie dont on verra qu'elle procède pour l'essentiel d'un effacement de vastes pans de l'expérience, de la subjectivité, de l'individu, à quoi *Dora Bruder* cherchera avec constance à s'opposer.

La nuit, dans ce paysage de sable et de caillasses, rêvait-il à Vienne, sa ville natale, aux marronniers de la Hauptallee ? La petite fiche d'Ernest Bruder, « 2<sup>e</sup> classe légionnaire français », indique aussi : « mutilé de guerre à 100 % ». Dans lequel de ces combats a-t-il été blessé ? (*DB*, 24–25)

Les différences entre les deux paragraphes sont nombreuses et manifestes. Grammaticalement, le premier est formé de phrases nominales, alors que le second est formé de phrases verbales. Le premier se centre sur les combats et les caractérise en fonction du temps, du lieu et, parfois, de l'identité collective des troupes engagées. L'être humain est ici envisagé, si l'on ose dire, à hauteur de bataillon et dans l'action. Le second a pour objets Ernest Bruder, ses pensées – ou plus exactement ses rêveries, qui s'opposent davantage encore à l'agir – et son histoire individuelle à l'intérieur de cette grande histoire. Le premier est de l'ordre des « faits bruts » dans leur pesante et monologique positivité. Le second, se déployant sous forme de questions, traque des informations absentes, pointant en creux les manques invisibles du premier. À la différence du premier, il est de plus ouvertement dialogique, intégrant des fragments de discours venus d'ailleurs (la fiche d'Ernest Bruder) – mais aussi soigneusement tenus à distance par les guillemets qui en marquent bien l'hétérogénéité.

Il serait certes exagéré de prétendre que le premier paragraphe *reproduit* le discours historique ; mais on manquerait l'essentiel à ne pas saisir qu'il en propose une *stylisation* qui met de l'avant ce que sont ses principales caractéristiques aux yeux du narrateur. Ce discours apparaît ici comme la négation de l'individu, l'effacement de tout ce qui pourrait le singulariser, constituer le tissu de son être et de son existence. Dans ce discours, Ernest Bruder cesse d'exister, devient un parmi d'autres qui constituent le *bataillon*, cet agent dépourvu d'intériorité qui remplace l'être humain<sup>5</sup>. Le second paragraphe veut mettre au premier plan la face cachée de ce discours, où l'individu éprouve, rêve, souffre dans le quotidien de sa propre existence ; il veut dire cet oubli, cet effacement sur lequel s'érige le discours historique. Il pose des questions sans objet pour ce discours et veut se construire précisément en ce lieu humblement individuel dont l'histoire est la

<sup>5</sup>Cette inscription de l'individu dans le groupe (quelles qu'en soient la nature et les dimensions) ainsi que sa conception et sa saisie en tant que partie d'un tout qui n'a de sens qu'à révéler ce tout sont bien exprimées par Nikolay Kuposov, qui se réfère à Ricoeur : « Dans l'historiographie contemporaine, les groupes sociaux apparaissent comme les “entités de premier ordre”, pour reprendre l'expression de Ricoeur, comme les “quasi-personnages” anthropomorphes qui agissent sur la scène de l'histoire, qui “reste historique dans la mesure où tous ses objets [y] renvoient” » (28).

néigation – l’histoire des guerres coloniales au Maroc naissant à l’évidence de la disparition de la vie d’Ernest Bruder.

C’est donc dire que, par des chemins totalement différents, le discours historien finit par obtenir un résultat similaire à celui de ces *sentinelles de l’oubli* qui, des derniers temps de la Deuxième Guerre mondiale à l’immédiat après-guerre – voire jusqu’à une époque plus récente encore – s’assurent de la disparition des traces de l’Occupation. S’il est ainsi perçu par le narrateur, il n’est pas étonnant que ce dernier opte pour une échelle de valeurs singulière, pour des objets et des interrogations autres, impensables ou hors de propos pour le discours historien.

En témoignent notamment les nombreuses questions qui, très régulièrement, ponctuent le texte. Aux exemples déjà vus dans la citation précédente, on peut ajouter ceux-ci, parmi beaucoup d’autres : « Au début des années cinquante, figure à cette adresse [ . . . ], comme avant la guerre, un café dont le patron s’appelait Marchal. Ce café n’existe plus. Occupait-il le côté droit ou le côté gauche de la porte cochère ? » (*DB*, 12) ; « Il y a eu d’autres journées d’été dans le quartier Clignancourt. Ses parents ont emmené Dora au cinéma Ornano 43. Il suffisait de traverser la rue. Ou bien y est-elle allée toute seule ? » (*DB*, 34) ; « Est-ce le policier qui a conseillé à Ernest Bruder de passer une annonce dans *Paris-Soir*, étant donné que deux semaines s’étaient déjà écoulées depuis que Dora avait disparu ? Ou bien un employé du journal, chargé des “chiens écrasés” et de la tournée des commissariats, a-t-il glané au hasard cet avis de recherche parmi d’autres accidents du jour, pour la rubrique “D’hier à aujourd’hui” ? » (*DB*, 77) ; « En tout cas, il semble que les trois femmes aient revêtu leurs habits du dimanche, face à cet objectif. Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l’avis de recherche ? » (*DB*, 91) ; « L’avenue de Saint-Mandé est calme, bordée d’arbres. J’ai oublié s’il y a un terre-plein. On passe devant la bouche de métro ancienne de la station Picpus. Peut-être sortait-elle parfois de cette bouche de métro ? » (*DB*, 129).

Les questions de cette nature ont deux caractéristiques principales : elles demeurent sans réponse dans la mesure où aucun document ni témoignage n’existe, qui permettrait d’avoir accès aux informations requises ; elles sont en apparence totalement dénuées d’importance. C’est donc dire que, dans un premier temps, elles pointent les inévitables absences auxquelles la pratique historienne est confrontée et qui déterminent son champ d’action – mais que le discours historien en tant que tel n’exhibe pas. Ainsi, elles fragilisent et relativisent ce savoir. Dans un second temps, elles marquent performativement l’autonomie des échelles de valeurs qui sous-tendent le discours du narrateur par

rapport à celles qui s'imposent dans le discours historique. La seule existence textuelle de ces questions montre qu'elles sont tout sauf secondaires, que les objets qu'elles interrogent sont essentiels pour le projet narratorial. Elles valorisent ce que, spontanément, le discours historique aurait considéré comme négligeable ; du coup, elles signalent un espace discursif construit selon des paramètres inhabituels. Or, c'est bien cet intérêt pour l' « inintéressant » qui permet au narrateur de partir sur les traces de Dora Bruder. En tant que telle, au sein du discours historique, au regard de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, de leurs chiffres et déroulements, la vie de Dora Bruder, cette existence ordinaire durant quelques mois de l'Occupation, n'a pas de valeur particulière. Mais, nous fait entendre le narrateur, cet intérêt historique et comptable a justement pour effet pervers l'effacement des existences ordinaires, l'effacement de la vie de Dora ou de celle de son père, comme on l'a vu plus tôt – un effacement qui reproduit, en ses conséquences, le geste mortifère qui a conduit à la déportation puis à la disparition de Dora, ainsi qu'à celle de ses traces.

Faut-il alors déduire de ce refus de l'histoire que *Dora Bruder* s'écrit, *a contrario*, dans l'oubli de l'Histoire et des camps ? Aucunement. Le texte en entier s'écrit bien plutôt dans l'ombre de ces derniers : ils sont cet arrière-plan qui confère aux gestes ou aux pensées de Dora et des siens une résonance particulière ; ils constituent ce savoir pré-supposé chez le lecteur et qui oriente en un sens tragique sa saisie de ce que les personnages font, subissent, éprouvent. Le moindre geste quotidien, dès lors qu'on le sait suivi non plus par la routine des jours, mais bien par une issue fatale, prend un tout autre sens : il dit la douloureuse ignorance de son auteur et renforce par rebond le poids de ce qui va suivre, le rendant à la fois déjà présent et inéluctable. Cette disparité des savoirs des lecteurs et des personnages se constate à chaque page, et l'on peut estimer que les deux fugues de Dora ainsi que la petite annonce, qui sont au cœur du texte, sont à envisager du même œil : un geste adolescent et une inquiétude parentale relativement fréquents, posés comme dans l'ignorance du contexte d'Occupation et d'une déportation qui ne saura être évitée<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>On pourrait même se demander, à cet égard, si la très forte impression qu'a produite la petite annonce sur Modiano (annonce qui a débouché autant sur *Dora Bruder* que sur *Voyage de noces*) ne tient pas précisément au tragique qu'elle porte malgré elle, les menus détails de la description de Dora apparaissant d'autant plus douloureux qu'ils renvoient, par delà l'inquiétude parentale, à l'ignorance d'un destin auquel, de fait, ni Dora ni ses parents n'échapperont. Plus encore, cette petite annonce, attirant l'attention des autorités françaises sur Dora, est peut-être ce geste malheureux qui, ironie du sort, conduira toute la famille à la déportation.

Même lorsqu'il est plus spécifiquement question de ce contexte, c'est l'ignorance relative des personnages qui se lit à la lumière de ce qui les attend, comme dans ce passage où le narrateur adopte le point de vue de ceux qui subissent ces événements : « On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. » (*DB*, 37–38). Toute la disproportion entre ce qui est perçu à hauteur de personnage et ce qui se trame et qui est connu du lecteur se marque dans la dernière phrase de l'extrait qui semble évoquer une sorte d'étonnement curieux et intrigué là où l'on aimerait plutôt voir un mélange de terreur et d'instinct de survie qui dirait la conscience du péril et l'élaboration de moyens d'y échapper. Bref, nul oubli des camps dans *Dora Bruder*, mais une omniprésence pragmatique en vertu de laquelle le texte prend une partie de son sens.

On voit ainsi l'équilibre particulier que le texte s'efforce d'atteindre : il inverse la scénographie du discours historique, mettant au premier plan ce que celui-ci laisse dans l'ombre et vice-versa. La singularité quotidienne d'une existence prend le devant de la scène, alors que le contexte historique devient un savoir qui conditionne la réception sans pour autant apparaître, ou apparaître trop évidemment, à même le texte. Ce mode de restitution événementielle profondément littéraire, et même romanesque<sup>7</sup>, a pour visée de s'opposer à l'effacement de l'individu que le narrateur voit au fondement du discours historique, et qui fait écho aux autres effacements subis par Dora ou ses traces.

### **Les sentiments rares**

Dire que *Dora Bruder* s'oppose au discours historique en se centrant sur l'individu plutôt que sur des agents ou patients collectifs est juste, mais reste incomplet. En effet, le texte se donne des objets d'investigation plus précis encore et que le discours historique ne peut, dans sa logique, qu'ignorer.

<sup>7</sup>Ainsi que le signale à juste titre Catherine Douzou, *Dora Bruder* est « un livre qui, en dépit des apparences désaffectées de l'écriture blanche, fait l'objet d'une construction esthétique et éthique relevant davantage de la littérature que de l'historiographie » (24). Max Silverman, suivant la réflexion de Gratton, indique quant à lui que : « As Johnnie Gratton observes, what “cannot be rendered historiographically” can nevertheless be constructed through the creative literary process » (428).

Raymond Aron instaure une claire ligne de partage :

[la connaissance historique] ne retrouve ni les impressions fugitives, ni les sentiments rares, ni la tonalité affective qui composent le climat où nous vivons. L'impression que seule donne la présence, les détails futiles et pourtant significatifs, le style de la personne, ce qui nous rend les êtres odieux ou chers, tout cela sombre progressivement dans l'oubli. [ . . . ] l'historien, en dernière analyse, vise, au-delà de l'homme, l'époque. (97)

Sans ambiguïté, Aron situe tout ce qui relève, mettons, de l'intériorité individuelle (impressions, sentiments, tonalité affective) en dehors de la connaissance historique<sup>8</sup> qui vise le collectif ou le social derrière et à travers l'individu. Autrement dit, le concret d'une intériorité individuelle, tout comme l'individu lui-même dans son unicité, ne peuvent être objets du discours historien. Et l'on voit bien que cette exclusion dépasse le seul problème, déjà fort sérieux, des sources, pour relever du fondement même de ce discours : c'est *par principe* que l'histoire vise l'époque, et donc requiert la disparition de l'individu et des mouvements quotidiens et changeants de son intériorité – ; l'effacement de cette intériorité a les mêmes causes que celui de l'individu, qu'on a vu plus haut.

Or, cherchant à donner sens à la fugue de Dora, c'est précisément ce lieu d'impressions fugitives et de sentiments rares que le narrateur va investir, tentant de comprendre l'agir par le biais de l'intimité sensible d'une intériorité, par le biais d'une expérience du monde particulière, c'est-à-dire par le biais de ce qui ne peut qu'échapper au discours historien.

Il faudrait savoir s'il faisait beau ce 14 décembre, jour de la fugue de Dora. Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étai qui va se refermer sur vous. (DB, 59)

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'est éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot « gare » évoque la fugue.

J'ai marché dans le quartier et au bout d'un moment j'ai senti peser la tristesse d'autres dimanches, quand il fallait rentrer au pensionnat. [ . . . ]

<sup>8</sup>Insistons. L'histoire des mentalités, l'histoire du sujet chère à Gauchet ou le travail de Zeldin sur les sentiments français, par exemple, ne touchent pas à l'intériorité individuelle : c'est la *grammaire* commune des mentalités, de la condition de sujet ou des sentiments qui est ici visée ou, pour le dire comme Saussure au lieu de Wittgenstein, c'est la *langue* et non la *parole* qui fait l'objet de l'enquête historique.

Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traverserait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. [ . . . ] Pas d'arbres, me semble-t-il. Mais la solitude de ces retours du dimanche soir. (*DB*, 129–30)

Évocation d'affects évanescents qui peinent à trouver un qualificatif précis dans le lexique commun des sentiments, cet effort de compréhension se déploie à l'évidence selon des modalités extérieures au discours historien : nulle rationalité de l'agir n'est ici mise à contribution. Ce sont bien plutôt des sensations ou des affects éphémères, difficiles sinon impossibles à catégoriser, qui viennent donner sens au geste posé. Et se lit ici une conception de l'être humain et de son rapport à l'agir – une anthropologie, en somme – tout autre que celle du discours historien : à un être qui, valant pour son époque, agit dans la transparence d'une conscience délibérante rationnelle ou en fonction de cadres sociaux ou culturels (mentalités, idéologies) qui le déterminent à son insu, le narrateur substitue un être qui, d'abord, ressent, et agit dans le sillage immédiat de sensations insaisissables, mais qui constituent la matière première de son rapport au monde. Comme le dit Bruno Blanckeman, « l'écriture opère [ . . . ] la conversion du plan historique en perspective ontologique » (102), et l'on pourrait ajouter, dans le même esprit, que c'est plus encore une fragilisation ontologique qui est à la base de cette perspective. Car, dans l'élan qui pousse le texte à se construire en opposition au discours historien par la mise au premier plan de l'individu au lieu de l'époque, et d'un individu qui *éprouve* le monde plutôt que s'imposer à lui par l'agir, la stabilité identitaire se trouve renversée : à la différence de la volonté, du désir ou du conditionnement socioculturel qui disent, dans l'agir, l'histoire individuelle ou collective qui a présidé à leur constitution, qui ancrent l'agir dans une épaisseur temporelle, l'être de sensations immédiates, éphémères et insaisissables est condamné à son seul présent et se trouve défini par sa seule, et toujours changeante, expérience actuelle du monde.

Ainsi, cette ambition de saisir l'immédiateté des sensations de l'expérience en guise de reconstitution historique, cet intérêt pour l'intime individuel comme mode de compréhension de l'agir, est, à tous points de vue, aux antipodes du discours historien, perçu ici comme une pratique qui a pour condition de possibilité l'effacement des *existences* humaines.

### Que personne ne parle

Ainsi, c'est pour mieux lutter contre toutes les formes de disparition de l'humain que l'anthropologie de *Dora Bruder* se constitue aux antipodes de celle qui sous-tend la pratique historienne. Or, cette guerre discursive, dont les enjeux sont la survie de l'individu et l'existence du texte, connaît un autre front.

L'histoire et le texte de Modiano sont tous deux des activités de connaissance d'un événement passé ; à ce titre, tous deux se déploient en fonction de procédures spécifiques. Dans le cas de la pratique historique, ces procédures sont fort nombreuses et bien documentées, au nombre desquelles il faut absolument compter une *impersonnalisation* du discours historien. Au fil d'un argument qui cherche à montrer que ce discours est fonction d'une institution du savoir, Michel de Certeau écrit, à propos de son énonciation :

le *nous* de l'auteur renvoie à une *convention* [ . . . ]. Dans le texte, il est la mise en scène d'un contrat social « entre nous ». C'est un sujet pluriel qui « tient » le discours. [ . . . ] Par là s'avèrent la priorité du discours historique sur chaque ouvrage historiographique particulier, et le rapport de ce discours à une institution sociale. La médiation de ce « nous » élimine l'alternative qui attribuerait l'histoire *ou* à un individu (l'auteur, sa philosophie personnelle, etc.) *ou* à un sujet global (le temps, la société). Elle substitue à ces prétentions subjectives ou à ces généralités édifiantes la positivité d'un lieu sur lequel le discours s'articule sans pourtant s'y réduire. (72)

Plus loin, l'historien ajoute, à propos de l'écart entre la pratique historique concrète et le discours produit :

se détachant du labeur quotidien, des aléas, des conflits, des combinaisons de micro-décisions qui caractérisent la recherche concrète, le discours se situe hors de l'expérience qui le crédite ; il se dissocie du *temps qui passe*, il oublie l'écoulement des travaux et des jours, pour fournir des « modèles » dans le cadre « fictif » du temps passé. (103)

Dans l'une et l'autre citation se lit un même mouvement d'arrachement du discours historien à toute individualité ou subjectivité concrète pour l'ancrer dans un espace collectif et institutionnel : la disparition, dans le discours, du « je » et des gestes effectifs de la pratique historique procède de ce même impératif de relier ce discours à un *lieu*, pour dire comme de Certeau, c'est-à-dire à un pluriel institutionnel qui supprime l'historien individuel – ou, plus exactement, qui supprime l'individu pour en faire un historien, inscrit dans un paradigme et défini par lui. Dans le discours historien, le sujet de l'énonciation est nécessairement pluriel – car c'est l'entier

de l'institution qui rend possible ce discours, moyennant un arrière-plan conceptuel, anthropologique, idéologique et méthodologique commun. À nouveau, quoique par des chemins bien différents, on retrouve la propension d'effacement de l'individu propre au discours historien : en plus d'effacer l'individu de son *énoncé*, comme on l'a vu, ce discours l'efface de son *énonciation*.

Or, l'incipit de *Dora Bruder* montre combien ce texte se construit, énonciativement, à l'exact opposé du discours historien :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »

Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. (*DB*, 7)

L'indication temporelle déictique « Il y a huit ans » signale d'entrée de jeu la présence du narrateur – et il n'est sans doute pas innocent que, pour s'opposer au discours historien, ce soit au *temps* que le narrateur donne sens d'emblée, dans ce texte qui le mettra au centre de ses réflexions. L'annonce exceptée, les quatre premières phrases comprennent un sujet verbal à la première personne du singulier. Cela souligne évidemment la présence narrative, tout en l'essaimant dans le temps : aujourd'hui, il y a huit ans, il y a une quarantaine d'années. Les deux premières phrases sont consacrées au « labeur » historien concret – dont on se souvient que de Certeau l'avait situé dans le hors-champ du discours historien –, tout indiquant discrètement une part de hasard : le narrateur ne recherchait pas l'annonce en question ; il est tombé dessus. Pour enfin camper le décor de l'action, c'est à ses propres souvenirs que le narrateur fait appel et à sa propre expérience enfantine des lieux<sup>9</sup>. Loin de s'effacer et d'effacer les marques de son

<sup>9</sup>Dans un autre ordre d'idées que celui qui nous occupe présentement, il faudrait aussi indiquer ces deux coïncidences : d'une part, c'est dans la rubrique « D'hier à aujourd'hui » que le narrateur lit l'annonce, et l'on sait que *Dora Bruder* est une méditation sur les (im)possibilités de passage d'hier à aujourd'hui ; d'autre part, le narrateur va se lancer à la recherche de Dora précisément à la suite de la découverte d'un avis de recherche, comme si celui-ci gardait une partie de son sens d'hier à aujourd'hui, comme si sa pertinence survivait aux années. Comme le dit Karen D. Levy à propos de cet avis : « It acts as a Levinasian face, as discourse, as a Saying, exposing Dora in all her vulnerability as a Jew despite her French nationality and, in a sense, commands Modiano to find her and rescue her from oblivion » (310).

labeur, le narrateur se met en scène sans détour, affirmant du même élan l'intimité qu'il entretient avec son objet de réflexion.

Cette exhibition de la fabrique de l'histoire qui individualise et singularise sa production est constante, pour exprimer autant les progrès de la recherche des traces de Dora que ses culs-de-sac : « J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées » (*DB*, 90) ; « Un ami a trouvé, il y a deux mois, dans les archives du Yivo Institut, à New York, ce document parmi tous ceux de l'ancienne Union générale des israélites de France [ . . . ] » (*DB*, 101) ; « J'ai trouvé, par hasard, il y a deux ans, dans une librairie des quais, la dernière lettre d'un homme qui est parti dans le convoi du 22 juin » (*DB*, 121) ;

Tant que je n'aurai pas recueilli le témoignage de l'une de ses anciennes camarades, je serai réduit aux suppositions. Il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixantedix ans qui se souvienne de sa voisine de classe ou de dortoir d'un autre temps [ . . . ]. En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phares dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours. (*DB*, 42).

On ne manquera pas d'observer, dans les extraits qui précèdent, la présence et la précision des indications chronologiques qui, au lieu d'effacer et d'abstraire le travail de recherche d'archives et de témoignages, l'enracinent en des points spécifiques du temps, comme pour manifester le concret de l'existence narrative et son inscription temporelle – c'est-à-dire, aussi, le danger de disparition qu'elle court et l'urgence qui l'anime, « l'angoisse du temps qui passe »<sup>10</sup> n'épargnant pas le narrateur.

Les conséquences de l'affirmation d'une origine individuelle au discours dépassent toutefois les ancrages déictiques et le spectacle de la fabrique de l'histoire. Comme le dit Rose, « Dora Bruder resists the generic and disciplinary constraints of conventional historiography *by being so thoroughly overdetermined by subjective needs* » (nous soulignons). Cette exhibition de l'origine du discours est en effet tributaire d'enjeux spécifiquement liés à une mise en scène ou une recherche plurielles de soi. Car, pour le narrateur, parler de Dora, c'est aussi (se) dire à la fois comme individu, comme fils et comme écrivain. Tout d'abord, les épisodes de la vie de Dora ou de celle de ses parents sont prétextes à explorer, par petites touches, les multiples strates temporelles d'une

<sup>10</sup>Douzou 25.

existence qui ne cherche pas pour autant à se narrativiser : souvenirs d'enfance, d'adolescence, du début de l'âge adultes sont en effet convoqués, sortes d'échos désorganisés produits dans la vie du narrateur par les moments saisis dans la vie des Bruder. Plus spécifiquement, ensuite, de nombreux épisodes de l'existence du père du narrateur sont aussi évoqués, au point d'ailleurs que le narrateur tente de faire se croiser, avant sa naissance, son père et Dora dans un fourgon de police – mais leurs destins demeurent distincts (*DB*, 62–66). Ainsi que le montre la scène de la vaine recherche, par le narrateur, de son père dans un hôpital labyrinthique (*DB*, 17–18), l'écriture de Dora Bruder se complique donc d'un souhait de retrouver ce père, et peut-être de se réconcilier avec lui, ou du moins de renouer avec une origine dont on sait les troubles chez Modiano<sup>11</sup>. Finalement, l'écriture du texte est aussi pour le narrateur une manière de se situer parmi « ceux qui faisaient le même métier que [lui] » (*DB*, 92) et qui ont été emporté par la Deuxième Guerre mondiale. Frido Lampe – au roman marqué par « la grâce et la mélancolie » (*DB*, 93) –, Felix Hartlaub – « attentif aux minuscules détails quotidiens, aux atmosphères, et en même temps détaché, étranger à ce qui est autour de lui » (*DB*, 95) –, Roger Gilbert-Lecomte – auteur d'un recueil de poésie intitulé « *La Vie, l'Amour, la Mort, le Vide et le Vent* » (*DB*, 98) –, Albert Sciaky – dont le narrateur précise qu'il « portait le même prénom que [son] père et appartenait lui aussi à une famille juive italienne de Salonique » (*DB*, 99), qu'il a publié « comme [lui], exactement trente ans plus tard » (*DB*, 99) un premier roman chez Gallimard et qu'il a occupé ce qui sera sa chambre d'enfant – deviennent autant de manières pour le narrateur de dire quelque chose de sa propre poétique, et de se découvrir, au sens fort du mot, une *famille* littéraire. Si *Dora Bruder* est assurément la recherche de l'autre, c'est aussi l'invention de soi, dans et par l'écriture.

### Passer par moi

Sans ambiguïté, le « je » narratorial, dans toute son individualité revendiquée et assumée, se pose donc comme *origine* d'un discours dont les assises sont décidément tout autres que celles du discours

<sup>11</sup>Comme le signale avec justesse Audrey Lasserre : « La mémoire parce qu'elle est une représentation mentale du passé, liée au vécu, et donc subjective s'inscrit dans le registre de l'identité. L'œuvre de Modiano en est un fulgurant exemple et *Dora Bruder* ne déroge pas à cette tradition où l'écriture de l'Occupation, de la mémoire du passé est motivée par l'élucidation des engagements du père, par la quête des origines » (331).

historien. Mais ce n'est pas tout : ce « je » se pose également comme *moyen* du discours. Plusieurs épisodes de l'existence du narrateur sont en effet mis à contribution pour comprendre des épisodes de la vie de Dora, à telle enseigne du reste qu'il semble parfois que l'identification constitue l'une de ses manières privilégiées d'accéder à la connaissance du passé<sup>12</sup>.

L'exemple le plus parlant concerne assurément la fugue de Dora. Quand bien même le narrateur prend grand soin de distinguer les contextes, il utilise à plus d'une reprise l'expérience de sa propre fugue, en 1960, pour saisir quelque chose de celle 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. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il 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 étou se resserre. (*DB*, 57).

Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je crois en avoir connu rarement de semblables. C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe. Désormais, vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai vraiment été moi-même et où j'ai marché à mon pas. (*DB*, 77–78).

Pour combler cette part absente de l'expérience de Dora, que même les archives les plus complètes ne sauraient livrer, pour poursuivre le fil de sa narration en éclairant l'intimité fuyante de l'adolescente à ce moment précis, le narrateur fait retour sur sa propre histoire, dont il extrait un fragment narratif et thymique. Il s'agit en somme

<sup>12</sup>À la suite de plusieurs, on notera du reste, à propos de ces formes d'identification, le patronyme de Dora : Bruder, qui signifie « frère » en allemand. De là à ce que le narrateur se découvre avec l'adolescente un *air de famille*, il n'y a qu'un pas. Et Sven-Erik Rose en fait un de plus : « Even Dora's last name "Bruder" inscribes a faint trace of Modiano's younger brother Rudy, whose childhood death from leukemia affected Modiano profoundly, and who appears in one form or another in many of Modiano's novels », « Remembering *Dora Bruder* : Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive ».

d'*histoire comparée*, mais sur le plan de l'intimité individuelle. À bien y regarder, on voit combien la posture narrative est complexe. Au premier chef, sa propre expérience vient donner sens à celle de Dora, créant ainsi un lien particulier entre eux deux. Mais l'expérience de Dora est aussi pour le narrateur l'occasion d'un retour sur sa propre expérience et d'un approfondissement de ses résonances intimes, comme en témoigne le second extrait qui balance entre une part commune à Dora et au narrateur, et une exploration plus spécifiquement liée au narrateur et à son contexte biographique. En outre, la multiplicité des pronoms personnels (première personne du singulier, troisième personne du singulier, première personne du pluriel, deuxième personne du pluriel) laisse entendre une volonté de transcender l'expérience particulière en expérience générale : en cherchant à mieux connaître son expérience de la fugue, c'est l'expérience de Dora et celle de toutes celles et de tous ceux qui ont fugué ou fugueront un jour que le narrateur semble vouloir éclairer, en un mouvement improbable où le plus intime devient bien commun, où parler de soi, c'est parler de tous<sup>13</sup>. Aucune des composantes de cette posture complexe ne l'emporte sur les autres : le narrateur navigue entre elles au fil du texte, disant Dora, se disant à travers elle, nous touchant à travers eux.

Indépendamment de l'ampleur de la connaissance à laquelle il donne accès, le « je » devient clairement, ici, *moyen* du discours. Ce ne sont pas des concepts abstraits ou tirés d'autres contextes de réflexion historique qui sont mis à contribution pour donner sens à certains moments de la vie de Dora ; c'est la vie même du narrateur qui assume cette fonction. Par rapport à l'épistémologie de l'histoire, l'*hubris* est double. D'une part, procéder ainsi revient à postuler que l'individu possède un accès immédiat à son expérience quand, dans sa réflexion sur les mentalités, les idéologies ou la difficulté de donner sens à l'agir pour et par l'agent, l'histoire postule que le discours que nous tenons sur nos gestes n'a que peu à voir avec ces gestes eux-

<sup>13</sup>Douzou commente ainsi cette posture complexe cherchant à dire le bien commun d'une expérience intime qui permet peut-être moins de généraliser un concept que de rendre concrète l'expérience de Dora au lecteur, qui se trouve par le fait même *intimement* lié à l'adolescente : « Le narrateur s'identifie à Dora. Sa propre vie lui permet de ressentir ce qu'elle a vécu. [ . . . ] On passe ainsi de la lacune historique à une histoire personnelle remémorée qui réécrit celle qui a été effacée, mais qui généralise certaines émotions au-delà des trajectoires proprement individuelles, les partageant par là avec un lecteur qu'on implique et qui est appelé à s'identifier aussi bien à Dora qu'au narrateur grâce aux sentiments liés à la situation de fugue » (27).

mêmes. Comme le dit Paul Veyne : « L'action de l'homme dépasse considérablement la conscience qu'il en prend » (254). D'autre part, poser le « je » comme moyen du discours, c'est postuler une capacité, pour les concepts tirés de l'expérience (en l'occurrence : la fugue), de s'appliquer à divers cas indépendamment des variables contextuelles. Or, on sait la méfiance des historiens devant les « concepts classificateurs », exprimée notamment par Veyne :

Il est tout à fait possible de trouver des mots pour décrire le brigandage en Sardaigne, le banditisme à Chicago, la religion bouddhique ou la France en 1453, mais il ne fait pas parler de « la criminalité », de « la religion », ni de « la France » de Clovis à Pompidou [ . . . ]. [T]out concept classificateur est faux parce qu'aucun événement ne ressemble à un autre, et l'histoire n'est pas la constante répétition des mêmes faits. (184–85)

On devine sans peine les enjeux des déplacements que le narrateur opère par rapport à la connaissance historique en se constituant lui-même en moyen de savoir. D'une part, il réaffirme l'individu, et l'individu comme lieu d'une expérience intime du monde, donnant une place à deux objets que le discours historique supprime par principe. Il fait ainsi réapparaître ce qui, dans le discours historique comme dans l'Histoire, avait disparu, avait fait l'objet d'un effacement dont les contextes – épistémologique d'un côté, politique et génocidaire de l'autre – sont certes bien différents, mais dont les résultats demeurent identiques. Pour dire quelque chose de Dora Bruder, pour éviter qu'elle ne soit définitivement effacée et que ne triomphent ainsi ceux qui ont présidé à cette disparition, la connaissance historique n'est d'aucun secours ; pire encore, elle a pour condition de possibilité l'effacement même contre lequel le narrateur veut lutter. S'impose alors la nécessité d'un discours autre, qui se constitue contre celui-ci.

D'autre part, en postulant une connaissance et une permanence de l'intimité individuelle, le narrateur assure le lien entre les temps, entre le présent et les multiples couches du passé. Cette permanence s'oppose à la volonté de rupture qui animait les sentinelles de l'oubli, rend sensible et présente, à sa façon, « la ville d'hier [ . . . ] derrière celle d'aujourd'hui » (*DB*, 50–51), met en relation ce que la connaissance historique aurait défini comme fondamentalement imperméable et hétérogène. Il s'agit à la fois de poser que le passé laisse son empreinte dans le présent, et que le présent n'est pas par principe en rupture avec le passé.

On le voit, la présence, dans *Dora Bruder*, d'un « je » comme origine et comme moyen du discours<sup>14</sup>, en opposition aux présupposés du discours historien, est un geste lourd d'implications, une stratégie de lutte épistémologique dont les enjeux sont la possibilité pour le narrateur, véritable Orphée en la circonstance, de libérer Dora des volontés destructrices qu'elle a subies et qui l'ont plongée dans l'oubli, en construisant un mode de connaissance susceptible d'accueillir son humble singularité dans un texte qui se déploie comme un véritable devoir de mémoire que le discours historien ne peut qu'entraver.

### **De l'effacement au dessaisissement : poétique modianesque**

Comme on l'a vu, *Dora Bruder* prend donc tous les moyens pour se constituer à distance du discours historien dans le but de s'opposer, sur le plan de la conception de l'être humain – qu'on a appelée anthropologie –, à l'effacement existentiel qui est au cœur du mode de connaissance spécifique qu'est ce discours. Ce dernier a en effet pour condition de possibilité une pensée de l'individu comme partie d'un groupe plus vaste qui légitime et donne sens à ce qu'il dit, fait ou pense. Autrement dit, une conception qui efface la singularité et l'intimité de l'individu, qui gomme ce qu'a pu être le concret affectif, la subjectivité, l'intériorité des êtres dans le quotidien de leur expérience et de leur sensibilité. Le lien ne tarde pas à se faire, dès lors, entre cet effacement symbolique et conceptuel de l'individu par les présupposés de ce discours, et son effacement réel dans les camps : de part et d'autre se lit une même perte irrémédiable, une même destruction. Et l'on se souviendra ici des derniers mots du texte, où le narrateur évoque les jours de fugue de Dora, dont il ne reste aucune trace : « 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 » (*DB*, 145). Cette égalité entre les camps, l'Histoire et le temps dans leurs effets d'effacement des êtres dit assez la nécessité de la lutte qu'a dû mener *Dora Bruder*

<sup>14</sup>En quoi il faut aussi voir cette « deep personal connection » qui caractérise la « postmemory » et la distingue de l'histoire selon Marianne Hirsch (22). De fructueuses lectures de *Dora Bruder* à la lumière de ce concept ont été proposées, notamment, par Rose et Gratton. Jennifer Howell, toutefois, a récemment proposé de nuancer ce rapport à la « postmemory » : « Therefore it seems appropriate to designate *Dora Bruder* as an adapted postmemorial narrative, one whose nucleus is geographic rather than photographic » (66).

contre le discours historien, lutte qui fonde son propre espace discursif, ses propres conditions de possibilité, sa propre anthropologie. C'est ce que notre va-et-vient constant entre les fondements anthropologiques du discours historien et ceux de *Dora Bruder* a voulu montrer, en prenant appui tantôt sur la mise en scène de ce discours dans le texte, tantôt sur la réflexion historiographique en tant que telle, mise en regard de la pratique de Modiano.

Si, dans son rapport à la référence notamment, *Dora Bruder* est un ouvrage un peu à part dans l'œuvre de Modiano, il n'en reste pas moins qu'on y retrouve, à tous égards, les traits les plus marquants de la poétique modianesque. Pour ce qui est de l'anthropologie, tout d'abord, on ne peut manquer de noter que le cœur de l'expérience de Dora, c'est-à-dire sa fugue, est l'occasion pour Modiano de mettre en scène et de questionner plus avant ce moment précis où l'on se sent « Léger. Si détaché de tout »<sup>15</sup>, ce dessaisissement, pour utiliser la belle expression de Bruno Blanckeman (74–83), qui est lui aussi au cœur de plusieurs fictions. De *Rue des boutiques obscures* jusqu'à *Accident nocturne*, en passant, entre autres, par *Quartier perdu*, *Dimanches d'août*, *Vestiaire de l'enfance*, *Voyage de nocces*, *Du plus loin de l'oubli*, nombreux sont les romans qui mettent en scène cet instant précis où les liens entre l'être et son temps, entre l'être et son milieu familial ou social se dénouent, où il s'affranchit, quoique pour un instant seulement, d'une inscription dans une histoire, individuelle ou collective, où il se déleste de son passé et de son avenir pour s'oublier et se perdre dans l'instant présent. Étrange anthropologie comme « ontologie du vide », qui se déploie ensuite, au sein du récit, en des configurations bien éloignées d'une mise en intrigue cherchant à (r)assurer l'identité narrative. En termes de poétique narrative, du reste, la construction de *Dora Bruder* en deux lignes d'intrigue, rappelant le roman policier à ceci près que le mystère ne trouve pas de résolution, est une pratique courante chez Modiano, par le biais d'enquêteur ou d'individus ordinaires, soucieux d'un passé ou à qui le passé *revient*, comme une mémoire fragmentaire et incertaine. Est encore constitutif de la poétique modianesque cet imaginaire de la mémoire, où cette dernière a pour fonction non plus de restituer une séquence événementielle, mais de traverser le temps à partir du présent pour y repérer, à divers moments, des formes d'expérience semblables, et ainsi en imposer une lecture tabulaire. Au reste, les rapports au père, à la famille, à l'ado-

<sup>15</sup>Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, 1990 (Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1992) 49.

lescence, à la fugue qui sont autant de motifs essentiels de *Dora Bruder* sont également des éléments constitutifs de la fiction modianesque.

Par ce rapide tour d'horizon de traits fondamentaux de la poétique de *Dora Bruder* et de celle de l'œuvre de Modiano en général, nous voulons, en terminant, suggérer que Dora a aussi été le lieu d'une rencontre intime et intense entre un être et l'imaginaire d'un écrivain, l'un et l'autre s'éclairant, s'approfondissant, se donnant forme et vie<sup>16</sup>. Et c'est assurément, pour une grande part, cette *coïncidence* – c'est-à-dire cet ajustement et ce hasard – qui confère au texte de Modiano, par delà sa grâce et de sa mélancolie, son extraordinaire puissance d'évocation.

*Université de Québec à Chicoutimi*

## BIBLIOGRAPHIE

- Aron, Raymond. *Introduction à la philosophie de l'histoire : essai sur les limites de l'objectivité historique*. Paris : Gallimard, 1948.
- Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris : A. Colin, 2009.
- Dammame-Gilbert, Béatrice. « Au-delà de l'auto-fiction. Écriture et lecture de *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. » *French Forum* 29.1 (2004) : 83–99.
- De Certeau, Michel. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- Douzou, Catherine. « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano. » *Protée* 35.3 (2007) : 23–32.
- Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*. Montréal : Le quar-tanier, 2007.
- Gratton, Johnnie. « Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing of Patrick Modiano. » *French Studies* 59.1 (2005) : 39–45.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge : Harvard UP, 1997.
- Howell, Jennifer. « In Defiance of Genre: The Language of Patrick Modiano's *Dora Bruder* Project. » *Journal of European Studies* 40.1 (2010) : 59–72.
- Koposov, Nikolay. *De l'imagination historique*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Cas de figure », 2009.

<sup>16</sup>Dans le domaine contemporain, on pourrait, dans un même ordre d'idées mais avec des implications fort différentes, songer à la semblable « rencontre » entre Emmanuel Carrère et Jean-Claude Romand, que Gervais a commentée en ces termes : « L'enthousiasme de Carrère pour le cas Romand, dans les premiers moments de *L'Adversaire*, le processus d'identification qui rapidement opère, l'étonnant synchronisme de cette apparition, le dédoublement qui caractérise la vie du tueur et qui entre en écho avec les préoccupations habituelles du romancier témoignent de la relation symbolique qui se noue alors et qui fait de Jean-Claude Romand la figure même du mythomane pour Carrère » (133).

- Lasserre, Audrey. « Le Roman français contemporain aux prises avec l'Histoire. *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre. » *Contemporary French and Francophone Studies* 6.2 (2002) : 327–36.
- Levy, Karen D. « Solitude and the Restlessness of the Immemorial : Levinasian Traces in the Discourse of Patrick Modiano. » *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies* 59.4 (2004) : 299–316.
- Rose, Sven-Erik. « Remembering Dora Bruder: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive. » *Postmodern Culture* 18.2 (2008) : n. pag. Web. 2 novembre 2010.
- Silverman, Max. « Interconnected Histories: Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary. » *French Studies* 62.4 (2008) : 417–28.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1978 (1971).