MÉMOIRE

présenté à

L'université du Québec à Chicoutimi

comme exigence partielle

de la maîtrise en études littéraires françaises

par

Frédéric Boutin

Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder

Décembre 2000

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services
Acquisitions et services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55556-9

Canada

Remerciements

L'idée de faire un mémoire se profile petit à petit, et se détermine par une collection d'expériences et de rencontres, qui sont autant d'événements importants dans le cours d'une vie. Des professeurs qui vous parlent de leurs lectures, qui y réfléchissent patiemment, avec qui vous parlez *de littérature*, et qui vous conseillent de lire ceci et aussi cela... Des collègues animés avec vous d'un même plaisir à questionner, à débattre, à discuter... Toute une conjoncture complexe par où existe et se fait la littérature, une communauté vivante du doute et de la parole qui ne cesse de gagner en intérêt, et par où se dessine, trait à trait, l'idée de *faire un mémoire*...

Très sincèrement, merci à M. Fernand Roy pour sa générosité de paroles et d'écoute, et sa patience de Sphinx (ces questions judicieuses qu'il nous fait se poser...) ; et qui m'aura fait connaître, à travers son enseignement, entre autres œuvres, celle de Modiano.

Merci également à Denise et Michel, sans qui, trop souvent on l'oublie, la recherche, fondamentalement, serait impossible.

Et merci à tous ceux que je ne pourrai plus oublier parce qu'ils m'auront permis, eux aussi, de par leur aide, leur support ou parfois leur simple précieuse présence, de terminer ce projet de recherche, ce projet d'écriture, *ce mémoire*.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS p.5

INTRODUCTION p.6

CHAPITRE PREMIER

sauver de l'oubli p.12

Le narrateur modianien p.13

Le devenir-écrivain p.22

La valeur de l'écrit(ure) p.34

CHAPITRE SECOND

dora bruder p.43

un roman-archives p.44

le savoir et l'écriture p.49

la silhouette claire p.54

la juiverie comme peste p.60

l'énigme paternelle p.66

dessiner l'ombre du père p.69

réhabilitation par la littérature p.73

l'impression de vide p.80

être témoin p.85

les ruines p.90

le point de vue de Dora p.95

capter un écho... .....p.100

le paratonnerre p.103

le terrain de la prose française p.110

CONCLUSION p.114

ANNEXE 1

Avec Klarsfled, contre l'oubli p.121

ANNEXE 2

Patrick Modiano joue au détective.....p.126

BIBLIOGRAPHIE p.127

Abréviations

Les titres des ouvrages de Patrick Modiano cités dans le texte sont abrégés de la façon suivante :

DB : *Dora Bruder* ; 1997

DI : *Des inconnues* ; 2000

DSG : *De si brave garçon* ; 1983

ESF : *Elle s'appelait Françoise...* ; 1996

FDR : *Fleurs de ruine* ; 1991

J : *Une jeunesse* ; 1981

LF : *Livret de famille* ; 1977

LPÉ : *La place de l'Étoile* ; 1967

QP : *Quartier perdu* ; 1984

RBO : *Rue des boutiques obscures* ; 1978

VE : *Vestiaire de l'enfance* ; 1989

VN : *Voyage de noces* ; 1990

VT : *Villa triste* ; 1975

INTRODUCTION

Introduction

D'emblée nous parlerons du *narrateur modianien*, en tant qu'instance productrice des différents récits, des différents récits issus de la plume du même scripteur, portant tous la même signature, et constituants une œuvre. Nous reviendrons ultérieurement et avec plus de détails sur le développement de cette hypothèse qui nous permettra d'aborder le parcours, déterminant chez Modiano, de ce narrateur dans son rapport au projet même de l'écriture (romanesque). Cela en tant que le narrateur modianien se présente dans plusieurs ouvrages comme un *narrateur-scripteur*, rédigeant (ou ayant rédigé) ce que le lecteur a sous les yeux et qui représente son récit. Pensons seulement à ce Jean de *Voyage de noces* qui, au fil de son errance dans les rues de Paris, à la recherche d'indices, ceux d'un passage, celui d'Ingrid jadis en ces lieux, à ce Jean donc qui rédige le quotidien de sa quête, dont résulte par conséquent ce journal, véritable composite de réflexions et d'aventures (dans ces rues), qu'il nommera significativement « ses Mémoires » et qu'il donnera à lire, selon toute apparence, au lecteur dans son intégralité. *Signé Modiano.* Dans d'autres ouvrages, c'est le personnage (narrateur) qui aura été, jadis, dans une « ancienne vie », un écrivain de métier et qui mettra en scène (en représentation, dans la diégèse) la littérature et l'écriture.

Dans le cadre du questionnement de cette particularité narrative, nous nous attarderons d'abord sur l'œuvre de Modiano en général, mais uniquement dans la mesure où *Dora Bruder* fait partie intégrante de cette œuvre, s'inscrivant dans son évolution et sa

cohérence, et où surtout la présence du narrateur-scripteur y prend toute son importance lorsqu'on la considère à la lumière de cette cohérence.

Il s'agit en somme de suggérer que la présence du narrateur-scripteur dans *Dora Bruder* est l'accomplissement d'une tendance longuement préparée, et qu'elle constitue (cette présence) en somme la réalisation d'une vocation que s'est peu à peu découvert l'énonciateur modianien au fil de son œuvre (qu'il a peu à peu affirmée, développée) : le *devenir-écrivain.* Dans ce roman, le narrateur sait ce qu'il veut et qui il est en tant qu'énonciateur. Il est (pré)déterminé en tant que narrateur-scripteur (en tant que « romancier »), de par ses précédents récits. Il le sait pour l'avoir découvert et approfondi, progressivement, au fil de ses successives productions narratives (ou esthétiques : le romanesque). C'est cette découverte progressive, et ses fréquentes actualisations dans les récits mêmes, que nous voulons faire ressortir dans notre premier chapitre, afin d'entrevoir l'importance de l'ouvrage *Dora Bruder* dans le cheminement du narrateur, en tant que cet ouvrage, à notre sens, est l'accomplissement, peut-être le plus significatif dans toute l'œuvre, de cette vocation d'écrivain que se découvre le narrateur (*Dora Bruder* étant pour nous le lieu où se réalise, où s'actualise cette vocation, ce devenir-écrivain)[1].

Le premier chapitre tente ainsi de mettre en relief une cohérence d'ensemble (à l'intérieur de l'œuvre), en faisant intervenir les notions de narrateur modianien (et du devenir-écrivain qui le définit), de lecteur-témoin, de roman-archives, et en questionnant les

---

[1] Certains critiques journalistiques voient également en *Dora Bruder*, un point culminant dans l'œuvre de l'auteur, comme le souligne ici Martine Lagaçé : « C'est le cœur de l'œuvre de Modiano que l'on retrouve avec Dora Bruder. L'aboutissement de ce qu'il a écrit auparavant, [où il] précise plus que jamais sa quête à travers ce livre. ». (*Le Droit* ; samedi 24 mai 1997)

rapports de l'instance face à l'écriture (romanesque) : que représentent l'écriture, et la littérature, pour ce narrateur? pourquoi écrire? Pour qui? Et peut-être surtout : quoi écrire?

En regard de la problématique du devenir-écrivain, notre lecture (survol) de l'œuvre modianienne tiendra compte de la chronologie des ouvrages qui composent cette œuvre, de manière à faire ressortir la « progression » (celle que nous supposons) de cette vocation d'écrivain qui culmine avec l'ouvrage *Dora Bruder*.[2]

Le second chapitre s'inscrit quant à lui dans l'énigme que (nous) pose le roman *Dora Bruder*, pour tenter d'y répondre.

> « Paris
> On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussure sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »

Qui est cette jeune fille, qui est-elle pour le narrateur qui lui consacre une recherche de longue, très longue haleine (10 ans), de même que ce récit éponyme? Pourquoi écrire sur Dora Bruder? Pourquoi avoir choisi Dora Bruder? L'avis de recherche, paru à l'origine (1942) dans un « vieux journal, *Paris-Soir* », est récupéré par le narrateur qui l'inscrit intégralement dès l'amorce de son récit – sans en changer même une ligne (ce qu'il prétend). Que cet avis de recherche témoigne d'une disparition, celle de la « jeune fille », cela a-t-il à voir avec cette position (amorce du discours) que lui attribue le narrateur : l'écriture (du texte *Dora Bruder*) est-elle conséquente, résultante, de cette disparition signalée?

---

[2] Au moment de commencer cette recherche qui questionne le corpus modianien, mentionnons que l'ouvrage *Dora Bruder* était le dernier aboutissant de cette œuvre.

Cette pièce d'archives d'ailleurs ne sera pas la dernière à participer de la narration, à composer le récit. D'autres également seront convoquées, et ce tout au long de l'ouvrage. Aussi, quel statut pouvons-nous donner à ces pièces d'archives qui balisent le discours du narrateur? Comment comprendre (interpréter) leur présence dans ce discours?

Cette présence éveille une autre curiosité : les pièces d'archives enchâssent un texte de fiction dont le destin est d'être publié, *adressé* à des lecteurs, pour être lu. Quelle est alors la pertinence pour le narrateur d'intégrer à son discours autant de pièces d'archives? Et quel(s) rôle(s) joue(nt) les archives dans cette adresse (au lecteur)?

Car le narrateur exploite la scène éditoriale, comme nous le verrons. La présence d'un lectorat est pour lui certes d'une grande importance. Aussi nous verrons de quelle(s) manière(s) (narrative(s)) il joue de cette présence, présence d'un lecteur-témoin devant lequel il raconte, pour qui il raconte.

Pour lui raconter quoi à ce lecteur? La période de l'Occupation en France? Des fragments de la « vie » de « Dora Bruder »? Des fragments de sa propre vie? Son « impression de vide », partout énoncée dans ce roman? Le rapport (problématique) à son père? Certes un peu tout cela. Mais alors quelle est l'importance d'en parler *sous le regard du lecteur*. Et pourquoi également ces thèmes, précisément : L'Occupation, Dora Bruder, la culpabilité, le père, etc.?

*

Cette lecture de l'œuvre nous amène certes à constater que l'écriture de Modiano, malgré sa simplicité (syntaxique et lexicale) apparente, contient, en filigrane, dans l'implicite, une composition (étonnamment) complexe – de reste très souvent insoupçonnée[3]. C'est ce réseau « latent » de l'ouvrage que nous voulons faire ressortir dans ce travail, plus spécifiquement avec le chapitre second, consacré au texte *Dora Bruder*. « Latent » dans la mesure où le narrateur n'indique pas la grande cohésion (les liens multipliés qui déterminent le différentes parties) de son texte[4]. Cette complexité que nous remarquons chez Modiano, dans *Dora Bruder*, nous amènera, dans notre conclusion, à questionner la valeur (littéraire) de cette œuvre. De cette œuvre « actuelle » que n'a fait, jusqu'à maintenant, qu'effleurer la critique de tout acabit. Comme quoi la critique universitaire – avec sa patience à (re)lire le texte – s'autoriserait, vu justement cette patience, de juger (de la valeur d') un texte de fiction ; et en quoi possiblement c'est (en partie) sa fonction et sa responsabilité.

---

[3] La critique journalistique (journaux, revues) ne s'intéressera jamais à cette « construction » du texte ; et les lectures universitaires, quand elles ne questionnent pas la part d'autofiction qui concerne le texte de Modiano, elles relèvent les thèmes, tels qu'ils se profilent et varient d'ouvrage en ouvrage.

[4] Au contraire d'un Kundera ou d'un Paul Auster qui, très souvent, à l'intérieur de leurs romans, en viennent à identifier, *pour* le lecteur, certaines séries cohésives qui parcourent leur texte, et qui sont autant de monstrations (implicites ou explicites) des fils blancs qui resserrent entre eux deux ou plusieurs épisodes du récit, cela afin que le lecteur ne manque pas de faire ces rapports qui permettent une meilleure compréhension de l'ouvrage…

CHAPITRE PREMIER

sauver de l'oubli

sauver de l'oubli

Le narrateur modianien

Mais revenons d'abord un moment sur cette notion de narrateur modianien. Car l'œuvre de Modiano a peut-être cela de particulier (et de caractéristique) qu'elle met toujours en scène une même instance, qui serait productrice *en somme* (par accumulation) des différents discours (récits, ouvrages) la composant. Cette œuvre serait en quelque sorte le théâtre d'une même voix, la chambre d'écho d'une même « origine » proférante, laissant entendre à répétition dans les couloirs du narratif le même souffle, la même différence en constant devenir. Ainsi, un seul et même narrateur aurait la responsabilité des différents récits qui constituent l'œuvre *signée* « Patrick Modiano ».

La tendance narrative (en tant que *règle* de composition) de cette œuvre est marquée : un narrateur (masculin) homodiégétique, qu'on reconnaît par surcroît aux thèmes qui le préoccupent et qu'il développe d'un récit à l'autre. Ces thèmes, nous aurons l'occasion de les commenter plus loin. Mais signalons tout de même ici, brièvement, à ce seul titre d'exemplifier notre hypothèse du narrateur modianien, le thème, toujours prédominant, de l'identité. Identité du narrateur et du personnage, identité qu'ils ont en commun (puisque le narrateur est aussi le personnage… régime homodiégétique), mais qui souffre de décalage, dans la mesure où le narrateur s'efforce, à travers sa narration, de reconstituer (pour la comprendre) son identité, la sienne, perdue, passée, celle donc du personnage (et non plus

celle – différée[5], modifiée – du narrateur). Pour preuve ce narrateur de *Rue des boutiques obscures* qui, frappé d'amnésie, recherche ce qu'il était, qui il était, cherche à reconstituer, par sa narration, ces identités qui furent alors (successivement) les siennes[6].

Chez Modiano, le personnage devient scripteur, devient narrateur ; passage à l'écriture – à la narration – qui provoque un redoublement, au point de vue de l'identité du sujet, par la constitution du rôle de témoin qu'il s'amène à occuper (qu'il élabore pour se l'attribuer). Ainsi, plus précisément : le narrateur *devient* le témoin du personnage.

Ce travail narratif d'élaboration identitaire insiste sur la mouvance, la transformation de l'identité d'un sujet (*les vies d'Harry Dressel...*), et aussi sur la différance du discours qui reconstitue un moment de ce mouvement de l'être[7]. Nécessaire différance du concept qui est le produit, la trace de la captation (rétention) de l'événement, la trace d'un mouvement ontologique (supposé) initial (la différence de la répétition)[8]. Mais nous verrons que le narrateur modianien ne reste pas amer devant ce constat (et cette dynamique) de différance, lorsqu'il découvre que l'écriture de ce passé, en s'actualisant dans l'esprit du lecteur, éveille

---

[5] Du verbe différer : déplacement et retard ; « être en différance » (Derrida)

[6] *Qui furent successivement les siennes...* C'est-à-dire que l'identité d'un sujet, pour Modiano, consiste dans la succession de rôles, d'apparences, de fonctions, etc. « Peu à peu, je commençais à rédiger mon livre, par fragments. J'avais décidé du titre définitif : Les vies D'Harry Dressel, ce que m'avait dit Jansenne m'incitant en effet à penser que Dressel avait eu plusieurs vies parallèles. » (*Livret de famille* ; p.185)

[7] Notre définition de l'identité, qui reviendra dans ce texte, renvoie à Gilles Deleuze (qui reprend la théorie platonicienne de l'Idée) pour qui l'identité est un concept : un savoir constitué, figé, en opposition à l'expérience, à l'empirique (au plan d'immanence qui doit rester pour Deleuze simulacre, lieu constant de la nouveauté, de la création, du hasard des rencontres, pour toujours atteindre une « pure différence »). L'identité est le rapport de la Copie au Modèle : filiation du Même, « répétition du Même » (*Différence et répétition* ; p.2) : rapport de ressemblance ou d'opposition, d'équivalence ou de dissemblance entre deux concepts ; « car le modèle ne peut être défini que par une position d'identité comme essence de Même ; et la copie, par une affection de ressemblance interne comme qualité du Semblable. ». (*Différence et répétition* ; p.340)

[8] « Il n'y a pas de chose qui ne perde son identité telle qu'elle est dans le concept [...] quand on découvre l'espace et le temps dynamiques de sa constitution actuelle [...] Car nous ne sommes pas fixés à un état ou

(fait vivre) cet esprit, dans l'immédiat de la lecture. Phénomène de remémoration. Réminiscence. Se souvenir. S'émouvoir. Creuser le souvenir, à la recherche d'indices permettant de l'élaborer toujours davantage. Reconstituer le passé, *en histoire*, par bribes (narratives), « par fragments », petit à petit.

Cette remémoration est certes un autre thème propre au narrateur modianien (et tout aussi caractéristique). En étroit rapport avec le thème de l'identité comme nous venons de le proposer (et comme nous le verrons plus en détails), l'écriture du passé sauve de l'oubli les gens chers, les lieux et bâtiments qui ont marqué l'histoire d'un individu. Gens, lieux et bâtiments qui sont, pour le narrateur modianien, au moment de narrer ce passé, révolus, eux aussi impliqués dans le mouvement, dans la transformation, pure immanence.

Mais aussi, ce qui nous incite à parler d'une même instance, reste la présentation narrative des différents récits (*signés* « Modiano ») : l'extra-homodiégétique, en tant que tendance narrative de l'œuvre. Seulement deux exceptions viendront rompre, quoique très ponctuellement, cette uniformité (narrative) commune à tous les ouvrages : la première avec la publication du roman *Une jeunesse* (1981), qui met en scène un narrateur extra-hétérodiététique[9] ; la seconde avec la parution de *Des inconnues* (1999) où l'on retrouve, de manière tout à fait inusitée dans le corpus modianien, trois courts récits produits respectivement par trois *narratrices* (narrations extra-homodiégétiques), comme si enfin les personnages féminins, nombreux mais jusque là silencieux dans l'œuvre, profitaient de la tribune qu'est le récit pour exprimer à leur tour ces angoisses et cette nostalgie, par trop

---

à un moment, mais toujours fixés dans un mouvement en train de se faire. » (*Différence et répétition* ; p.282-283)

[9] narrateur de premier niveau qui n'est pas personnage de l'histoire qu'il raconte.

familières au lecteur de Modiano. Outre ces « failles » dans le système narratif, qui restent, rappelons-le, des phénomènes isolés, la conformité de tous les récits modianiens à un même modèle narratif - genettien s'entend - est rigoureusement respectée.

Par ailleurs, le narrateur de *Dora Bruder* désignera lui-même d'autres ouvrages, d'autres titres (modianiens), en tant qu'ils sont de même sa propriété narrative, et auxquels il renvoie son lecteur : « J'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, La *Place de l'Étoile* [...]. » (DB ; p.102) ; « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors, le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre [...]. ». (DB ; p.54)

Notons que *Dora Bruder* est le seul roman d'ailleurs où Modiano renvoie explicitement à des ouvrages antérieurs, pareillement signés, insistant sur le lien de parenté (d'identité) qui les relie entre eux et au nom duquel ils (ces ouvrages) font œuvre.

*

Il y a aussi que, d'un récit à l'autre, le narrateur élabore un réseau complexe où interviennent partiellement les mêmes représentations, les mêmes éléments du souvenir, lieux, bâtiments ou gens, les mêmes syntagmes aussi parfois, dans une familiarité confondante dont l'effet, à la lecture, est celle du « déjà lu ça ailleurs », la source ou la référence n'étant pas *d'emblée* tel ou tel ouvrage mais bien plutôt, dans ce premier temps de lecture, (vaguement) *l'œuvre de Modiano*, une partie du moins de cette œuvre, sans que l'on puisse, à ce stade de récognition, identifier avec certitude l'autre récit où nous avons lu déjà cela, ce personnage, ce lieu, cette parole, cette phrase. D'un roman à l'autre, d'une histoire à

l'autre, d'une différence donc à l'autre, reviennent des éléments de familiarité, que le lecteur reconnaît, habitué à cette œuvre, pour l'avoir à plus d'une reprise fréquenté. Ces éléments ont un rayonnement immense qui éclaire différentes parties de l'œuvre, dans le désordre et l'abondance. La lecture d'un ouvrage en appelle donc parfois un autre, en évoque un autre, voire d'autres.

Pour donner un exemple de cette répétition du (presque) même au cœur de « la plus grande différence » (pour rappeler Deleuze), retenons l'ouvrage *Fleurs de ruine*, où apparaît par ailleurs clairement la tendance archivistique que l'on retrouvera dans *Dora Bruder*.

D'abord, retenons ce personnage, le brocanteur, à qui, dans *Fleurs de ruine*, le narrateur, à l'époque, alors âgé de 18 ans, avait vendu une boîte à musique :

> Je me souviens du quai de l'Artois [...] Claude Bernard nous avait invité chez lui à plusieurs reprises, mon amie Jacqueline et moi. [...] Ce Claude Bernard avait une quarantaine d'années et se livrait à des activités de brocanteur : il possédait des entrepôts, un stand au marché aux puces de Saint-Ouen, et même une librairie de livres d'occasion, avenue Clichy, là où je l'avais connu. [...] un après-midi, il nous a photographiés [lui et Jacqueline] [...] mais il m'entretenait le plus souvent de cinéma ou de littérature, et c'est pour cela qu'il éprouvait de la sympathie à mon égard. (FDR ; pp.32-36)

Ces éléments sont pour la plupart, bien qu'imparfaitement, reconnaissables dans *Dora Bruder* : ils appellent (évoquent, dans l'esprit du lecteur), au moment de les lire, cet autre (ultérieur) roman, par un phénomène de familiarité confondante (qui frappe le lecteur) :

> À vingt ans, dans un autre quartier de Paris, je me souviens [...] J'avais une amie qui se faisait héberger [...] le brocanteur est venu [...] la boîte à musique [...] Il s'occupait d'un

> autre local du côté du marché aux puces, porte de Clignancourt [...] il m'a donné cent francs de plus, touché sans doute par mon air candide de bon jeune homme . (DB ; pp.134-137)

Les renvois, comme autant de résonances dans l'œuvre, sont évidents pour le lecteur de Modiano. Ces motifs, ceux-là même pourrait-on dire, récurrents, d'une tapisserie, sont facilement identifiables, bien que rétrospectivement (car au moment de les lire, il y a confusion de la source, de l'autre ouvrage convoqué ; d'autant plus que plusieurs ouvrages parfois sont convoqués par ces renvois implicites).

Souvent, le lecteur sera amené à prolonger, à poursuivre ces récurrences, ces résonances, ces appels d'œuvre à œuvre, en élaborant toujours davantage les ressemblances et différences qui rassemblent (dans son esprit) les parties... Ce marché aux puces Saint-Ouen de *Fleurs de ruine* est aussi celui de *Dora Bruder*, où se promène, dès l'amorce du récit, le jeune narrateur, où il rencontrera un photographe... Les croisements se multiplient, constamment. Les ouvrages se recoupent, s'interpellent : s'appellent l'un l'autre dans (par) l'esprit du lecteur. Et nous retenons ici, à titre d'exemple, seulement deux romans, et, qui plus est, deux courts épisodes de ces romans, cela pour montrer l'incidence de ces familiarités qui parcourent l'œuvre de Modiano et qui définissent, par conséquent, une dynamique particulière de lecture, celle de la récognition ou du « déjà lu ça avant... ».

Nous disions plus haut, de ces éléments de familiarité, qu'ils intervenaient « partiellement », dans la mesure où leur retour impliquait leur effritement, leur dissolution, leur division aussi. Cette boîte à musique vendue au brocanteur est accompagnée, dans *Fleurs de ruine*, de livres anciens, signés Balzac ; et dans *Dora Bruder*, de « plusieurs costumes très élégants » et anciens. Ainsi, les éléments de la répétition ne reviennent pas complets et

identiques (on s'en doute...). Ils sont partiels. Ils se mêlent à d'autres éléments, qui les complètent, pour les transformer.

Cette parenté des récits (« chez Modiano »), on le voit bien ici, est, dans la plupart des cas, implicite : elle n'est pas dite, comme toutefois c'est le cas, exceptionnellement nous l'avons dit, dans *Dora Bruder* qui reste une pratique d'intratextualité explicite isolée (le narrateur fait référence à ses précédents ouvrages en nommant ces derniers). Cette récurrence d'éléments identifiés, comme une grande toile tissée, ou une tapisserie, est certes une dynamique importante de l'œuvre modianienne ; et cette dynamique est ici pour nous, encore, une marque d'identité, celle du narrateur qui élabore son œuvre, assurant la filiation des mêmes nœuds, tirant les mêmes fils, ces éléments de parenté qu'il reproduit incessamment, sous le coup de l'obsession[10].

*

Notons enfin un autre fait à propos de ce narrateur modianien. Modiano signe un article dans un livre qui rend hommage à l'actrice Françoise Dorléac (*Elle s'appelait Françoise*...). Article pourrait-on croire en marge de l'œuvre (romanesque) de l'écrivain, dans la mesure où il s'agit là d'une commande : il doit écrire sur l'actrice, au sujet de celle-ci, témoigner de la jeune fille ; son texte sera conjoint à celui de Catherine Deneuve, la sœur de l'actrice défunte. Mais ce texte de Modiano, *Le 21 mars, le premier jour du printemps*, recoupe étrangement l'ouvrage de fiction *Dora Bruder*, en ce qui concerne les thèmes, les personnages,

[10] Nous ne signalons pas ici une pathologie – l'obsession! –, celle, éventuelle, de l'auteur ou du narrateur, c'est selon ; mais désignons plutôt un symptôme narratif, que révèle le retour de ces familiarités.

la narration et même les expressions – syntagmes - qu'on y retrouve. Les deux ouvrages sont publiés à un an d'intervalle.

L'écriture de ces deux textes relève certes d'un même élan, de semblables préoccupations. Un narrateur masculin raconte ses souvenirs au sujet d'une jeune fille qu'il n'a pas connue[11], empruntant certaines pièces d'archives qui attestent la présence de celle-ci dans tel coin de Paris, à telle époque, à telle année, occupée à telle ou telle autre activité, etc. Plusieurs phrases, fort semblables dans leur composition syntaxique et dans le choix des termes qui les composent, reviennent d'un ouvrage à l'autre. « Il faut remonter le temps. Françoise Dorléac. François Truffaut. Au moment d'associer leurs noms, les perspectives se brouillent pour moi, les années se confondent [...]. » (ESF... ; p.15) ; « J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps. Vers douze ans [...] » (DB ; p.13) ; « 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. » (DB ; p.12) ; etc.

Dans l'extrait suivant, le narrateur profite de l'occasion, comme ailleurs dans l'œuvre de Modiano, pour parler de lui :

> J'ai fait la découverte de François Truffaut et de Françoise Dorléac à la période de l'adolescence, entre quatorze et quinze ans. Je suis allé seul, ce printemps de cinquante-neuf, voir les *Quatre cent coups*, à sa sortie au Colisée. Je ne savais pas que les scènes du panier à salade et de la fugue finale étaient pour moi prémonitoires. Au début de l'année suivante, je me suis échappé d'un collège [...]. (*Elle s'appelait Françoise...* ; p.17)

[11] Il aura simplement « croisé » une fois ou deux Françoise Dorléac ; pour Dora Bruder, sa mort précède de trois ans la naissance du narrateur...

Dans *Dora Bruder*, le narrateur, partant de certaines bribes d'information au sujet de la « jeune fille », n'hésitera jamais à parler de lui, *à partir* de ses expériences à elle. Au moment de mentionner la fugue de Dora, pour comprendre la jeune fille autant que sa fugue, il se mettra à parler de la sienne, confondant ainsi, dans la plus grande intimité, deux destins biographiques distincts.

Il sera également question (dans ces ouvrages) de la mère du narrateur, comédienne dans les deux fictions, qu'il accompagnait à ses pratiques, dans les théâtres, l'après-midi : « L'année précédente, ma mère jouait un petit rôle, au théâtre Fontaine, et les jours de congé, avant de rentrer au collège, je faisais quelquefois mes devoirs dans le bureau du directeur de ce théâtre. » (ESF… ; p.20) ; « vingt ans plus tard, ma mère jouait une pièce au théâtre Michel. Souvent je l'attendais dans le café au coin de la rue […]. ». (DB ; p.67)

*

Ce parallèle rapide, qu'il serait inutile ici d'épuiser, nous montre bien les rapports d'identité entre les différentes narrations (autant romans qu'articles) signées « Modiano ». Dans tous les cas, le lecteur est renvoyé au même signataire modianien[12]. Qu'il soit question de roman ou d'article, c'est la même voix qui se donne à entendre (à lire). Les mêmes expressions, les mêmes préoccupations, les mêmes personnages reviennent : ils constituent et définissent avant tout le souffle de leur origine.

---

[12] Outre les exceptions narratologiques que nous avons plus tôt relevées.

le devenir-écrivain

> Puis elle lui dit qu'une fois il devra qu'il raconte [sic] à sa femme tout ce qui s'est passé, entre toi et moi elle dit [...] le Chinois avait demandé pourquoi sa femme? Pourquoi raconter à elle plutôt qu'à d'autres? Elle avait dit : parce que, elle, c'est avec sa douleur qu'elle comprendra l'histoire.
> - Et s'il n'y a pas de douleur?
> - Alors tout sera oublié.
>
> - C'est ça, qui te donne envie d'écrire ce livre...
> - C'est pas l'échec de ma mère. C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire.
> (*L'amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras)

Nous voulons donc maintenant engager l'analyse d'une notion qui revient avec force insistance dans l'œuvre de Modiano, le devenir-écrivain du narrateur, dont *Dora Bruder* est sans contredit l'aboutissement le plus représentatif, en tant que cet ouvrage est le produit discursif (voire même *manuscrit*) du narrateur, de ce narrateur-scripteur modianien, dont nous verrons dans ce chapitre quelques particularités. Il s'agit en somme de mettre en lumière la vocation d'écrivain dont fait mention, à son endroit, le narrateur de certains romans, de ce projet littéraire qu'il dit poursuivre, et qu'il réalise (actualise) effectivement.

On retrouve la première occurrence nette et clairement définie de cette notion dans le cinquième roman de l'auteur, *Livret de famille*, paru en 1977. Dans l'extrait suivant, le personnage, entrant chez lui, trouve une note où sa conjointe lui annonce son départ :

> « Je pars vivre en Argentine. Surtout continue le livre sur papa. Je t'embrasse. Denise. » Je me suis assis devant le bureau. J'ai éprouvé une impression de vide qui m'était familière depuis mon enfance, depuis que j'avais compris que les gens et les choses vous quittent ou disparaissent un jour. En me promenant à travers les pièces, cette impression de vide s'est accentuée. (LF ; p.189)

Le narrateur habite alors chez cette Denise Dressel. Au moment où elle part subitement, l'idée que tout ce qu'il aime lui échappe inévitablement un jour ou l'autre refait brusquement surface et occupe sa conscience. Cette « impression de vide » qu'il évoque, consécutive du départ de cette femme, est primordiale pour bien comprendre la notion que nous voulons ici faire ressortir, à savoir la vocation d'écrivain, à laquelle se destine toujours davantage le narrateur modianien (dans la progression de l'œuvre, d'un ouvrage à l'autre). Le texte poursuit ainsi :

> Les portraits de Dressel et de sa fille [Denise] n'étaient plus là [sur les murs de leur chambre]. Les avaient-elle emportés en Argentine? Le lit, la peau de léopard, la coiffeuse au satin bleu ciel, ils allaient passer par d'autres chambres, d'autres villes, un débarras peut-être et bientôt plus personne ne saurait que ces objets avaient été réunis, pour un temps très bref, dans une chambre de l'avenue Malakoff, par la fille d'Harry Dressel.
>
> Sauf moi. J'avais dix-sept ans et il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français. » (LF ; p.189)

Ce « devenir [un] écrivain » implique le projet de publier ce souvenir. Visiblement, et comme c'est également le cas dans les derniers exergues signés Duras, l'écriture se donne à

lire, se donne à lire à un public, à un lectorat (dans « l'espace public du livre »[13], sur la scène sociale de la littérature). L'écriture s'adresse à quelqu'un. À quelqu'un en particulier. Comme c'est le cas d'une missive. Le projet de ce narrateur-scripteur déborde ainsi, semble-t-il, la simple ambition esthétique ou narrative (structuraliste : *faire* des romans, des structures romanesques...) et exploite la dynamique d'édition de ses récits (le fait que ses récits sont publiés : donnés à lire à un public, à un lectorat). C'est ce que nous rappelle le narrateur de *Dora Bruder* lorsqu'il précise que dans son « premier livre, [il] voulait répondre à tous ces gens dont les insultes [l]'avaient blessé à cause de [son] père. ». (DB ; p.73)

Règlement de compte *par la littérature*, dans la mesure où tous ces gens, les bourreaux de son père à l'époque de l'Occupation, ces antisémites, à qui s'adressait particulièrement ce premier roman, auraient à leur tour, par la lecture même de ces lignes vengeresses, peut-être vécu la honte et l'humiliation. « Je sens bien aujourd'hui la naïveté de mon projet : la plupart de ces auteurs [des crimes antisémites] avaient disparu, fusillés, exilés, gâteux ou morts de vieillesse. Oui, malheureusement, je venais trop tard [pour venger le père]. » (DB ; p.73) S'il dit avoir manqué son coup, être arrivé « trop tard », le narrateur n'en a pas moins exploité le volet éditorial de la littérature : la publication de son récit. L'antisémitisme ridiculisé, tourné en ironie, donné à lire, avec ce premier roman, au peuple français : où les français sont montrés comme victimes, à tort, dans cette immense injustice, dont souffrit également le narrateur, « à cause de [son] père »[14]).

---

[13] Cette expression de Annie Ernaux est tirée du roman *L'événement* ; Gallimard, 1999

[14] À propos de ce premier roman, Modiano dira : « Je voulais leur donner une réponse qui les désoriente venant d'un juif. Non pas une réaction d'indignation, typiquement institutionnelle mais quelque chose qui les mine de l'intérieur. ». Il s'intéressera à ces réactions envisagées suite à la publication de l'ouvrage : « Rebatet [qu'il attaque dans l'ouvrage] fit chercher *La place de l'étoile* chez Gallimard dès sa parution. »,

Nous verrons plus loin de quelle manière *Dora Bruder* joue à son tour de ces adresses au lectorat, de ces appels au lecteur, exploitant de même la dynamique éditoriale de ses récits.

*

Nous rencontrons, dans les extraits précédents de *Livret de famille*, pour la première fois dans l'œuvre de Modiano, l'idée explicite que l'écriture consiste à sauver de l'oubli les choses et les gens aimés. Sauver de l'oubli en écrivant un souvenir pour constituer une mémoire écrite. Mémoire durable et constamment visitée par les lecteurs des romans de Modiano. Un savoir constitué, à sauver. *Et bientôt plus personne ne saurait [...] sauf moi.*

L'écriture apparaît ainsi dans un rapport au savoir, celui du narrateur, plus qu'à la douleur, comme c'est le cas dans les exergues de Duras. Douleur, chez Duras (dans ces deux exergues), celle du lecteur qui voit poindre à sa conscience la culpabilité ou la honte relatives à un geste commis dans le passé, geste impardonnable mais oublié ou refoulé, *mis de côté*, et que la lecture (du roman qui mentionne ces actes...) réveille et attise (Rebatet lisant *La place de l'étoile*...).

Écrire, chez Modiano, ce qu'on *est seul à savoir*. Écrire *parce* qu'on est seul à savoir. Pour donner à lire ce savoir propre. Écrire pour réunir à nouveau ces objets qui étaient dans la chambre. Objets maintenant épars, désunis. Écrire ces objets et leur proximité révolue. Écrire ce point de vue (historique, « à l'époque ») sur la chambre. Point de vue singulier. Point de vue du narrateur qui témoigne, des années plus tard, de ces objets, de cette chambre

---

et il apprit, par une dactylo de Rivavol, que « rebatet avait été déconcerté par cette lecture. ». (archives de l'émission *Un siècle d'écrivains*, diffusée sur France 3, le mardi 7 février 1996).

où il vécut un moment en compagnie d'une femme (Denise Dressel). Remonter dans le souvenir pour en figer un moment : *écrire* ce moment ; arrêter le mouvement, arrêter l'histoire, un moment. Reconstituer cette chambre, avec les objets qui l'ont occupée et les rapports qu'avaient entre eux ces objets, tel qu'en fut témoin le narrateur, à l'époque. Car il (d)écrit ce lieu – la chambre – et ces choses *selon son point de vue.*

Les écrire, ce lieu et ces choses, au moment où le personnage s'aperçoit du départ de la femme, alors qu'il ressent cette « impression de vide » : soudain elle n'y figure plus (c'est cela qu'il faut écrire : les indices, les traces, les signes de cette femme). « En me promenant à travers les pièces, cette impression de vide s'est accentuée. » (LF ; p.189) Écrire la chambre parce que la femme n'y est plus et que tout, dans ce lieu, parle de son absence : tout témoigne de son départ, *pour* le narrateur, *à ses yeux* affectés. C'est bien ce que désigne cette « impression de vide », fondatrice de l'écriture dans les extraits précédents : elle n'est plus là, mais ce lieu et ces objets témoignent (sont la preuve) qu'elle s'y trouva, au moment où il y était (encore) aussi. Et surtout, ce lieu va se transformer, ces objets vont le quitter et s'éloigner les uns des autres : le personnage sait cet ouvrage irréversible du temps sur les lieux, mais aussi sur leurs souvenirs, de même par trop fugaces. Il n'y aura donc plus aucune trace du passage de cette femme dans ce lieu, en présence du personnage (qui s'apprête à devenir narrateur).

Faire donc du texte, de l'écrit, un lieu du souvenir. Un lieu (une mémoire) où sont réunis ces objets tels que les a vus le narrateur à l'époque (écrire donc aussi sa propre présence, en tant que témoin de ce lieu qui est pour lui une trace, une empreinte de la

femme). Un point de vue écrit, celui du narrateur *sur* la chambre à l'époque, point de vue qu'il est seul à savoir.

*

L'écriture succède à cette impression de vide. Elle en est le deuxième temps, dans cette syntagmatique qui nous montre déjà, quoique encore partiellement, *d'où vient* la littérature chez ce narrateur. La phrase de Modiano poursuit cette impression de vide. La poursuit, c'est-à-dire la prolonge, la continue. En découle. Mais la poursuit aussi dans le deuxième sens de ce verbe : être en retard par rapport à une chose que l'on veut avoir ou attraper. L'écriture est ainsi en différance par rapport à l'objectif qu'elle poursuit : élaborer le souvenir de ce lieu, de ces objets, de cette femme, pour ramener ce souvenir à la surface, à la lumière de la (conscience) page. Elle est un après-coup de l'impression de vide et elle vient toujours après l'ensemble d'objets qu'elle veut à nouveau « réunir » dans l'écrit (par l'écriture). L'écriture chez Modiano est toujours écriture du passé. Transcription après-coup d'une chose, d'un événement, d'une personne pour ne pas que ces choses, événements et personnes soient oubliés.

L'écriture semble donc par conséquent émerger de cette nécessité qu'a le narrateur de vouloir *marquer* le passé, de vouloir en faire la trace. Écriture salvatrice. *Écriture de la rétention.* Faire la trace du passé éminemment pour « sauver de l'oubli » ce dont il y a trace de ce passé en lui.

Rappelons que cette « impression de vide », ressentie chez le personnage, le pousse à écrire, à constituer une mémoire écrite de ce lieu, de cette chambre où il vivait en compagnie

de Denise Dressel : il se fait narrateur en conséquence de cette « impression de vide ». Écrire la disparition, écrire les traces qui restent de cette disparition : gens ou lieux auxquels il était attaché. Le personnage d'ailleurs écrivait un livre à ce moment (où part la femme). Un livre sur le père de Denise, père disparu, père cher, qu'elle aimait : « Les vies d'Harry Dressel. ». (LF ; p.185) Il écrivait ce livre, dit-il, pour lui donner un père.

Toujours dans *Livret de famille*, après avoir annoncé sa vocation d'écrivain (extrait précédent), le narrateur décrira assez minutieusement un souvenir :

> Nous quittions la maison et son odeur de jasmin. C'était l'heure où, au café des Nattes, les parties de belote s'organisaient [...] Puis, peu à peu, La Marsa prend la teinte de cette encre que j'aimais dans mon enfance parce qu'on nous interdisait de l'utiliser à l'école : bleu floride. Un dernier tournant, une dernière rue bordée de villas, et, à gauche [...] Nous longions la promenade du bord de mer [...] Nous descendions les marches [...]. (LF ; pp.190-193).

Il reconstruit (se remémore et écrit) une habitude ancienne qui consistait à emprunter toujours le même parcours. Un parcours dont, nous dira-t-il, il est le seul aujourd'hui à se souvenir. Et s'il n'était pas là pour l'évoquer, il en irait de lui comme des choses qui ne sont jamais écrites et disparaissent, et meurent, par conséquent. L'écrit devient le lieu où est figée cette dite remémoration, le lieu de cette ancienne habitude qu'avait le narrateur de toujours suivre tel trajet. Écriture mémoire. Lieu du souvenir, donné à lire.

Cette idée qu'il est le seul à savoir telle scène, telle époque, tel groupe, tel aménagement domestique, etc. reviendra souvent dans les romans de Modiano. Faisons le grand saut jusqu'à *Dora Bruder* où le narrateur dit explicitement que s'il n'était pas là pour l'écrire, « il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de [son]

père dans un panier à salade en février 1942. ». (DB ; p.67) Peut-être cette scène du panier à salade ne s'est-elle jamais (« historiquement ») produite. Le narrateur l'invente (possiblement). Mais malgré cela, il met l'accent sur sa vocation d'écrivain qui consiste à fixer un souvenir, a l'écrire, parce qu'il est le sien, parce qu'il est son souvenir, qu'il l'écrit, pour le donner à lire, pour que d'autres le sachent (lecteur-témoin). L'écrire pour le lecteur. Parce qu'il y a lecteur.

L'idée reviendra plus loin, autrement formulée : « J'ai l'impression d'être le seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de ces détails. ». (DB ; p.51) Destin unique (le seul à savoir) qui consiste à lui faire prendre la plume pour se remémorer (élaborer le savoir à propos de telle personne...) et écrire (figer) ce savoir.

*

> [dès 1947] des fascistes affirmaient déjà que les camps de concentration n'avaient pas existé. Cela n'étonna pas Robert Antelme qui comprit très vite qu'allait tomber le rideau du pharisaïsme de l'oubli et du silence. Mais oubliez donc, oubliez vite, n'a-t-on pas cessé de dire aux déportés. Certes on les laisse dire, on les laisse aller, mais on aimerait bien qu'ils se taisent, on aimerait tant passer à autre chose. La société assimile, digère tout.
>
> En 1947, sortira à la Cité universelle « L'espèce humaine » [de Robert Antelme], l'un des livres les plus importants sur le génocide avec ceux de Primo Levi. Et, comme le livre de Primo Levi, « Si c'est un homme », « L'espèce humaine » paraît dans un indifférence quasi générale.
> (*Marguerite Duras*, Laure Adler)

Rue des boutiques obscures (1978) s'amorce également curieusement sur une scène de départ : celui du patron et ami du narrateur, Hutte ; véritable figure paternelle qui rebaptisera le narrateur frappé d'amnésie, alors qu'il avait tout oublié de son identité : « Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant « Guy Roland ». » (RBO ; p.15), lui conseillant de regarder l'avenir plutôt que le passé, « devant et non derrière ».

Au moment où débute le récit, au moment où le narrateur amorce son discours, Hutte est sur son départ, valise à la main : « Il est sorti du café d'une seule enjambée, en évitant de se retourner, et j'ai éprouvé une sensation de vide. Cet homme avait beaucoup compté pour moi. ». (RBO ; p.15) Le début du récit, le début de l'écriture coïncide encore avec cette « impression de vide », celle que nous avons déjà rencontrée, causée par le départ d'une personne chère ; impression de vide fondatrice de toute écriture chez Modiano ; impression de vide qui, significativement ici, est annoncée au début du roman, dès son amorce, comme un point de départ dont découlerait effectivement la production du récit.

Dans ce même roman, le narrateur jouera d'ailleurs ce rôle privilégié de témoin, il se présentera comme celui qui sait, qui se souvient et qui rappelle le passé (qui en témoigne) : « Mais vous êtes un véritable Bottin, mon cher. Il me jeta un regard étonné. ». (RBO ; p.78) Véritable mission qui consiste, pour lui, à faire des liens entre deux époques : hier à aujourd'hui ; qui consiste à être le seul à faire ces liens (c'est ce qui « étonne » l'autre

personnage)[15]. Le personnage-narrateur dans cette fiction est une mémoire vivante qui accumule l'information au sujet d'une époque révolue, de mondes (gens et lieux) disparus, etc.[16] Qui accumule cette information pour la divulguer, pour la rappeler aux autres.

Dora Bruder est de même un lieu de pareil savoir : un témoignage qui rappelle aux lecteurs la période trouble de l'Occupation en France et l'injustice dont furent victimes les juifs à l'époque. Qui rappelle cette période et ces faits parce que la France tend à effacer, à détruire les traces (archivistiques) qui en témoignent, afin de l'oublier plus facilement, plus rapidement (ce qu'indiquent les exergues de Laure Adler). *Dora Bruder* témoigne de cette période et de cette injustice en s'appuyant sur des pièces d'archives, témoins qui deviennent les alliés du narrateur qui les accumule dans son récit à mesure que progresse sa narration, son enquête, dont l'enjeu apparent est la recherche d'information au sujet de cette jeune fille, Dora Bruder, effeuillant, avec insistance et obstination, les registres policiers, les journaux et les lettres de l'époque qui pourraient (encore aujourd'hui) en témoigner. Puis donner à lire cette mémoire, cet écrit, ce lieu du souvenir, dans le champ social de la littérature : *qu'on se rappelle ce temps*... Ce temps de trouble, de l'Occupation, qu'il serait plus commode d'oublier, comme certains le tentèrent – le peuple français -, si ce n'était du narrateur...

*

[15] Ces pièces d'archives d'ailleurs, les botins, seront de même des plus valorisées dans cet ouvrage, à titre de témoins privilégiés : « Hutte m'avait souvent dit que ces Bottins étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais. Et que ces Bottins et ces annuaires constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage. ». (RBO ; p.12).

[16] Étienne de Montety, suite à une entrevue avec l'auteur, en dira : « [...] Modiano évoque cela à sa manière, volubile et inachevé. Il est doué d'une mémoire sans faille, mécanique [...]. ». (*Le Figaro magazine* ; samedi 30 janvier 1999 ; p.72)

Nous pouvons, rétrospectivement, à la lumière des nos précédentes remarques, interpréter certains passages de *Villa triste* (1975), le quatrième roman de l'auteur, œuvre antérieure donc aux premières mentions explicites (attribuées à *Livret de famille*) de cette vocation d'écrivain du narrateur que nous voulons ici mettre en relief, en supposant que la préoccupation de sauver de l'oubli les choses et les gens par la littérature était présente dans les premiers moments de l'œuvre modianienne, sans toutefois être dite explicitement. Il s'agit de l'épisode où le narrateur est reçu à souper par l'oncle de sa compagne à l'époque, Yvonne Jacquet : « Je me sentais bien entre elle et lui, autour de la table de jardin, dans ce grand hangar qu'on a certainement détruit depuis. ». (VT ; p.166) Rien n'indique dans cet extrait que la littérature, plus précisément l'écriture – et la publication - de romans, est la pratique privilégiée par le narrateur pour sauver de l'oubli ce hangar dont il dit avoir la nostalgie, mais dans les faits, c'est-à-dire dans le fait que ce hangar soit « ramené au souvenir » dans ce roman, immortalisé désormais par le biais de l'écriture, nous pouvons conclure que l'entreprise de sauver de l'oubli par la littérature (l'écriture et le romanesque) est depuis longtemps une préoccupation de l'œuvre modianienne, déjà présente, en filigrane, dans la démarche d'écriture de son narrateur. Cette ambition n'était toutefois pas avouée par le narrateur, n'était pas encore mentionnée (« consciemment ») par l'écriture. Mais nous pouvons tout de même la déduire, rétrospectivement : *Villa triste* sauve effectivement de l'oubli des souvenirs, des choses et des gens chers et aimés.

S'il ne le dit pas... c'est peut-être parce qu'il ne se sait pas encore cette vocation qui consiste à sauver de l'oubli ; aussi, à le dire plus tard, dans son quatrième récit, de manière explicite (« Il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français » ; LF), c'est peut-être qu'à

ce moment il découvre sa « littérature », c'est peut-être qu'il sait enfin ce qu'est et sera pour lui la littérature.

*

En résumé, le narrateur nous dit que tout se transforme, que tout change, tout disparaît, tout se perd, les bâtiments, les lieux, les traces, les empreintes que laissent les gens, etc. et que l'écriture est (pour lui) le moyen privilégié afin de marquer, de figer, de *tracer* le souvenir de ces choses révolues. Faire, par l'écriture, l'identité des choses, des gens pour le retenir. Comme ces photos dans *Dora Bruder* dont nous dirons plus loin quelques mots.

« [...] je sais, photographe [« gardien de la mémoire »], je l'ai été, moi aussi » (DA ; p.80), dira le narrateur de cet autre roman. Ne l'est-il pas toujours (dans tous les récits qu'il produit), lui qui imprime ces moments fugaces et la présence précaire et parfois douteuse de ces gens qu'il rencontre et qu'il aime parfois?

Plus loin dans *Villa triste*, il dira que « Le temps a enveloppé toutes ces choses d'une buée aux couleurs changeantes [...]. Je crains que leurs silhouettes [celles de Meinthe et de Yvonne] ne finissent par s'estomper et pour leur conserver encore un peu de réalité... » (VT ; 167). Il ne termine pas sa phrase, il ne dit pas ce qu'il fera pour conserver ce peu de réalité qui lui reste du souvenir de Meinthe et d'Yvonne. Il ne le dit pas, ou n'ose pas le dire. Mais il agit, ou plutôt écrit, c'est-à-dire qu'il travaille à conserver cette réalité. Dans le paragraphe suivant il poursuit de cette manière : « *Bien que Meinthe fut de quelques années plus âgé qu'Yvonne* [...] » ; le narrateur évoque ses amis dans le souvenir, et surtout, il rédige ces bribes de souvenirs qui adviennent.

la valeur de l'écrit(ure)

> À l'origine de la peinture se trouverait le désir de la présence, et la présence respire dans l'ombre portée d'un corps [...] plutôt que de laisser simplement s'en aller son jeune amant sur les chemins du souvenir, la voici qui dessine, d'un trait de charbon, son ombre sur le mur. L'écriture de l'ombre est présence vive de la mémoire, manière d'attraper l'événement d'un corps : non tant pour l'emprisonner peut-être que pour mieux se rendre soi-même prisonnier de cet événement. »
>
> Car ce qui s'écrit noir sur blanc s'apprête à être lu. C'est un exercice de mémoire. Les Grecs n'ont pas de nom pour la lecture : ils utilisent les mots du souvenir et de la reconnaissance. Le visage tapi dans l'ombre, la jeune fille peut le reconnaître : non seulement s'agit-il de l'amoureuse silhouette de son amant, mais c'est elle qui l'a écrite.
> (*Des origines de la peinture*, Éric Méchoulan ; *je souligne*)

Tout comme dans *Quartier perdu* (1984), le narrateur de *Vestiaire de l'enfance* (1989) est aussi un ancien écrivain exilé (« [...] je me demande s'ils savent que je suis français et que j'ai écrit quelques livres [...]. » ; VE ; p.47). Il a renoncé à l'idée d'écrire de la fiction, à l'idée de « faire de la littérature ». Il ne veut plus inventer des histoires, mais plutôt sauver les meubles, les gens, etc. les sauver de l'oubli. Aussi devient-il animateur de radio, la nuit, et écrit-il des capsules ayant pour titre « Appels dans la nuit » :

> Il s'agit de trois cahiers où j'avais recopié, en consultant des journaux vieux d'une quarantaine d'années, des noms propres, des adresses, des petites annonces, des noms de chevaux, ceux de leur jockey et de

> leurs propriétaires, des publicités, des déclarations de faillites et bien d'autres choses [...] Alors je comprends pourquoi je ne peux plus écrire de romans, pourquoi j'ai renoncé à la littérature. Écrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu'un speaker lit d'une voix précise et qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde s'il capte cette émission lointaine. (VE ; p.49)

Après la lecture d'un passage des « cahiers », le speaker annonce : « Toute personne susceptible de nous donner d'autres détails sur ces sujets est prié de nous écrire. ». Le narrateur enchaînera enfin : « Oui, ce sont des appels que je lance [...]. ».

Ces « Appels dans la nuit », qui sont écrits par le narrateur et lus ensuite à la radio, veulent provoquer le resurgissement d'un souvenir chez les auditeurs, veulent éveiller chez eux un écho. Ils sont des appels dans la nuit de la mémoire, comme des sondes lumineuses envoyées à l'aveugle, au hasard dans le noir, dans l'ombre, éclairant de-ci de-là, par association, des éléments du souvenir, des traces, des familiarités : des lieux, des gens, des choses quelconques qui nous disent quelque chose, qui nous rappellent quelqu'un, quelque chose...

La valeur de l'écriture pour le narrateur vient de sa capacité à sauver de l'oubli, dans la mesure où elle évoque un souvenir, et éveille l'esprit et la mémoire du lecteur, de l'auditeur. Et l'écriture de l'ombre a cette particularité de ne pas trop en dire, de manière à signifier, dans l'esprit qui « observe », qui perçoit cette ombre, ce contour laconique, une chose ressemblante, semblable ; évoquant non pas l'amant de la jeune fille, dont l'ombre ne retient aucun de ses traits faciaux, mais quelqu'un d'autre *pour soi*, que l'on a connu, qui habitait silencieusement notre mémoire et qui, maintenant évoqué, par similitude, refait brusquement surface. Éveiller un écho chez quelqu'un, chez certains auditeurs qui, entendant

résonner le nom de certains objets, de certains petits événements, se rappelleront une chose, un fait semblables ; petite présence vive de la mémoire chez ces auditeurs.

« [...] Au numéro 2, dans l'immeuble voisin, habitait vers 1920 une princesse Duleep-Singh, et ce nom avait réveillé un souvenir d'enfance : j'attends mon père, un vendredi soir dans une gare de la côte normande [...]. » (*Fleurs de ruine* ; p.71) Dans ce souvenir évoqué, « rappelé » à la mémoire du narrateur, « une femme brune entourée de plusieurs serviteurs en turban [...] », « une princesse hindoue » lui dit son père, prend soin, d'un « geste maternel », du petit narrateur qu'elle a blessé au genou au passage, par mégarde. « Aussitôt, la femme me relève, se penche vers moi. » (FDR ; p.71) L'exotisme du nom « Duleep-Singh » lui rappelle cette princesse (qui n'a pourtant rien à voir avec le nom, c'est ce que nous soulignons ici) qui prit soin de lui, un temps bien court.

Le narrateur de *Quartier perdu* (1984) fait revivre lui, comme il le dit, une époque et certains de ses acteurs, dont Rocroy, qu'il connut jadis :

> Prenez note mon vieux, me dit Rocroy. Et il m'avait dicté une foule de détails : des noms de gens, des dates, des noms de rues que je notais sur les feuilles du bloc jaune [...] avait-il donc le pressentiment que j'écrirais quelque chose sur cette période et sur toutes ces personnes de mon entourage [...] Mon cher Rocroy, ce livre [*Quartier perdu*] est comme une lettre que je vous adresserais. (QP ; p.126)

« L'histoire » de ce roman, étant l'évocation d'une certaine période, reposera sur un apport d'information archivistique et de témoignages de proches, témoignages qui participent, avec la mémoire éveillée du narrateur (qui se souvient...), à l'élaboration du souvenir : « Rocroy

était né en 1909. Blin en 1906. J'ai besoin de ces précisions, je me raccroche à ces dates, car cette saison a passé vite, ne me laissant que des images furtives [...]. ». (QP ; p.148)

L'écrit, le texte, devient le lieu figé, le support, de ce souvenir construit. Sauvé de l'oubli, un souvenir l'est doublement : parce qu'écrit d'une part et lu ou plutôt donné à lire d'autre part, resurgissant ainsi, rétrospectivement, dans l'esprit éveillé du lecteur. *L'écriture de l'ombre est présence vive de la mémoire*, écrit Méchoulan. C'est cette « présence vive », à la fois chez l'écrivain et chez le lecteur, qui est au cœur d'un projet d'écriture tel que ces « Appels dans la nuit ».

*

> Voilà près de deux ans que j'arpente dans tous les sens ton œuvre et m'interroge sur ta vie. Tu as vraiment beaucoup écrit, Romain, trente-deux livres [...] L'incompréhension dans laquelle tu nous jettes prend peu à peu des allures de philosophie [...] très vite j'ai vu que la question que tu incarnais – dans ta vie et ton œuvre – était celle de l'identité.
> (*Le tombeau de Romain Gary* ; Nancy Houston)

Le narrateur de *Fleurs de ruine* (1991) dira, élaborant le souvenir d'un homme qu'il connut jadis, un homme dont il n'a pas encore, au moment d'écrire, découvert le mystère, celui de son identité plurielle, protéiforme, un homme qui reste donc toujours pour lui une énigme :

> Je m'étais assis à la terrasse de l'un de ces cafés, vis-à-vis du stade Charléty. J'échafaudais toutes les hypothèses concernant Philippe de Pacheco dont je ne connaissais même pas le visage. Je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençais mon

> premier livre. Ce n'était pas une vocation ni un don particuliers qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l'énigme que me posait un homme que je n'avais aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n'auraient jamais de réponses. (FDR ; p.86)

Écrire ce qu'il est le seul à avoir remarqué au sujet de ce Pacheco qu'il côtoya jadis, à savoir : un homme qui, du jour au lendemain, se transforme, devient un autre, dissimulant – dans l'oubli - son ancienne peau : « Au mois de juin suivant, il n'était plus le même. Son complet de toile beige, sa chemise bleu ciel et ses chaussures de daim paraissaient flambant neufs. ». (FDR ; p.56) Le narrateur est le témoin de ce glissement de l'identité. Le seul témoin, nous dira-t-il : « Une silhouette au pardessus marron déteint et à la démarche hésitante avait disparu dans la neige de cet hiver-là. Et personne ne s'en était rendu compte. Sauf moi. ». (FDR ; p.57) Il en sait assez pour lancer son enquête : « C'était à moi tout seul de résoudre l'énigme que posait cet homme. Pacheco. Philippe Bellune. À l'aide de ces deux noms, il fallait que je trouve d'autres détails sur lui. ». (FDR ; p.63)[17]

D'autant plus que leurs amis communs à l'époque, que côtoyaient le narrateur en compagnie de Pacheco, allaient, eux, de toute évidence, oublier cet homme : « Nos amis marocains et scandinaves ne parlaient déjà plus de lui. Il s'effaçait de leur mémoire. La vie continuait sans Pacheco [...]. ». (FDR ; p.66) Plus loin, le narrateur dénoncera encore l'oubli qui menace le personnage : « Mais ils parlaient de Pacheco [alors en voyage] avec de plus en plus d'indifférence, comme l'un de ces centaines de résidents que l'on croise une fois dans les couloirs [...]. ». (FDR ; p.79)

---

[17] Signalons également ce passage, tiré de *Rue des boutiques obscures*, où le narrateur est encore là le *seul à savoir une disparition*, celle de Hutte, ce patron que nous avons déjà évoqué : « S'il me prenait en sympathie, c'est que lui aussi – je l'appris plus tard – avait perdu ses propres traces et que toute une partie de sa vie avait sombré d'un seul coup, sans qu'il subsistât le moindre fil conducteur, la moindre attache qui aurait pu encore le relier au passé. Car qu'y a-t-il de commun entre ce vieil homme fourbu que je vois

Ce progressif oubli (l'effacement de Pacheco – sa disparition graduelle – de la mémoire, dans l'esprit d'autrui) incite certes le narrateur à se souvenir de l'inconnu, et à écrire le souvenir qu'il a de lui, pour contrer auquel le vouaient les autres, de par leur manifeste indifférence, et surtout parce que déjà, ces autres, *ne parlaient plus de lui*. Le narrateur écrit l'ombre de Pacheco (il ne fait pas son portrait, qui requerrait la précision du trait facial, et qui serait par conséquent trop en dire) : « [...] Pacheco dont je ne connaissais même pas le visage. ».[18] (FDR ; p.86)

Cette écriture de l'ombre[19] a une autre importance pour le narrateur : *non seulement s'agit-il de la silhouette d'une énigme, mais c'est lui qui l'a écrite* ; il est le seul à savoir la disparition du clochard dans la nuit, le seul à avoir été témoin de cette disparition (« Et personne ne s'en était rendu compte. Sauf moi. »)[20]. Aussi donne-t-il enfin à lire, sur la scène sociale de la littérature, cette silhouette protéiforme, à l'identité problématique (pour le narrateur), cette énigme vivante, qui peut en rappeler d'autres (aux lecteurs). Le narrateur ne donne pas à lire Pacheco, il ne dessine pas son portrait au lecteur ; il écrit les conditions d'une énigme,

---

s'éloigner dans la nuit avec son manteau râpé et sa grosse serviette noire, et le joueur de tennis d'autrefois, le bel et blond baron balte Constantin von Hutte? ». (RBO ; p.16)

[18] Notons cela encore, que Modiano a écrit sur Dora Bruder et sur Françoise Dorléac, qu'il n'aura pas connues.

[19] *Cette écriture de l'ombre*... pourrions-nous également caractériser l'écriture de Modiano, son « style », comme l'écriture même de l'ombre (poétique de l'ombre...), comme le propose Geneviève Picard dans l'extrait suivant : « Jansen [un personnage de *Chien de printemps*] avait dit au Scribe que de tous les caractères d'imprimerie, il préférait les points de suspension. Les phrases brèves de Modiano sont ces points de suspension, laissant toujours deviner plus qu'elles ne disent [...] Tout se dessine, rien ne se précise, mais on croit dur comme fer à ces ébauches fugaces [...] C'est peut-être par la qualité de ses silences que *Chien de printemps* ne s'oublie pas. » (je souligne) (*Voir* ; 11 novembre 1993) ; Olivier Barrot parlera à son tour de ce style modianien, tout d'esquisses : « [...] le mode de narration, elliptique et incertain – points de suspension et d'interrogation [...]. » (*Pages pour Modiano* ; pp.8-9) ; un dernier exemple, de Marc Chabot : « C'est tout. Rien d'autre. Il faut que le lecteur s'arrange [de ces mystères diégétiques modianiens...]. Se contente des profils [...]. » (*Le Soleil* ; le 21 septembre 1992)

[20] Le narrateur de *Livret de famille* de même écrivait cette chambre selon *son* propre point de vue.

comme on en rencontre parfois dans une vie : « Il y a ainsi des hasards, des rencontres, des coïncidences que l'on ignorera toujours. ». (DB ; p.137)

*

Dora Bruder, la jeune fille de cet autre roman, est de même une énigme pour le narrateur. Il veut en savoir plus à son sujet. Aussi accumule-t-il, intercalées dans sa narration, des pièces d'archives (notice journalistique, acte de naissance, missive, rapports de police, etc.) qui, chacune, témoigne de Dora. Cette somme d'informations tend à mettre en rapport « quelques détails disparates, reliés par un fil invisible qui menace de se rompre et que l'on appelle le cours d'une vie. ». (*Voyage de noces* ; p.118) Accumuler ces pièces d'archives, réunir à la chaîne (linéaire, le récit – narratif -) ces quelques détails au sujet de la vie de Dora Bruder, pour reconstituer le périple de la jeune fille, pour définir son identité, et relater (mettre en lumière, puis donner à lire) ses fréquentes disparitions (dans la nuit, vers l'inconnu, tel ce Pacheco) : « Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres [...] Ainsi, j'ai fini par savoir que Dora Bruder et ses parents habitaient [...]. ». (DB ; p.15) Écrire sur l'énigme. Ne pas tout savoir d'elle. Mais échafauder des hypothèses.

Le narrateur élabore, construit le souvenir de Dora Bruder. Il sauve de l'oubli les informations qui témoignent (encore) de la jeune fille : « Des traces subsistent dans des registrent 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 simplement que ces registres existaient. ». (DB ; p.15)

Au fil de sa narration, il lancera des appels à son lecteur, sollicitant sa mémoire, comme le faisait déjà ce personnage, animateur de nuit à la radio, dans *Vestiaire de l'enfance* :

> Il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixante-dix ans qui se souvienne de sa voisine de classe ou de dortoir d'un autre temps – cette fille qui s'appelle Dora [...] En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours. (DB ; p.43)

Il faut peut-être imaginer le lecteur, interpellé par la narration, impliqué (investi) dans celle-ci, et cette petite présence vive qui hante à ce moment sa mémoire : cette ombre écrite (*Dora Bruder*, le roman), qu'il lit, raconte un destin, celui des juifs exterminés pendant la seconde guerre, qu'il ne doit pas oublier : une personne innocente disparaît (injustement) sous le feu de l'Occupation en France. Comme la narratrice de Duras qui adresse son récit aux gens du cadastre, à ceux « qui restent », « qui liront ce livre-là et [qui] mourront de le lire », Modiano adresse son *Dora Bruder*, par l'entremise du romanesque, dans l'espace public du livre, aux lecteurs (français), ceux qui restent, pour leur rappeler, pour qu'ils se souviennent, pour qu'ils n'oublient pas ce temps d'injustice. Le narrateur de ce roman ne fait pas que sensibiliser son lecteur face à cette injustice ; *il le responsabilise* : il doit se souvenir du passé, de ce temps de l'Occupation en France.

Dora Bruder, plus que tout autre roman de Modiano, sera une ombre, une œuvre de remémoration, adressée au lecteur comme une énigme, l'interpellant, s'adressant à lui, à la nuit de sa mémoire pour ne pas qu'il oublie et qu'il fasse, lui aussi, par lui-même, œuvre de mémoire. Dans d'autres ouvrages, *Vestiaire de l'enfance* par exemple, le personnage écrivait ses appels dans la nuit pour un public muet, silencieux, ombre dans la diégèse, pour des

auditeurs que le récit ne fait pas intervenir, qu'il se contente de mentionner. Le public de *Dora Bruder* lui est plus réel : c'est nous, et non plus un personnage (comme ailleurs ces auditeurs nocturnes *supposés* dans la diégèse). Ce roman actualise la valeur que le narrateur modianien attribue à l'écrit(ure), valeur de l'écrit qui consiste, comme nous l'avons vu (*Livret de Famille* ; *Villa triste* ; *Fleurs de ruine* ; etc.) à sauver de l'oubli en témoignant (dans une adresse au lecteur) d'une « personne chère disparue » ou d'un « monde révolu ».

*

Il faudrait mentionner encore un dernier ouvrage, *Voyage de noces* (1989), qui contient en germe l'intention de donner à lire au lectorat français le souvenir de l'Occupation, en faisant témoigner, dans le récit, de « véritables » pièces d'archives, dont l'avis de recherche du *Paris-Soir*, « déguisé » dans sa forme journalistique initiale, forme qui sera rétablie (dix ans plus tard) dans *Dora Bruder* :

> On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis, boulevard Ornano. Paris. (VN ; p.153)

Le narrateur insère donc la notice journalistique, mais modifiée, adaptée à la fiction, et cette notice apparaît à la fin de son récit. L'utilisation des pièces d'archives, le fait de récupérer un élément de la mémoire sociale et de le donner à lire, même déguisé, annonce la tendance du devenir-archives du récit (du roman) qui culminera avec *Dora Bruder* où les faits, au sujet de la « jeune fille » – ceux de la notice - sont rétablis et où la notice jouit de la préséance qui lui est accordée dans le récit, en opposition à sa place « éloignée » qu'elle occupait dans *Voyage de noces*.

CHAPITRE DEUXIÈME

dora bruder

dora bruder

un roman-archives

Cette rétrospective, ce survol rapide, de ce que nous appelons le devenir-écrivain du narrateur modianien, nous permettra ici de mieux comprendre la particularité de *Dora Bruder* (celle que nous lui donnons, que nous lui trouvons), et de concevoir la place qu'occupe ce récit dans le continuum qu'elle chapeaute, selon notre point de vue[21].

Ce devenir-écrivain (et corollairement : le devenir-archives des récits) que nous avons crû reconnaître dans la syntagmatique de l'œuvre modianienne, et aussi cette relation symbiotique que poursuivent l'écriture et la mémoire humaine, nous amènent vers une parole de l'auteur (*nous la rappellent*). Dans un texte journalistique, Modiano avouait sa grande admiration pour le travail de Serge Klarsfeld qui a établi une liste, immense et suffisant monument funéraire, celle des juifs déportés :

> Des noms, des prénoms, des dates de naissance. Parfois, la ville de cette naissance était indiquée. Rien de plus. Et cela pour 80 000 hommes, femmes, enfants. C'était le Mémorial de la déportation des Juifs de France, qu'avait publié Serge Klarsfeld en 1978. Il l'avait dressé tout seul, en déchiffrant souvent avec peine des listes sur du papier pelure. J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttaient depuis déjà plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été

[21] Notons d'emblée le souci chronologique qui sous-tend de même la progression du récit *Dora Bruder* : malgré quelques entorses à cette loi, le narrateur raconte du plus loin au plus rapproché, « d'hier à aujourd'hui » : de la naissance de Dora (p.16) jusqu'à sa mort, qui correspond à la clôture du récit. Même lorsqu'il commentera, par exemple, la série de photos qu'il possède de Dora et sa famille (pp.32-34), il procédera chronologiquement, de la plus ancienne à la plus récente, à une différence près, que la dernière qu'il commente est « plus ancienne ». Mais cette dernière entorse à la règle nous conforte à parler de *tendance* chronologique de la narration, et non de loi, étant données ces quelques désordres entre temps du récit et temps de l'histoire.

> reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie. (*Avec Klarsfeld, contre l'oubli* ; 1994)[22]

La valeur des pièces d'archives, témoins privilégiés d'époques révolues, témoignages sur ces époques, était de même soulignée dans *Rue des boutiques obscures* (1978) :

> À gauche du bureau, la chaise d'osier où je m'asseyais aux heures de travail. Derrière Hutte, des rayonnages de bois sombre couvraient la moitié du mur : y étaient rangés des Bottins et des annuaires de toutes espèces et de ces cinquante dernières années. Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais. Et que ces Bottins constituaient la plus précieuse et le plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage. (RBO ; p.12)

Pour nous, la tendance de *Dora Bruder* est là, avec toutes ces pièces d'archives qui sont convoquées et qui participent assurément de la construction du discours, qui sont des balises et des fondements à la fois, sur lesquels s'appuie le narrateur pour « raconter » l'histoire de Dora, et qui sont autant d'indices l'aidant à reconstituer le parcours de la jeune fille. Les pièces d'archives apportent également, notons-le au passage pour y revenir plus loin, une crédibilité (« historique »), elles marquent de vraisemblance (au point de vue institutionnel) l'histoire que raconte le narrateur. De plus, elles sont adressées au lectorat ces informations qui sauvent Dora Bruder de l'oubli, elle et d'autres victimes du temps de l'Occupation, comme le souvenir aussi de cette période maintenant racontée, et donnée à lire.

---

[22] Il est possible de consulter ce texte, qui apparaît en annexe 1.

Partant de ces blocs d'informations, ces « points de détails » (DB ; p.54), le narrateur, dans son discours, comble les trous, les blancs, il rompt le silence qui est l'ouverture des archives, il interroge ce qu'elles ne révèlent pas, ce qu'elles laissent dans le trouble, dans l'incertain. *Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour.* (DB ; p.55) Cet autour est le lieu de parole du narrateur, le lieu de son intervention narrative dans la mesure où il fait le lien entre deux pièces d'archives, les enchaînant, les liant l'une à l'autre. C'est *là* qu'il écrit, dans l'énigme que lui pose cette période trouble.

Dès l'amorce de son récit d'ailleurs, le narrateur se place dans la position de celui qui reçoit l'avis de recherche. Il est le lecteur, l'auditeur de cet appel dans la nuit qui éveille sa mémoire, sans plus de repos dès lors qu'interpellée : cette notice journalistique, cet avis de recherche qu'il lit pour la premièrement fois en 1988, lui rappelle quelque chose, un souvenir... Cette vie de l'esprit pour le narrateur modianien est autant une reconstitution historique (faisant appel aux pièces d'archives témoignant de Dora et du temps de l'Occupation) qu'une recherche dans ses propres souvenirs. Il est sur une piste. Lancé dans une subite mais progressive reconstitution et remémoration qui envisagent l'élaboration d'un lieu de savoir (apport d'information), d'un lieu du souvenir : mémoire écrite. Ressouvenir qui se résorbe pour l'essentiel en narrativité (*en récit*, au sens genettien ; ainsi, il n'est pas question, avec *Dora Bruder*, d'une simple *liste*, tout émouvante qu'elle eut pu être, comme celle établie par Serge Klarsfeld, mais encore d'un roman à tendance archivitique).

Après la lecture de la notice journalistique (1988) qui ouvre son récit, notice qu'il ne peut pas oublier et qui le préoccupera des années durant, il part à la recherche d'indices au sujet de la jeune fille qu'il ne connaît pas et qui est pour lui, au moment de lire l'avis de

recherche, un nom propre inconnu. Ce qu'il connaît, c'est le destin de « Dora », destin de disparue. Aussi le narrateur part d'entrée de jeu, en début de récit, d'une disparition, celle de la jeune fille recherchée. « On recherche une jeune fille, Dora Bruder [...] ». Trente ans plus tard donc (1942-1996), il répond à l'appel et rédige son enquête qui accumule des bribes d'information au sujet de la jeune fille et de son entourage immédiat (« à l'époque »). Le texte est, selon ce point de vue, un journal d'enquête où sont notés les informations, les réflexions et les doutes qui ont jalonné les recherches du narrateur. À travers ce journal, on peut suivre pas à pas le narrateur dans le dédale d'archives où a lieu sa quête, son enquête (les archives sont littéralement pour lui dans ce roman le fil d'Ariane qui élabore – avec lequel fil il tisse! - l'identité – *l'ombre* - de la jeune fille).

Lorsque nous lisons cet avis de recherche qui ouvre le roman, nous ne savons pas encore qui est Dora Bruder, ni non plus qui elle est pour ce narrateur qui s'en fait une préoccupation majeure. Mais à mesure que progresse notre lecture de l'ouvrage, nous en apprenons plus sur elle, nous finissons par la connaître toujours un peu davantage. « La connaître » : dans la mesure où le narrateur dresse pour nous (élabore, construit) sa carte d'identité. Elle est la fille d'Ernest et de Cécile Bruder ; a trois autres sœurs et deux frères ; a vu le jour le 25 février 1926 ; etc. Cet apport progressif d'information tout au long de l'ouvrage reconstitue (mais imparfaitement) le parcours de la jeune fille dans Paris et élabore – *dessine* - (quelques facettes de) son identité.

La recherche du narrateur, sa quête d'informations au sujet de Dora Bruder sera certes insatisfaisante, si l'on croit qu'elle vise des retrouvailles quelconques (retrouver Dora par exemple) : la jeune fille est disparue (« historiquement », selon les pièces d'archives)

depuis bien longtemps. Aussi, le narrateur ne veut pas la retrouver. Sa recherche poursuit en l'occurrence un autre objectif qui est la constitution d'un lieu de savoir (son récit) au sujet de la jeune fille (et le temps de l'Occupation), entreprise tout aussi insatisfaisante, car les pièces d'archives témoignant de celle-ci sont insuffisantes à révéler tous ses déplacements ; il y a des blancs, des trous par où elle fuit, par où elle échappe au narrateur : « Jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé aucun indice, aucun témoin qui aurait pu m'éclairer sur ses quatre mois d'absence qui restent pour nous un blanc dans sa vie. ». (DB ; p.91)

« Pour nous » : pour moi narrateur, et toi lecteur, sollicité dans cette impression de vide, amené à y participer, à le ressentir.

le savoir et l'écriture

> Henri [le père de Marguerite] avait-il visité la magnifique Exposition indochinoise, en 1900 à Paris, qui vantait les charmes de cette colonie? Des amis l'ont-ils encouragé à partir? Je n'ai retrouvé aucune trace de l'explication de son départ ni dans la mémoire familiale ni dans les archives. Marguerite inventa sa version, une version romanesque, littéraire.
>
> Il n'est pas facile de reconstituer les premiers temps de la vie d'Henri en Indochine. De rares documents subsistent sur cette période dans les cartons du ministère des Colonies et les archives familiales ont disparu [...] Je n'ai retrouvé aucune trace de Jean, à Saïgon. Était-il resté en France? Probablement. [...]. (*Marguerite Duras*, Laure Adler)

Nous l'avons déjà signalé, l'écriture, pour le narrateur modianien, est toujours dans un étroit rapport avec le savoir. Il écrit ce qu'il est le seul à savoir ; ou encore il écrit dans le but de savoir, d'en savoir plus sur quelqu'un, quelque chose ; et il écrit, aussi et surtout, pour faire savoir, pour donner à lire un savoir, un souvenir esquissé, le destinant à la conscience d'autrui pour éventuellement éveiller, dans cet esprit, dans cette mémoire du lecteur, des réminiscences autres, personnelles.

La notice qui ouvre et lance le récit mentionne quant à elle une absence d'information : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder [...]. ». Elle manque à l'appel. On (celui qui signe la notice) voudrait bien savoir où est la jeune fille? ce qui lui arrive? pourquoi elle a fugué? etc. Cette position sera à son heure aussi celle du narrateur qui voudra, selon toute apparence, savoir qui est cette jeune fille, qui est cette Dora Bruder

qu'« on » recherche. La notice questionne et entraîne avec elle, dans le « blanc », l'inconnu, celui qui la considère.

Mais cette interpellation, cette question spécifique qu'elle pose : avez-vous vu Dora?, est-ce réellement ce qui arrête le narrateur? ce qui le fait s'arrêter avec tant de parcimonie et de patience sur cette notice lue à tout hasard dans un vieux journal qui parle d'une jeune fille recherchée, notice qui fut pendant plus de dix ans (1988-1996) un objet d'acharnement et de minutieuse obsession? Car s'il aime écrire ce qu'il est le seul à savoir, comme il le répète souvent, cette fois c'est l'inconnu qui le pousse à écrire. C'est un non savoir qui se trouve au principe de son récit, de son discours. C'est l'énigme. Quel est donc cette fois ce rapport au savoir qui le fait écrire? Et s'agit-il encore ici d'un tel rapport? Plutôt d'un autre, alors lequel? Et quel serait le coup d'envoi qui lance le narrateur dans cette lente remémoration (rechercher les traces de Dora), qui le fait plonger dans ces archives civiles ou journalistiques et dans ses souvenirs, les siens propres, au passage, pour retrouver en lui la trace de la jeune fille?

Certes, la notice journalistique s'adressait à tous, elle posait à tous les lecteurs du journal *Paris-soir* la même question : avez-vous vu Dora? Le narrateur, au cours de ses recherches, au cours de sa progression, deviendra témoin : il retrace le parcours de Dora. Son roman nous dit où elle a été « vue » (les différents lieux de son passage dont témoignent les pièces d'archives). Cette connaissance élaborée qu'il donne à lire au lecteur, ce savoir constitué, relevant de longues recherches archivistiques, au sujet de la jeune fille, et qu'il adresse au lecteur, font de ce narrateur un témoin privilégié : un lieu (discursif) qui réunit les différents points de vue (les pièces d'archives) sur Dora et sur l'époque.

Nous pouvons lire plus loin, dans cet autre extrait, tiré lui du second chapitre :

> En 1965 je ne savais rien de Dora Bruder [...] peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane.
>
> J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps. Vers douze ans [...]. (DB ; p.13)

Je ne savais rien. Retenons également le terme « indice » qui se définit comme un signalement, une indication, un signe de quelque chose, une marque de quelque chose, de quelqu'un (*Petit Robert*). Dora est recherchée, conformément au désir implicite de la notice ; et le narrateur répond selon toute apparence (pour preuve le récit) à cet appel. Il fait enquête. Nous avons plus haut déjà comparé le récit *Dora Bruder* à une enquête que fait le narrateur, narrateur anachronique partant à la recherche d'information au sujet de la jeune fille. Cette dernière, à la lumière de la précédente définition, est en ce sens l'énigme à résoudre.

Énigme, par surcroît, que l'oubli menace. Énigme qui risque de disparaître des mémoires. Comme il menaçait Pacheco, glissant progressivement vers l'oubli, ses amis l'oubliant peu a peu, avant que le narrateur de *Fleurs de ruine*, touché par cette disparition, prit la plume pour témoigner du personnage : écrire sur Pacheco, en dessiner l'ombre, pour le sauver de l'oubli. Dora Bruder de même, cette ombre du temps de l'Occupation, allait être oubliée. Les dossiers qui témoignent encore d'elle sont cachés, trop bien conservés, oubliés, en voie de disparition : « 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. ». (DB ; p.15)

Aussi recherche-t-il des indices de la jeune fille, des signes de sa présence, des marques de son passage, une indication quelconque témoignant de ses destinations (ce paradigme topographique ne tardera d'ailleurs pas à s'affirmer dans le roman)[23]. Le narrateur accumule alors des parcelles d'information, amasse le savoir au sujet de la jeune fille, semble-t-il, afin de répondre à la question première, afin de résoudre « l'énigme Dora » : qui est cette jeune fille qu'« on » recherche, cette « Dora Bruder »?

L'enquête, qui est la recherche d'information proprement dite et par le fait même le roman (le « compte rendu » de cette recherche d'information, comme nous le disions plus tôt), s'emploie à répondre. « J'ai appris plus tard que le 43 Ornano était un très ancien cinéma » (p.13) ; « Ainsi, j'ai fini par savoir que Dora et ses parents habitaient l'hôtel [...] » (p.15) ; « J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date de sa naissance [...] » (p.16) ; « Longtemps, je n'ai rien su de Dora Bruder après sa fugue du 14 décembre et l'avis de recherche qui avait été publiée dans *Paris-Soir*. Puis j'ai appris [...] » (p.62) ; « J'aimerais en connaître plus [...] » (p.118) ; etc. Le narrateur construit le dossier de Dora Bruder auquel elle avait droit, et qui lui fut refusé. Littéralement, il lutte contre l'oubli : « 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. ». (DB ; p.18)

---

[23] Toute l'œuvre de Modiano à ce titre est déterminée par une profonde tendance topographique, Typiquement parisienne, que plusieurs commentateurs auront notée, dont Jean-Louis Enzine : « On n'a pas vu en lui ce Giono des villes [...] Modiano est un géomètre [...].» (archives de l'émission *Un siècle d'écrivains* ; 1996)

Comme nous l'avons déjà proposé, et nous y reviendrons bientôt, ce n'est peut-être pas un rapport au savoir (ou au non savoir) qui fait s'arrêter le narrateur devant la notice, et l'amène à la prendre, pour y répondre longuement. Un rapport au savoir qui n'est peut-être pas, en tous les cas, premier ou le plus déterminant dans cette recherche, dans cette enquête, dans cette écriture. Mais ce que nous tenons à souligner ici, c'est la présence de ce savoir dans le projet d'écriture-enquête *Dora Bruder*. Nous venons de donner quelques exemples de cette présence, intervention majeure et importante que nous ne pouvons négliger et qui fait du roman une accumulation d'information (d'indices) au sujet de Dora, de l'époque (l'occupation), du père du narrateur, etc. Chose certaine pour l'instant, le narrateur posant « Dora Bruder » comme indice d'une énigme plus vaste, inscrit sa démarche scripturale, son entreprise romanesque, son projet d'écriture-(en)quête, dans le sillon d'une réponse, vraisemblablement et en apparence : comme une tentative de dire l'énigme qu'est Dora. Mais la dire *en partie*, partiellement, rapporter des segments seulement de son parcours, quelques moments de sa vie pendant l'Occupation ; car Dora restera, même à la fin du roman, une énigme. *Surtout*, elle le restera.

Et ce « blanc, ce bloc d'inconnu et de silence », autour du savoir constitué (à l'aide des pièces d'archives), qui est le lieu de parole (d'écriture) du narrateur, nous ramène encore à cette dynamique modianienne qui articule le savoir, l'écriture et la lecture, dynamique particulièrement à l'œuvre dans *Dora Bruder*.

la silhouette claire

L'oubli est toujours une menace. Un menace constante pour le sujet qui risque d'être oublié, progressivement, par ses proches, par l'histoire, vu l'absence de témoins. Cette absence est certes irréversible et fatale : ne laissant aucun indice de son passage, aucune marque de ce passage, pas même dans les lieux visités, pas même sur les choses approchées, aucun témoin pour le sauver de l'oubli, le sujet est perdu dans le temps.

Mais parfois aussi, des indices demeurent, persistent dans le temps, fragiles, sur les choses, menaçant toujours de leur disparition éventuelle, des indices qui témoignent d'un passage, celui d'une personne, d'un personnage, de Dora, en l'occurrence. Le narrateur met de l'avant, à plusieurs reprises dans son récit, une représentation particulière de cette dynamique de « sauvetage » *in extremis*, manifeste dans l'extrait suivant :

> Ce sont des personnes (Dora et ses parents) 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. (DB ; p.29)

Se fondre au décor, se confondre avec lui c'est être ce décor. C'est être transparent comme une silhouette claire. Un pas de plus (vers l'oubli) et le sujet n'a plus de nom, devient (presque) « anonyme ». Le nom propre : premier fil d'Ariane de l'identité qui, à se rompre, laisse l'individu dans l'anonymat : être ni vu ni connu et passer sous silence.

Le narrateur évoque, dans *Fleurs de ruine*, une scène où, de manière des plus étonnantes, un personnage se fond littéralement au décor : il disparaît dans le mur. Cet homme vient frapper à la porte de Jacqueline, qui n'ouvrît pas. Le narrateur est témoin de cette scène où le personnage, ainsi délaissé, retourne sous la pluie, vers l'oubli :

> Je n'avais pas quitté la fenêtre. Sous la pluie battante, il a traversé la rue et il est venu s'appuyer contre le mur [...] il s'est produit un phénomène auquel j'essaie aujourd'hui de trouver une explication : le lampadaire qui éclairait, de haut, s'est-il éteint brusquement? Peu à peu, cet homme se fondait dans le mur. Ou bien la pluie, à force de tomber sur lui, l'effaçait comme l'eau dilue une peinture qui n'a pas eu le temps de se fixer. J'avais beau appuyer mon front contre la vitre et scruter le mur gris sombre, il n'y avait plus trace de lui. Il avait disparu de cette manière subite que je remarquerai plus tard chez d'autres personnes, comme mon père, et qui vous laisse perplexe au point qu'il ne vous reste plus qu'à chercher des preuves et des indices pour vous persuader à vous même que ces gens ont vraiment existé. (FLR ; p.138-139)

Manière de dire que cet homme que côtoyait Jacqueline, qu'elle rejeta, qu'elle allait oublier, n'a laissé, dans l'esprit du narrateur, aucun souvenir. Il ne l'a plus jamais revu. Il n'a laissé aucune trace, aucune empreinte. Spectaculaire représentation de l'oubli. Le narrateur ne peut pas, par conséquent, élaborer le souvenir de ce personnage qui a disparu, « comme mon père », notera-t-il souvent. Disparu comme Pacheco (« un homme que je n'avais aucune chance de retrouver. »), comme Harry Dressel, ce père qu'il invente pour sa fille (Denise), qu'il aime, comme Hutte, qui « quitte » le narrateur au début du récit, disparu aussi comme ce père dans *Dora Bruder*, « impossible à trouver », qu'il recherchera tout de même tout au long de ce récit.

*

« 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. » (DB ; p.29) Cette adresse topographique, outre leur Nom (Dora et ses parents), est tout ce « que l'on sait » de ces personnes. Le fil est ténu mais suffisant pour les tirer (en partie, partiellement, par bribes) de l'oubli. Pour cette raison, ils sont importants les témoins, pour le narrateur. Ils sont même nécessaires. Et nous avons vu comment ce dernier se faisait un devoir d'occuper pareille fonction, de jouer pareil rôle : être celui qui sauve de l'oubli, comme une mission avons-nous déjà dit, mais surtout comme un pôle défini de son identité (« Mais vous êtes un véritable Bottin, mon cher. » ; RBO ; p.78). Être celui qui se souvient ; qui écrit le souvenir, qui le donne à lire.

Dans la situation d'écriture qui est la sienne, celle de l'enquêteur qui témoigne, il réunit dans un même lieu (narratif, littéraire) les indices, les marques, les signes qui révèlent l'existence de la jeune fille dans certains lieux de Paris. Il se fait le témoin de certaines allées et venues de Dora. Mais écrire pour ce narrateur consiste également à élaborer un autre témoin : le lecteur, à qui il donne à lire ces indices réunis (à nouveau).

À ce titre, le narrateur aura beau jeu de se faire exister sous ce regard (du lecteur), en tant que narrateur, en tant qu'il témoigne, mais aussi en tant que personnage, ce « je » de la diégèse qui intervient à plusieurs reprises : « Janvier 1965. La nuit tombait vers six heures sur le carrefour du boulevard Ornano et de la rue Championnet. Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues. ». (p.11)

À cette époque (1965), le narrateur a vingt ans. Il marche sans le savoir sur les traces de Dora qui comme lui a habité ce quartier. Il ne sait rien d'elle. Il ne soupçonne même pas son existence. Il « n'était rien », se confondant « avec ce crépuscule, ces rues. ». Qu'est-ce à dire? Cet extrait se situe au début du récit, dans le premier chapitre. Et ce « rien » semble mis en rapport avec le fait qu'il ne savait à l'époque rien de Dora, alors qu'il fréquentait ces rues qu'elle avait foulées quelque vingt ans plus tôt. Il n'était pas encore témoin de la jeune fille. C'est ce que note la fin du paragraphe :

> Je revois encore la lumière [...] L'immeuble du 41, précédant le cinéma, n'avait jamais attiré mon attention, et pourtant je suis passé devant lui des mois, des années. De 1965 à 1968. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. (DB ; p.11)

Et pourtant. Il n'avait pas encore son identité de témoin qu'il s'attribuera en écrivant des livres, en témoignant (dans le champ social du romanesque) pour sauver de l'oubli. Identité de narrateur-témoin qui distingue les deux fonctions narratives qu'il occupera alternativement, en tant qu'il est d'abord personnage puis narrateur. Avant de devenir témoin (de Dora), il se confondait aux rues. Il n'était rien. Sinon ce « je » prématuré (pas encore narrateur, pas encore témoin de Dora).

« Ce que j'ai pu attendre dans ces cafés... » (DB ; p.11) : ce que j'ai pu attendre pour rien, ne sachant pas pourquoi je m'y trouvais. Car c'est bien un sens qu'il cherche, un sens à sa présence : une détermination première, initiale, qui lui constituerait une identité – dont il serait chargé, comme une mission : celle de témoigner, celle d'être témoin. Et c'est peut-être ce qu'il trouve en devenant témoin (ou narrateur), témoin de Dora, de l'Occupation et de lui-même, personnage « je » dans la diégèse. Et témoigner sous le regard du lecteur.

Témoin de ce « je » : l'identité du personnage « je » est élaborée dans l'écriture, en différance disions-nous dans le chapitre premier. Identité du personnage que synthétise, que fait signifier, le narrateur. Pensons à cet autre roman, *Rue des boutiques obscures*, où le narrateur recherche son ancienne identité, devenant son propre témoin, ce qui l'amène à l'élaboration, conséquemment, de son identité de narrateur : témoigner (être narrateur) du passé dans le champ social du romanesque.

Il ne sort jamais de son rôle en somme. Il joue toujours, d'un roman à l'autre, la même identité : être celui qui note, par exemple, les changements du temps, changements infinitésimaux, passés inaperçus, dont personne (d'autre que lui) ne témoigne. Témoigner, par exemple, de ce Pacheco, l'ombre de *Fleur de ruines*, individu protéiforme, dont personne n'avait noté le passage d'une identité à l'autre, ce glissement, cette transformation silencieuse et nocturne, sauf lui. Il est de même le seul à connaître sa propre vie (cela semble effectivement aller de soi), a en connaître tous les secrets, aussi est-il toujours celui (privilégié) à même d'en témoigner pour sortir ce personnage, cette instance « je », du décor où il s'abîme, où il s'enlise, avec lequel décor il risque de se confondre.

*

Se confondre donc avec les rues, se fondre au décor, fusionner avec ce crépuscule, ce n'est pas être sujet mais bien plutôt être rien : c'est devenir ce décor, ce paysage, c'est devenir (et être) cet autre (chose, objet) qui n'est pas soi. C'est disparaître dans ce lieu[24]. Pas souvenu.

---

[24] Remarquons l'importance du lieu – qui garde « une légère empreinte des personnes qui les ont habités » (DB ; p.30) - dans cette problématique de l'identité.

La chose ~~est identique lorsque~~ le sujet n'est pas identifiable (différenciable) du groupe dont il fait partie. Le narrateur doit ainsi, à un moment de son récit, pour suivre Ernest Bruder, ne pas perdre sa trace, faire l'énumération des batailles qu'il fit, selon les informations disponibles :

> J'essaye de reconstituer le périple de Ernest Bruder. La prime que l'on touche à Sidi Bel Abbes. La plupart des engagés [...] ensuite les casernes de Meknès, de Fez ou de Marrakeh. On les envoie en opération [...] Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon [...]. (DB ; p.25-26)

Ernest se confond au groupe dont il fait partie, et la seule manière de ne pas le perdre de vue est de suivre le groupe, cette généralité du sujet, l'y supposant présent. Se fondre au groupe, ou au décor.

la juiverie comme peste

Ce « Je n'étais rien », que nous venons de présenter comme un *je n'étais pas (encore) témoin*, peut s'entendre aussi d'une manière autre, qui vient s'ajouter à la précédente interprétation, comme une *plus value* de signification, où intervient cette fois la notion de valeur, valeur d'échange, en tant que ce narrateur qui « n'est rien » *ne vaut rien*. Nous tenterons ici de relever les conditions de cette absence de valeur.

Le narrateur racontera, vers le milieu de son récit, un épisode qu'il juge d'une grande importance dans sa vie, et dont il ne parlerait pas si cette péripétie n'avait pris pour lui un « caractère symbolique ». Il s'agit d'une balade en panier à salade qu'il fit, alors âgé de dix-huit ans, en compagnie de son père, responsable en partie de cette « arrestation »[25] :

> Pourtant, j'étais étonné que mon père, qui avait vécu pendant l'Occupation ce qu'il avait vécu, n'eût pas manifesté le moindre réticence à me laisser emmener dans un panier à salade. Il était là, assis devant moi, impassible, l'air vaguement dégoûté, il m'ignorait comme si j'étais un pestiféré [...] J'ai bien senti que mon père n'aurait pas levé le petit doigt si ce commissaire avait exécuté sa menace et m'avait envoyé au Dépôt. (DB ; p.72-73)

Notons que cet extrait met en scène la perception du fils, son regard sur la scène et sa compréhension des événements. Il n'est pas reconnu par son père. Il n'est rien, il ne vaut rien. Au point que son père ne veut pas le voir. Il le chassera de chez lui à plusieurs reprises.

---

[25] Cette anecdote est également racontée, de manière fort ressemblante, quoique abrégée, dans cet autre récit déjà cité, *Le 21 mars, le premier jour du printemps* : « Le panier à salade, je l'ai connu quelques temps plus tard dans des circonstances à peu près semblables à celles du film et que François Truffaut a vécues. C'est mon père qui a appelé Police Secours [et non plus la fausse Mylène Demongeot de *Dora Bruder*] pour qu'on vienne me chercher. Il est monté avec moi dans le panier à salade qui nous a menés à travers le sixième arrondissement. Triste parcours [...] Là [au commissariat], il m'a « chargé » devant le

Il lui volera même ses papiers militaires plus tard pour tenter de le faire « incorporer de force à la caserne de Reuilly. ». (p.74)

Mais qu'avait-il donc vécu ce père sous l'Occupation (« qui avait vécu pendant l'Occupation ce qu'il avait vécu »)? Certes l'injustice et la honte. La loi allemande le rejette, et le condamne : comme celui qui n'est pas à la hauteur, indigne dans (par) sa différence – être pestiféré, être juif - (sa différence certes par rapport à cette loi qui le rejette et le condamne). Ce père victime n'épargnera pas au narrateur, son fils, et c'est ce qui étonne ce dernier, l'injustice qu'il connut, et lui attribuera (à ses yeux) ce « statut de pestiféré ». Il ne le regarde pas. Il l'ignore, comme s'il était un « pestiféré ».

Ce mot d'ailleurs, « pestiféré », reviendra plus loin dans le récit, toujours en rapport au père et à cette vie qu'il mena pendant l'Occupation. Remarquons que les rôles (le représentant de la loi et le pestiféré), dans cette seconde scène, sont changés, ils connaissent significativement un glissement important :

> Je me sens solidaire de son cambriolage. Mon père aussi, en 1942, avec des complices avait pillé les stocks de roulements à bille [...] Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordait qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est leur honneur. Et je les aime pour ça. (DB ; p.119)

---

commissaire, espérant sans doute que celui-ci m'enverrait au dépôt et que, de là, je serai expédié dans quelque bataillon disciplinaire... père étrange, qui ne manquait pas de fantaisie. » (ESF ; pp.18-19)

La loi, ou plutôt les instances qui la représentent[26] dans ce dernier extrait, condamnent le père et le rejettent : il est mis à l'écart (de la loi), hors celle-ci. Parce qu'il est juif (« pestiféré »). Mais dans le premier extrait, où interviennent les deux mêmes fonctions (le bourreau, le pestiféré ; le juge, la victime), c'est le fils qui occupe cette position de pestiféré, et c'est le père qui joue le rôle de représentant de la loi, bourreau qui condamne injustement la victime. Le narrateur répète (dans son récit) la scène du panier à salade, cette fois en modifiant les rôles.

Dans le second extrait, le narrateur se dit « solidaire » de ce statut de « hors-la-loi » qui d'abord fut celui de son père (en 1942), puis le sien, selon ses dires, ceux du premier extrait, en 1965, dans ce panier à salade ; statut qui fut imposé à son père, à l'époque, par les autorités allemandes : « puisqu'on avait fait de lui – *le père* - un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédient à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir. ». (DB ; p.66)

Et il faut voir comment le père, comme Dora et d'autres victimes de la loi allemande, sous l'Occupation, *se voit imposer (*par les représentants de la loi*) cette identité* de pestiféré :

---

[26] Toujours le narrateur modianien fuit la loi. La fugue modianienne à ce titre est certes un thème dès plus importants dans l'œuvre. La loi est toujours dénoncée par le narrateur. Elle est toujours injuste, toujours de trop : les exemples de cette dénonciation sont nombreux dans *Dora Bruder*, pensons à ces représentants de la loi allemande, responsables tyranniques de tous les crimes (les injustices) envers les juifs (DB ; p.72 ; 79 ; 119 ; 147) ; la loi qui est aussi responsable – c'est ainsi qu'il présente les choses – de la querelle de palier qui éclate entre les parents du narrateur : « Une querelle de palier s'est déclenchée ce jour-là entre mes parents, concernant la très modeste pension que mon père avait été contraint de verser pour mon entretien par une décision de justice : [il mentionnera – comme une dénonciation - le coupable] tribunal de grande instance [...]. » (DB ; p.70) ; loi qui toujours brime la liberté du sujet, parce qu'elle n'est pas son choix et qu'elle lui est imposée, c'est pour cela qu'elle est de trop et que le narrateur veut y échapper par la fugue : « [lors de sa fugue] C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose [...]. ». (DB ; p.79)

> Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre [Dora et le père du narrateur], on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie des réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de « dossier juif ». Ainsi n'avait-il aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue. (DB ; p.65-66)

C'est la loi, l'institution allemande, qui donne au sujet (lui impose) son identité ; et qui se charge également de la faire tenir (sur le sujet) cette identité (la faire tenir comme une insigne : l'étoile de David sur leur gilet), faire en sorte qu'il s'y conforme : « cette police des questions juives faisant un contrôle d'identité dans un lieu public... ». (DB ; p.64)

L'attitude du père devant ce statut de pestiféré qu'on lui imposa à l'époque fut la révolte : il n'allait pas se faire recenser, il n'allait pas accepter cette identité, il n'allait pas rentrer dans les rangs, ceux qu'on lui indiquait d'un doigt méprisant. Il allait plutôt errer en marge de cette identité que lui imposaient les Allemands. Il allait être hors-la-loi : en marge précisément de la loi, et contre celle-ci. C'est pour cette raison, la révolte, que le narrateur se sent solidaire de ce statut de pestiféré qui fut celui de son père, celui de Dora, comme le sien propre (statut qu'il s'attribue, qu'il s'arroge – être pestiféré lui aussi, à son tour, de par cette indifférence du père dans l'épisode du panier à salade). « C'est leur honneur. Et je les aime pour ça. »

Le narrateur « montrera » cette solidarité dans son récit : il se mettra en situation de victime (par rapport à la loi-du-père-allemande), il *jouera* (simulation narrative) le statut de pestiféré. L'injustice vécue par le père est reportée sur lui, solidaire qu'il est de cette époque et de ces crimes dont plusieurs furent victimes, le père et Dora entre autres. Il se fera victime

à son tour de cette injustice. Mais pourquoi le père est-il, dans son récit, selon le point de vue de son fils, le bourreau allemand, celui qui ne reconnaît pas son fils et le fait se sentir « pestiféré »? Pourquoi le père, qui fut d'abord victime, est-il celui qui, dans le récit qu'en fait le narrateur, lui impose la condamnation? Pourquoi en somme le narrateur, dans le premier extrait, se voit-il victime de cette loi-du-père-allemande, et pourquoi cette loi est-elle paternelle? Car la loi aurait pu avoir une toute autre détermination (que paternelle).

Ce qu'il constate, dans un premier temps (extrait de la p.72), c'est l'indifférence du père à son endroit. Absence de regard. Sentiment de rejet – celui du narrateur - d'abord ressenti et exprimé, mis en rapport avec le père, dans la scène qu'il élabore. « Pourtant, j'étais étonné que mon père, qui avait vécu pendant l'Occupation ce qu'il avait vécu, n'eût pas manifesté le moindre réticence à me laisser emmener dans un panier à salade. » (DB ; p.72)

Puis plus loin (p.119, le second extrait) il représente son père dans une situation analogue : le regard méprisant, de haine, que lui adressait, à l'époque de l'Occupation, la loi allemande. Tente-t-il d'expliquer, de s'expliquer, ce sentiment, qui est le sien, de n'avoir pas été aimé par ses parents (DB ; p.79) et qu'il représente dans cette apparente indifférence du père? Rejet pourtant qui fut d'abord vécu par le père, honte qui fut d'abord celle du père, comme nous l'avons dit. Ce statut de pestiféré qui fut celui de son père expliquerait-il son incapacité d'aimer son fils, se demande, entre les lignes, le narrateur? Impossibilité de le considérer autrement que comme juif, comme pestiféré? Et parce qu'il souffrit d'être juif, parce que la loi allemande lui fit payer cher cette identité, jusqu'à la honte, jusqu'à sa mort, le père aurait-il pu tout de même aimer ce fils déchu? Qu'il fut « réprouvé » - « ailleurs » - explique peut-être qu'il ne le reconnut pas à l'époque? Car nous sentons que le narrateur

cherche une réponse, tout au long de son récit. Il cherche un indice qui lui expliquerait cet abandon, ce (sentiment de) rejet dont il fut victime (« injustement »), et qui désigne en premier lieu ses parents, son père surtout ; il voudrait trouver une bonne raison expliquant cette indifférence du père, pour qu'il puisse excuser ce père, et comprendre cet abandon autrement que comme un abandon.

*

Cette dernière lecture nous permet en l'occurrence de comprendre ce « je n'étais rien » de deux manières. La première s'entendant comme un je ne suis pas encore témoin [de Dora], pas encore celui qui voit et dit (devenir-narrateur). La seconde renvoyant à une présence, celle du père, mais qui ne voit pas, qui ne voit pas le narrateur, son fils. Présence de l'indifférence, d'une indifférence, où le narrateur n'est pas reconnu.

l'énigme paternelle

Le narrateur cherche à comprendre l'attitude du père à son égard. Pourquoi me suis-je senti pestiféré dans ce panier à salade? Était-ce bien son intention? Le narrateur modianien se demande, pour paraphraser une maxime lacanienne, quel est donc le désir du père?[27] Il essaye de savoir ce désir autre, tente de le comprendre, aimerait certes y être (dans ce désir). Le père est une énigme pour le narrateur qui pourtant le questionne quant à son désir : « Je lui ai demandé s'il était vraiment nécessaire d'avoir appelé police secours et de m'avoir chargé devant les policiers. ». (DB ; p.73) Mais ce père ne parle pas, et ne manifestera jamais son désir. Il restera silencieux, comme il le fut pendant tout le trajet, au retour du poste de police : « Il ne m'a pas répondu. Je ne lui en voulais pas. Comme nous habitions le même immeuble, nous avons suivi notre chemin, côte à côte, en silence. ». (DB ; p.73)

Et même quand il parle, ce père reste silencieux (sur son désir inentamé, jamais avoué, jamais dit) : lorsqu'il s'adresse aux policiers, les mots qu'il emploie ne seront pas les siens, il répétera très fidèlement ceux de sa conjointe, la fausse mère, cette « fausse Mylène Demongeot ». Il n'en ajoutera aucun, ne dira rien venant de lui. Il répétera simplement les paroles de femme. « Il m'a claqué la porte au nez ; j'entendais la fausse Mylène Demongeot hurler et appeler police secours, en disant qu'un « voyou faisait du scandale. ». » (DB ; p.71) Le narrateur, d'ailleurs, mettra entre guillemets ces paroles du père, au moment de « charger » son fils devant les policier : « Mon père lui a expliqué, d'une voix sèche, que j'étais « un voyou », qui venait faire « scandale chez lui ». ». (DB ; p.73)

---

[27] La fameuse formule : « Le désir du sujet c'est le désir de l'Autre ».

Jusque là ira son silence. Comment savoir ce que cache ce silence? Quoi comprendre à cette énigme (à ce désir)?

*

Dans *Dora Bruder*, le narrateur raconte cette énigme qu'est son père. Il essaye de comprendre en reconstituant les événements. Ce rapport de l'écriture à l'énigme, de l'énigme en tant qu'elle pousse à écrire, nous rappelle un extrait, précédemment cité, tiré de *Fleurs de ruine* :

> Je m'étais assis à la terrasse de l'un de ces cafés, vis-à-vis du stade Charléty. J'échafaudais toutes les hypothèses concernant Philippe de Pacheco dont je ne connaissais même pas le visage. Je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençais mon premier livre. Ce n'était pas une vocation ni un don particuliers qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l'énigme que me posait un homme que je n'avais aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n'auraient jamais de réponses. (FDR ; p.86)

Cet homme qu'il n'a aucune chance de retrouver est encore, dans *Dora Bruder*, le même qui pose l'énigme au narrateur, à savoir le père, dont il dira, au moment d'évoquer Manon Lescaut et le souvenir d'une errance dans l'Hôpital Général, s'y rendant pour une visite : « J'ai arpenté les cours pavées jusqu'à ce que le soir tombe. Impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu. ». (DB ; p.20) Ainsi, ce père est parti avec son secret, secret que le narrateur ne saura jamais, qui lui échappe désormais pour toujours : quelle était donc son intention (son désir) envers son fils? De l'indifférence? Mais peut-être pas aussi. La question ainsi reste ouverte, heureusement pour le narrateur.

Dans l'extrait de *Fleurs de ruine*, précédemment cité, le narrateur met en rapport l'écriture de son premier roman et l'énigme qui lui pose un homme qu'il n'avait « aucune chance de retrouver ». Dans l'extrait du panier à salade, dans *Dora Bruder*, la rédaction de ce premier roman sera de même évoquée, encore cette fois en rapport avec le père (qui y tient toujours lieu d'énigme révolue) : « Il m'ignorait comme si j'étais un pestiféré [...] Et cela me semblait d'autant plus injuste que j'avais commencé un livre – mon premier roman – où je prenais à mon compte le malaise qu'il avait éprouvé pendant l'Occupation. ». (DB ; p.72)

Commencer à écrire de la fiction (« un roman ») en conséquence (résultante) du rapport problématique au père. Répondre à l'énigme, ou répondre à l'avis de recherche : donner suite à la question posée, s'inscrire, avec sa plume, dans l'attraction de l'énigme. Cet avis de recherche d'ailleurs n'est pas sans rapport au père, cet autre du roman, celui de la jeune fille, Ernest Bruder qui serait, comme le suppose le narrateur (à deux reprises dans son récit : p.79 ; p.84), le signataire de l'avis de recherche. Qu'est-ce que cela implique, qu'un père recherche ainsi sa fille, aux yeux du narrateur abandonné (comme il le suppose), lui, par son père?

dessiner l'ombre du père

> En tout cas, on aurait dit que l'amour n'intéressait pas ma mère et même la dégoûtait, et que ma naissance avait été, dans sa vie un accident [...] la seule chose que j'aurais aimée, c'était de vivre seule avec mon père, si je ne l'avais pas perdu. Lui, au moins, il m'aurait inscrite au lycée [...].
> *(Des inconnues,* Patrick Modiano*)*

Dora fugue. C'est en conséquence de cette absence que ses parents s'inquiètent : « Dora avait fait sa fugue treize jours auparavant et Ernest Bruder avait attendu jusque-là pour se rendre au commissariat et signaler la disparition de sa fille. On imagine son angoisse [...]. ». (DB ; p.78) Ernest est soucieux, inquiet de cette absence[28]. Il entreprend des démarches (auprès des policiers, et du journal) pour retrouver sa fille. Le narrateur aussi racontera dans ce roman sa propre fugue : « [...] 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 [...] Cette extase ne peut durer longtemps. Elle n'a aucun avenir. ». (DB ; p.80-81) Elle n'a aucun avenir parce que personne ne cherche le narrateur[29], voire même personne ne s'inquiète de lui. « La fugue – paraît-il – est un appel au secours [...] » (DB ; p.80) : elle n'a aucun avenir quand personne

---

[28] Il attend quelques jours avant de signaler la disparition afin de protéger sa fille qu'il n'avait pas déclarée, comme il l'aurait dû, en octobre 1940, au commissariat : « [...] Mais il n'avait pas déclaré sa fille [...] Peut-être Ernest Bruder a-t-il jugé qu'elle était hors d'atteinte, dans cette zone franche, au pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie [...] elle échappait encore à tous les classements [...]. » (DB ; p.48-49) ; voir *Dora Bruder* p.59 ; p.60 de même, où le narrateur rappelle que Ernest Bruder n'avait pas déclaré sa fille. « Il n'avait pas déclaré Dora au recensement d'octobre 1940, à ce même commissariat, et les policiers risquaient de s'en apercevoir. En essayant de la retrouver, il attirait l'attention sur elle. » (DB ; p.78) Par précaution donc – pour la protéger - il attend avant de lancer l'avis de recherche dans le journal *Paris-Soir*.

[29] Le narrateur ne cache d'ailleurs pas sa déception, qui est de ne pas avoir été recherché ; à propos d'un écrivain allemand, il dira : « Friedo Lampe. *Au bord de la nuit*. Ce nom et ce titre m'évoquaient les fenêtres éclairées dont vous ne pouvez détacher le regard. Vous vous dites que, derrières elles, quelqu'un que vous avez oublié attend votre retour depuis des années ou bien qu'il n'y a plus personne. Sauf une lampe qui est restée allumée dans l'appartement vide. ». (DB ; p.94) L'espérance que quelqu'un vous attend, vous recherche, se fait du souci pour vous, pense à vous, espère vous revoir, etc. Le narrateur met en rapport cet écrivain et Ernest Bruder, le père qui recherche Dora, sa fille : « Friedo Lampe était né à Brême en 1899, la même année qu'Ernest Bruder. ». (idem)

ne répond à cet appel de secours. C'est précisément ce silence, celui du père, que raconte le narrateur dans ses romans, par la littérature (la fiction). Silence du père insensible à la disparition (la fugue) de son fils.

Ce qui semble frapper le narrateur dans cette histoire de Dora Bruder, c'est la relation idyllique père-fille (enfant). Voilà comment il relate son intérêt envers la jeune fille : « En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41 boulevard Ornano [...]. ». (DB ; p.54) Mais cela ne nous dit pas encore pourquoi il a choisi cette notice journalistique, pourquoi il l'a retenue, et ce qui l'a réellement frappé dans celle-ci. Il poursuivra :

> J'ignorais tout de ses parents et des circonstances de sa fugue. La seule chose que je savais, c'était ceci : j'avais lu son nom, DORA BRUDER – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. Apatride, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz. (DB ; p.55)

Il trouve cette information en feuilletant la liste de Serge Klarsfeld (voir annexe 1) (mais cela, le roman ne le mentionne pas). Dora est avec son père. Son nom ne figure pas seul, il est avec celui du père. « À Drancy, dans la cohue, Dora retrouve son père, interné depuis mars. » (DB ; p.144) Le narrateur n'avait pas eu cette chance, lui qui avait « erré pendant des heures, à sa recherche. » (DB ; p.19) ; à la recherche du père dans « ces corps de bâtiments qui [lui] évoquaient Manon Lescaut et l'époque où ce lieu servait de prison aux filles, sous le nom sinistre d'Hôpital Général, avant qu'on les déporte en Louisianne. ». (DB ; p.20) Drancy sera de même - comme cet Hopital Général - un lieu de déportation. Dora, en plus d'y

« retrouver son père », partira avec lui pour « Ailleurs ». Le narrateur, lui, manque le bateau : il ne retrouve pas son père dans ce lieu de déportation – l'Hopital - où il le cherche pourtant avec insistance ; suite à quelle déambulation inutile il ne l'a « plus jamais revu ». (DB ; p.20)

Il nous dira plus loin que Dora voulut faire partie du convoi, a tenu à faire partie du convoi, pour être avec son père, pour rester avec lui pendant le déportation :

> Dora, qui était française [protégée donc par sa nationalité] aurait pu elle aussi quitter Drancy avec eux [et échapper à la mort]. Elle ne le fit pas pour une raison qu'il est facile de deviner : elle préféra rester avec son père.
> Tous les deux, le père et la fille, quittèrent Drancy le 18 septembre, avec mille autres hommes et femmes, dans un convoi pour Auschwitz. (DB ; p.145)

Le narrateur est donc captivé par cette histoire, celle de Dora, jeune fille recherchée par son père, dans la mesure où elle représente ce qu'il aurait peut-être aimé connaître (au risque ne n'avoir jamais commencé à écrire) : le désir du père. Connaître le désir du père : rechercher son enfant. Connaître la parole du père, entendre sa voix, probablement pleine d'inquiétude au moment de demander aux policiers de rechercher sa fille, disparue depuis déjà treize jours… Entendre sa voix et non plus se buter à ce silence morne, dans lequel il faut peut-être entendre le désintérêt, l'abandon… Énigme paternelle (énigme du désir) posée au narrateur qui prend la plume pour esquisser des hypothèses (quant à ce désir, ce qu'il peut être) :

> Ce n'était pas une vocation ni un don particuliers qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l'énigme que me posait un homme que je n'avais aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n'auraient jamais de réponses. (FDR ; p.86)

*

Dora, à suivre son père, à ne pas vouloir le quitter, court à sa perte. Car, c'est à ne pas l'avoir suivi qu'elle aurait survécu : « Dora, qui était française, aurait pu quitter Drancy avec eux. » (DB ; p.145), et échapper ainsi au déportement pour l'Ailleurs. Elle entre dans le désir du père pour s'y perdre, s'y abîmer, très assurément : c'est sa mort qu'elle y trouve. Le narrateur comprend-t-il, dans ce constat implicite de la perte de Dora, que son père à lui, par son refus et cette indifférence, lui voulait par conséquent du bien? Profite-t-il de cette possibilité d'interpréter pour le mieux, à son avantage, ce refus du père qui lui voulait – peut-être, finalement - du bien en l'éloignant de lui, pour le sauver?

réhabilitation par la littérature

Nous avons déjà parlé de la scène éditoriale (parfois appelé aussi le champ social du livre) dont se servirait (qu'il mettrait à profit) le narrateur modianien. Ici encore, cette scène s'avère d'une grande importance pour le narrateur de *Dora Bruder* qui tente d'élaborer (pour le comprendre) le rejet dont il fut – du moins le suppose-t-il - victime, fort injustement d'ailleurs, par son père. Car c'est bien ce qu'il note lui-même, à l'intention du lecteur, à savoir qu'il fut à tort « victime » de ce rejet paternel par trop radical et incompréhensible (énigmatique) : « Et cela me semblait d'autant plus injuste que j'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il [son père] avait éprouvé pendant l'Occupation. ». (DB ; p.72) Il ne méritait pas cette indifférence, précise-t-il, lui qui prenait justement, au même moment, la défense de ce père ingrat, oublieux. De plus, au moment d'embarquer dans le panier à salade et d'être « chargé » devant les policiers par le père, le narrateur était « encore mineur » (p.70), donc encore (légalement, selon la loi) sous la responsabilité de ses parents séparés ; seconde injustice à son égard : il avait *encore* droit à la compréhension du père, et à son aide.

Comme il se servit de la scène sociale du livre pour venger (mais « trop tard »!) le père, ainsi que nous le disions, le narrateur donne à lire ici l'injustice dont il fut victime, et qu'il ne méritait certes pas. L'appel au lecteur n'est pas explicite mais tout de même efficace dans la mesure où ce dernier est témoin, où le narrateur le fait témoin, de cette injustice. Sous le regard du lecteur, le narrateur tente, *par la littérature* (l'écriture et la lecture, après le passage éditorial : donner à lire…), de se réhabiliter, à ses propres yeux et aux yeux de son lecteur. Il se montre, sous le regard du témoin, victime et innocent de ces crimes dont

l'accuse le père et veut se réhabiliter en tant que témoin : être reconnu par le lecteur, en tant que témoin (pour ne plus « être rien »).

Ce dernier exemple nous montre encore une autre facette, une autre utilisation aussi, de cette scène éditoriale que nous avons déjà plusieurs fois rencontrée, qui se présente sous la forme d'appels ou d'adresses (au sens épistolaire) aux lecteurs.

*

Dessiner l'ombre du père. Dessiner non pas la figure du père, avec ses traits, ses rides, son facial, non pas faire son portrait, mais en dessiner l'ombre, l'ombre de ce père. « Le visage tapi dans l'ombre, la jeune fille peut le reconnaître : non seulement s'agit-il de l'amoureuse silhouette de son amant, mais c'est elle qui l'a écrite. » (Méchoulan) Réhabiliter le père ingrat par l'écriture, redessiner le désir du père à l'égard du fils, y mettre plus d'attention, plus de générosité. Redessiner le désir du père pour le mieux, au contraire de ce que pouvait être « réellement » ce désir (ou peut-être, finalement, cet abandon, comme le suppose le narrateur) : s'y revaloriser, s'y redonner une valeur, ne plus s'y sentir « être rien » ; *être reconnu comme « témoin »* par ce regard paternel.

Ainsi, plus loin dans le récit, après l'épisode (énigmatique) du panier à salade, le narrateur raconte un épisode de sa vie passée :

> À vingt ans, dans un autre quartier de Paris [...] j'avais une amie qui se faisait héberger dans divers appartements ou des maisons de campagne. Chaque fois, j'en profitais pour délester les bibliothèques d'ouvrages d'art et d'éditions numérotées, que j'allais revendre. Un jour, dans un appartement **de la rue du Regard** où nous étions seuls,

> j'ai volé [...] J'ai cherché dans l'annuaire un brocanteur à qui revendre ces objets, et j'en ai trouvé un, rue des Jardins-Saint-Paul.[30] (DB ; p.134)

Il se rendra chez le brocanteur, un « homme d'une quarantaine d'années » qui le reçut « avec beaucoup de gentillesse » et lui proposa d'aller sur place chercher la « marchandise ». Le narrateur va lui demander de l'argent. Il est bien reçu. Le dimanche suivant : le brocanteur charge dans sa voiture la marchandise, donne au narrateur « sept cents francs de l'époque » et lui propose « d'aller boire un verre ».

« Je lui ai parlé du terrain vague que j'avais remarqué les samedis où ma mère m'emmenait aux Puces [...] En lui parlant, je pensais à mon père que je n'avais plus revu depuis longtemps. » (DB ; p.136-137) Oui cet homme représente le père pour le narrateur[31], il le dira lui-même, mais le dira seulement après avoir fait intervenir le souvenir sa mère, après l'avoir évoqué (parler de sa mère à cet homme lui rappelle le souvenir de son père). De plus, ce brocanteur occupait « un local du côté du marché aux Puces, porte Clignancourt », là même où le narrateur, comme il le dit dès l'incipit de son récit, accompagné de sa mère, se promenait à l'âge de douze ans. Ce brocanteur est juif, un juif polonais comme l'est Ernest, le père de Dora[32]. Car dans ce lieu, ce quartier Ornano, celui mentionné dans l'incipit, le narrateur, *avec* sa mère, les samedis de promenades, y rencontre souvent des hommes : un photographe (p.10) et un vendeur (« un juif polonais ») de valises (p.13) ; c'est un lieu de rencontres particulier où, avec sa mère, ils croisent des ombres paternelles, comme un désir implicite, celui du narrateur, de voir réunis encore ses parents, auprès de lui, avec lui, tous

---

[30] Je souligne.
[31] signalons également le fait que le brocanteur (DB ; p.135 ; p.9), tout comme le père du narrateur (DB ; p.70), échappera lui aussi, « par miracle », « de justesse », aux rafles des inspecteurs.

deux bienveillants et « gentils » envers lui. Nous avons déjà rencontré pareil désir, toujours celui du narrateur modianien, dans cet extrait, cité précédemment, et pour d'autres raisons, où le narrateur, en compagnie de son père, se fait heurter par une princesse, attentionnée, au regard maternel.[33]

« Au moment de nous quitter, il m'a dit d'un ton amical que si j'avais encore quelques objets à lui proposer, je pouvais le contacter rue des Jardins-Saint-Paul. Il m'a donné cent francs de plus, sans doute touché par mon air candide de bon jeune homme. » (DB ; p.137) Non seulement ce brocanteur ne refuse pas de donner de l'argent au narrateur, mais surtout il augmente volontairement la donne : il le paie, sans doute touché par son air de « bon jeune homme », nous dit le narrateur. Si nous envisageons de voir ces deux transactions sur le mode de l'échange (capitaliste), nous remarquons l'apparition, en fin de récit, dans le second extrait (celui du brocanteur), d'une *plus value* par rapport au (premier) refus catégorique du père de donner le moindre argent pour « l'entretien » de son fils (la querelle de palier) : le narrateur, *vers* la fin de son récit, dans son rapport avec le brocanteur, vaut l'argent qu'on lui donne ; il le vaut tant qu'on augmente la mise.

La réhabilitation de la figure (de l'ombre) du père consiste dans le fait que le narrateur s'inscrit, dans son propre récit, à deux reprises, dans une dynamique d'échange, où le père est dans les deux cas pourvoyeur. On connaît l'échec du premier épisode ; mais le narrateur reprendra, à son avantage cette fois, l'échange dont il est encore l'objet dans son rapport – transactionnel – au brocanteur (il rejoue sa mise, avec bonheur, avec fortune).

---

[32] D'ailleurs, les personnages masculins juifs dans *Dora Bruder*, auront toujours un statut de père, ou suffiront à évoquer ce dernier concept.
[33] *Fleurs de ruine* ; p.71.

L'ombre du père, dessinée dans le second épisode, joue cette fois à l'avantage du narrateur. « J'ai oublié son visage. La seule chose dont je me souvienne, c'est son nom. » (DB ; p.137) Mais il ne dira pas pour autant ce nom souvenu. Il fait du brocanteur une métaphore du père (ce qu'est l'ombre - *J'ai oublié son visage*), où le narrateur (re)dessine (se représente, imagine) le désir du père à son endroit : « bienveillance et gentillesse ». *Vers* la fin de son récit, au moment de laisser bientôt l'écriture, le « jeune homme », dans une surenchère sécurisante se réconcilie enfin avec la figure (l'ombre) paternelle, maintenant bienveillante et attentionnée à son égard. Efficacité de l'ombre.

Que le lecteur en juge, lui que le narrateur, ce « bon jeune homme », a fait témoin des deux scènes (prendre le lecteur à témoin) : n'avait-il pas raison ce brocanteur de le considérer avec cette gentillesse ; et n'avait-il pas tort ce père de le traiter de pestiféré, de le dire « voyou »...

*

Le père, pour le narrateur, est un « hors-la-loi » qui reproche à son fils, dans l'épisode « symbolique » du panier à salade, de traîner dans les mêmes marécages du marché noir, pour « s'y perdre », assurément. (DB ; p.66) Il lui reproche de faire (d'être) comme lui. Il ne voudrait pas que son fils soit voleur, déjà que comme lui il est pestiféré (juif). Pourquoi ne pas lui souhaiter ce destin marginal? Pourquoi l'accuser d'être « voyou », puis l'ignorer, se taire définitivement?

Le narrateur, qui échafaude les hypothèses quant au désir potentiel (l'énigme) du père à son endroit, qui écrit ces hypothèses, non pas pour résoudre l'énigme mais y répondre,

tente donc, selon notre point de vue, de réhabiliter – par la littérature - la figure (l'ombre) du père. Aussi il reprend ce silence du père pour tenter de le comprendre (échafauder des hypothèses), et supposer ce qui s'y cache : autre chose que ce rejet apparent. Car ce silence peut-être est-il bénéfique, « positif », et que par lui, le père veut le bien de son fils?

Il met en tous les cas dans son récit, d'un côté l'indifférence – se demandant s'il s'agit d'un rejet ou *d'autre chose* - dont il se croit victime par son père, et de l'autre, cette rencontre idyllique, cet amour, d'Ernest pour sa fille Dora. Comme nous l'avons dit, c'est à sa perte qu'elle courait en voulant suivre son père, dans « un convoi pour Auschwitz » (DB ; p.145). Le père du narrateur, lui, ne veut pas que son fils le suive.

Et ce dernier n'en est pas moins tout de même devenu un « voyou ». C'est ce que nous montre encore l'épisode du brocanteur-père. Car au moment d'être « récompensé » par le brocanteur, le narrateur est un voleur, il est alors véritablement un petit voyou, perdu comme l'était le père dans les marécages du marché noir aux portes de Paris. Et c'est précisément en tant que voyou, *parce qu'il est voyou*, qu'il est reconnu par ce brocanteur « gentil » et bienveillant qui lui achète son matériel volé. Il est devenu ce « voyou » que plus tôt son père lui reprochait d'être, avec les mots que lui soufflait la fausse Mylène Demongeot. Il est devenu voyou et se débrouille maintenant seul. Ce « jeune homme » est autonome enfin, et est en mesure de trouver lui-même l'argent nécessaire à son « entretien », à sa survie. C'est, après tout, ce que voulait le père : à savoir que son fils soit autonome (le faire « réformer » ; DB ; p.74) : « [...] espérant sans doute que [le policier] m'enverrait au dépôt et que, de là, je serai expédié dans quelque bataillon disciplinaire... père étrange [...]. ». (ESF ; p.18) Père étrange et énigmatique, qui sera « gentil » avec son fils quand celui-ci

deviendra autonome, enfin un « jeune homme », et qu'il se débrouillera tout seul, même à être voyou.

Ce père lui aura donc encore rendu service, en se taisant : il ne l'aura pas entraîné avec lui à une époque où le danger planait réellement – en mourut Dora *avec* son père - ; et il l'aura rendu autonome, indépendant.

*

En résumé, le narrateur émet diverses hypothèses pour tenter d'expliquer et de comprendre le comportement de son père, cette énigme. Il cherche surtout à faire de l'indifférence paternelle une ruse, derrière laquelle se cache un désir qui va à l'encontre des apparences : par cette indifférence, cette absence de regard et ce refus de le reconnaître, le père veut le bien de son fils.

l'impression de vide

> Mon cher Dressel (dont le personnage-narrateur écrit la biographie), comme j'ai souffert à cause de vous... Mais je ne vous en veux pas. C'est moi le coupable. Je suis sûr que vous avez douté de votre vie, ce qui explique que je n'ai presque rien retrouvé d'elle. Alors j'ai été obligé de deviner, pour donner un père à votre fille que j'aimais.
> (*Livret de famille*, Patrick Modiano)

Repartons de cette « impression de vide » que dit ressentir le narrateur, le narrateur modianien mais celui de *Dora Bruder* en particulier, impression de vide qui existe, nous apprendra-t-il également, depuis longtemps, bien avant qu'il connaisse l'existence de la jeune fille. C'est à l'âge de quatorze ans (1965), devant des ruines, que ce sentiment s'est manifesté « pour la première fois ». Rétrospectivement, au moment d'écrire *Dora Bruder* (1996), il met en rapport, en un rapport presque de conséquence, cette première impression de vide et la jeune fille disparue sous le feu allemand de l'Occupation, mais totalement inconnue du narrateur à l'époque. Comme si Dora avait quelque chose à voir avec ce sentiment de vide que ressent depuis longtemps le narrateur, ce sentiment indéterminé, flou, vague, *général*. Comme si cette recherche, cette accumulation d'informations – le récit, l'enquête - au sujet de la jeune fille, cet apport progressif de savoir historique (archivistique) à son sujet, était généré par ce sentiment de vide, pour répondre à l'*absence* de Dora.

Ainsi, le narrateur recherche des informations au sujet de Dora et en trouve par bribes, démembrées, en miettes, dans ces pièces d'archives, dans ces registres, qui sont des indices, des traces du passage de cette fille disparue dans la grande noirceur de l'Occupation :

> À la porte Clignancourt, le bâtiment et la barrière de l'octroi [...] des hangars, d'acasias et de maisons basses que l'on a détruit. Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé [...] Et tout au fond, la masse brumeuse des immeubles. Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. (DB ; p.36).

Elle est là, cette impression de vide, énoncée à la fin de l'extrait. Mais avant d'aller plus loin, il faut voir de quelle manière assez particulière s'inscrit cet extrait dans le septième chapitre, d'où il origine ; il importe de voir dans quel contexte diégétique immédiat (chapitre sept) s'élabore cette impression de vide.

D'abord, le narrateur semble, au début de ce chapitre, vouloir reconstituer le passé de Dora alors qu'elle habitait le quartier Clignancourt : « 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 [...]. ». (p.35) Le narrateur, nous l'avons déjà mentionné, habitera lui aussi ce quartier. D'abord en 1958, alors âgé de douze ans ; puis y restera une autre fois, « de 1965 à 1968 ». Il faut noter que cette reconstitution du passé de Dora relève de la supposition : le narrateur prétend que Dora s'est rendue au cinéma puisqu'il suffisait pour elle de traverser la rue. Il lui était facilement accessible. Le narrateur en déduit, par conséquent, qu'elle dut fréquenter ce lieu.

Il poursuit, dans le même chapitre, la reconstitution du passé, toujours en supposant les activités et occupations de la jeune fille :

> Petite, elle a dû jouer dans le square [...] Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux. <u>On</u> allait boire une limonade à la terrasse d'un café. Quelquefois [...]. (DB ; p.35)

La narration connaît un changement pronominal (ON) par lequel le narrateur désigne des personnes qui avaient ces habitudes crépusculaires et qui ont connu ces gens sur les terrasses et sur les trottoirs, et qui ont visité, fréquenté ces lieux à cette époque : « On allait boire [...]. ». Ce pronom indéfini, qui fonctionne comme l'ombre décrite par Méchoulan, consiste également et par ailleurs, dans la plus grande subtilité, à pouvoir désigner à la fois Dora ou le narrateur. Plus précisément : ce dernier parle de Dora à travers ses propres souvenirs ; autrement dit encore : Dora y prend sa place, celle du narrateur, dans le souvenir, alors qu'il était enfant sur le square Clignancourt, y buvant des limonades. Le glissement pronominal est subtil et fort à propos. Car c'est cette subtilité qui assure l'ambiguïté si significative, qui assure la rencontre implicite, sous-entendue mais pas moins effective, du narrateur et de Dora. Rencontre ou superposition des identités? Modiano veut-il dans cet extrait que les années se confondent au point de faire coïncider les points de vue, celui de Dora sur son époque et celui du narrateur, de manière à amener ce dernier à parler pour Dora, à dire ce qu'elle vu et vécu jadis sur ce boulevard?

Car c'est bien encore de lui, toujours de lui, selon son propre point de vue, qu'il parle lorsqu'il suppose cet itinéraire de la jeune fille en début de chapitre. Bien entendu. Mais il parle de lui en désignant (pronominalement) Dora : « Ses parents ont emmené Dora au cinéma [...] ». Il parle de lui à la troisième personne et au féminin (« elle » ; « Dora »).

Notons que cette imbrication, cet entremêlement des deux époques (celle de Dora et celle du narrateur, sur le boulevard Ornano), avec l'ambiguïté que cela implique, était un fait connu du lecteur, pour l'avoir lu en toutes lettres au début du deuxième chapitre de

l'ouvrage : « 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 1942. » (DB ; p.12) ; parole qui trouve à ce moment du texte son actualisation narrative.

Faisons intervenir un exemple, importé d'un autre roman, où, comme il est de mise chez Modiano, le narrateur raconte un passé, ce qui implique (imbrique…) deux époques (le passé et le moment ultérieur de la narration). Il s'agit du narrateur de *Fleurs de ruine* qui se souvient d'une histoire de meurtre qui aurait eu lieu en 1933 ; au moment de revenir sur les lieux du crime, quelque cinquante-cinq années plus tard, alors qu'il relate les faits, le narrateur dira : « 24 avril 1933. Deux jeunes époux se suicident pour des raisons mystérieuses. C'est une bien étrange histoire que celle *qui s'est déroulée au cours de la nuit dernière* dans l'immeuble du 26, rue des Fossés-Saint-Jacques, proche du Panthéon, chez M. et Mme T. »[34]. (FDR ; p.13) Le narrateur, avec cette phrase au présent, retourne non seulement sur les lieux du crime mais au moment même où il s'est produit : *la nuit dernière.* Il se déporte. Il rejoint le moment de cette double mort (le suicide des époux). Il devient, dans sa narration, par ce verbe, témoin immédiat des lieux du crime, tels que ces lieux étaient à l'époque. Il se rapproche (dans le temps et l'espace) de ce dont il parle, de ces époux et de leur appartement, où a eu lieu le suicide, sur cette rue qu'il revoit après tant d'années, et qui lui évoque cette histoire qu'il développe, qu'il élabore, dans la mesure où il la savait partiellement, où il en savait quelques bribes, qu'il agence – narrativise - ici.

Ainsi, et nous y reviendrons bientôt, lorsqu'il sera question du concept d'*intuition*, le narrateur modianien tente effectivement de rejoindre le passé, d'y être, dans ce temps et lieu

---

[34] Je souligne.

révolus dont il parle, et dont il reconstitue (par bribes narratives) le souvenir. Sans toutefois que cela nous amène à trancher, nous pouvons penser qu'il s'agit dans ce : « On allait boire [...] », d'une tentative (narrative) de rejoindre Dora, dans son temps et lieu, sur le boulevard Clignancourt, qu'il connut jadis, et dont il élabore, à ce moment, au chapitre sept, le souvenir. Participer, en tant qu'acteur, à la scène du souvenir. Tentative pour être témoin de Dora (dans cette scène même du souvenir qu'il élabore). Témoin de cette époque où il n'était pas encore né, au moment où vivait cette jeune fille, témoin surtout de ce lieu, ce quartier, où il vécut enfant et qu'habita avant lui cette jeune fille. Nous voulons dire que le narrateur simule cette projection dans le passé, au moment où Dora occupait le boulevard Ornano ; il simule, dans sa narration même, par sa narration, cette projection et donne l'impression au lecteur de devenir témoin privilégié de Dora, à l'époque. « C'est une bien étrange histoire que celle *qui s'est déroulée au cours de la nuit dernière* [...]. »...

être témoin

Mais continuons notre lecture du septième chapitre qui poursuit ses variations et transformations pronominales, visibles (et soulignées) dans l'extrait suivant :

> Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevriers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour dix sous. La mousse vous faisait une moustache blanche. (DB ; p.35)

L'évocation des souvenirs, son développement, se poursuit mais cette fois, dirait-on, le narrateur a soin d'y inclure son lecteur, ou du moins le convoque-t-il dans sa narration comme pour le camper dans cette scène foraine élaborée, (re)construite : il amène dès lors, selon cette rhétorique, le lecteur à devenir à son tour acteur et témoin de cette scène racontée. Acteur dans la mesure où le lecteur connut, au même titre que le narrateur, ces gens, ces lieux dont il est question ; témoin également en ce sens que le narrateur le place en situation de valider cette représentation foraine, de cautionner cette remémoration qui lui est adressée.

Cette rhétorique nous rappelle un autre roman, *De si braves garçons*, qui débutait par un semblable appel au lecteur, à ceux, spécifiquement, qui ont connu ce camp dont parle alors le narrateur, comme il le fera dans *Dora Bruder*, lorsqu'il s'adressera à ces femmes, susceptibles d'avoir été à un moment, dans le passé, une voisine de la jeune fille dans le pensionnat :

> Une large allée de gravier montait en pente douce jusqu'au Château. Mais tout de suite, sur votre droite, devant le bungalow de l'infirmerie, vous vous étonniez, la première fois, de ce mat blanc au sommet duquel flottait un drapeau français. À ce mat, chaque matin,

> l'un d'entre nous hissait les couleurs après que M. Jeanschmidt eut lancé l'ordre [...]. (DSG ; p.9)

Le lecteur est amené ici à jouer les deux mêmes rôles d'acteur (dans le souvenir) et de témoin (de ce passé évoqué). Il y a une intention « scopique », visuelle, dans cette description : le narrateur s'adresse au lecteur dans la mesure où ce dernier a vu les détails racontés, et qu'il se les remémore[35]. Cette intention scopique est spécifique au rôle de témoin, celui du lecteur, qui est regard, rôle qu'élabore le narrateur. Mentionnons qu'il s'agit ici certes du regard comme métaphore, comme foyer de perception (ce qui englobe également l'ouïe, par exemple), et non strictement d'une dynamique physique quelconque en rapport à l'organe visuel, à l'œil. Simulation d'un regard : « Sur votre droite [...] ».

Le narrateur de même, dans *Dora Bruder*, dirige le regard de son lecteur, dans le paragraphe suivant, après l'avoir convoqué dans ce « vous » de familiarité, comme s'il s'agissait maintenant de diriger ce regard témoin, ce regard du lecteur-témoin à travers ces lieux pour se les rappeler, pour les évoquer à nouveau sous la forme du ressouvenir : « À la porte de Clignancourt, le bâtiment et la barrière de l'octroi. À gauche, entre les blocs [...]. ». (DB ; p.35-36)

*

[35] Même intention « scopique » – diriger le regard témoin du lecteur dans la scène racontée – dans un autre roman, *Villa triste* : « La rue Royale, elle, n'a pas changé, mais à cause de l'hiver et de l'heure tardive, on a l'impression, en la suivant, de traverser une ville morte [...] Quand commencent les arcades, on voit briller, au bout, à gauche, le néon rouge et vert du Cintra [...] On suit l'avenue d'Albiny, bordée de platane [...] souvenez-vous : la verrière était envahie par les bougainvillées [...] Un tout petit effort de mémoire [à l'intention du lecteur] : en été, les jardins de l'Hermitage [...]. » (VT ; pp.11-14) ; de même dans Fleurs de ruine : « À Lamark-Caulaincourt, vous deviez emprunter un ascenseur pour sortir de la station. L'ascenseur était de la taille d'un téléphérique, et l'hiver, quand il avait neigé à Paris, vous pouviez croire qu'il vous menait au départ d'une piste de ski. Dehors, vous montiez un escalier [...]. ». (FDR ; p.93)

Nous avons dit jusqu'à maintenant de ce septième chapitre que le narrateur au départ (dès l'amorce du chapitre) s'y faisait le témoin des pérégrinations de Dora, de ses allées et venues sur le quartier Clignancourt, de ses entrées au cinéma, etc. Tous deux deviendront ensuite acteurs de ces scènes remémorées (ON). Puis le narrateur reproduit la même structure, mais cette fois en amenant le lecteur à être le témoin (VOUS) de sa jeunesse à lui (celle du narrateur) sur le quartier Clignancourt et en faisant également de lui, de ce lecteur, l'acteur de cette représentation mémorielle, de ce souvenir. Parallélisme qui consiste pour le narrateur à valider son souvenir auprès de son lecteur. Qui consiste plus précisément à donner une consistance (vraisemblable) à cette Dora qui est avant tout, comme il le veut, un personnage historique évoluant dans la fiction de Modiano. Personnage historique dans la mesure où il a rencontré le nom de la jeune fille dans des pièces d'archives, journalistiques puis « officielles » (la liste de Serge Klarsfeld publiée en 1978 ; les différents rapports de police mentionnés ; etc.). Il a besoin de faire coller cette vraisemblance historique à sa fiction. Et toutes ces autres pièces d'archives qu'il accumulera, qui constitueront son récit, seront autant d'indices, d'empreintes prouvant l'existence de Dora et racontant (par bribes et imparfaitement) la vie qu'elle mena. Il ne faut plus douter de cette existence et de cette vie. Il y a maintenant trop de preuves, trop d'indices de son passage, trop de témoins (ce que sont les pièces d'archives).

Cette rhétorique consisterait par conséquent en une valorisation du rôle de témoin, en tant que ce dernier « sait » et qu'il peut, par conséquent, témoigner de ce savoir. Le premier témoin que fait intervenir le narrateur sont les pièces d'archives qui sont des documents, datant de l'époque en question, qui sont « dans » l'époque, comme un regard porté sur ce dont on parle (témoin privilégié), témoin au plus près (dans le temps et l'espace)

de cette Dora, de cette période de l'Occupation que le narrateur fait exister, qu'il élabore en fiction. Crédibilité du témoin qui rend ainsi vraisemblable (historiquement) le référent ou le lieu décrits. Le narrateur par la suite se fait témoin de Dora et de l'époque. Il se réfère aux pièces d'archives et s'autorise du lecteur (VOUS) pour témoigner. Aussi, comme nous l'avons dit, la parole du narrateur s'inscrit dans les « blancs » de ces pièces d'archives, de ces témoins, à la limite du savoir qu'elles contiennent et livrent ; elle occupe ces blancs, pour les compléter, les commenter. Témoignant, le narrateur participe au souvenir évoqué, à la représentation (diégèse) qu'il élabore, devient, avec ce « on », un acteur de la scène devant l'autre regard, celui du lecteur, témoin à son tour, et de Dora et du narrateur.

Il fait croire à l'existence de Dora en révélant au lecteur des indices de sa présence[36]. Mais également et surtout, le narrateur assure par là sa propre existence en tant que témoin. Il se fait exister sous les yeux du lecteur dans le rôle de témoin qu'il vient de valoriser. Il se met rhétoriquement « dans le regard du lecteur » pourrait-on dire. Sa stratégie narrative consiste donc par conséquent à exister sous (par) le regard du lecteur-témoin, de la même manière, mais dans la diégèse cette fois, qu'il a fait exister Dora ou plutôt qu'il s'est assuré de son existence à elle, par le rôle de témoin qu'il s'attribue, qu'il joue. Tout cela, il ne faut pas le négliger, dans le champ du romanesque. La nécessité du témoin, l'importance du témoin, c'est ce qu'il propose dans l'extrait suivant, tiré d'un autre roman :

> Il arrive qu'un soir, à cause du regard attentif de quelqu'un, on éprouve le besoin de lui transmettre, non pas son expérience, mais

[36] « Mon cher Dressel [...] je suis sûr que vous avez douté de votre vie, ce qui explique que je n'ai presque rien retrouvé d'elle. Alors j'ai été obligé de deviner, pour donner un père à votre fille que j'aimais. » (*Livret de famille* ; p.186) ; « Il avait disparu de cette manière subite que je remarquerai plus tard chez d'autres personnes, comme mon père, et qui vous laisse perplexe au point qu'il ne vous reste plus qu'à chercher des preuves et des indices pour vous persuader à vous même que ces gens ont vraiment existé. » (FDR ; p.139).

> tout simplement quelques-uns de ces détails disparates, reliés par un fil invisible qui menace de se rompre et que l'on appelle le cours d'une vie. (VN ; 118-119)

À cause du regard attentif. C'est ce regard qu'invente le narrateur. Il s'assure la présence de ce témoin attentif qu'est le lecteur (du roman), auquel il confie quelques-uns de ces détails disparates qui sont des traces de son passé, de son identité, de sa vie. Il lui confie pour que l'autre sache ces traces et cette identité passées, cette vie qui fuit derrière dans la nuit et qui menace de se rompre. L'écriture pour ce narrateur est toujours le fil de cette vie, la sienne et celle des autres dont il parle. Écriture *adressée* à quelqu'un, comme une missive avons-nous dit plus tôt. Adressée au lecteur, dont il fait un témoin, témoin de son propre rôle de témoin ; « regard » du lecteur où s'inscrit (dans la visée duquel s'insère) le narrateur.

*

Mais poursuivons notre lecture du septième chapitre où le narrateur, élaborant toujours le même souvenir, le sien et celui de Dora, s'inscrit cette fois, explicitement, toujours pronominalement, comme le référent propre et unique de ce souvenir : « Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé. ». (DB ; p.36) Ainsi, le narrateur parle maintenant de ses souvenirs en son nom propre, sans plus y faire intervenir la jeune fille ou le lecteur. Cette lente transformation du référent pronominal est révélatrice : le personnage du souvenir est, au début du chapitre, Dora (« elle ») ; puis, ce personnage est pluriel et peut désigner à la fois Dora ou le narrateur (« on », l'ombre), sous le regard du lecteur convoqué – « vous » ; à la fin, dans cet extrait que nous commentons, qui relate la première « impression de vide » du narrateur, le référent du pronom, le personnage explicite du souvenir est alors strictement le narrateur (« je » narrateur devient le témoin de « je » personnage).

les ruines

Nous en arrivons enfin, dans notre lecture de ce chapitre septième, à la mention explicite du vide, du « sentiment de vide » déjà cité, que je rappelle brièvement ici : « Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. ». (DB ; p.36) Que représentent, que représentaient ces ruines pour le narrateur?

Il s'agit en somme des vestiges de l'enfance de Dora dans la mesure où ces bâtiments détruits étaient des témoins de ses allées et venues sur le boulevard Clignancourt, en 1942. Mais le narrateur précise qu'il ne connaissait pas Dora à l'époque de son étonnement pour les ruines, et du sentiment de vide consécutif qu'il ressentit à les voir. Par conséquent, ces bâtiments ne pouvaient pas évoquer, selon toute logique, l'absence de Dora (ou son départ, comme le départ de Denise Dressel dans *Livret de famille* ou celui de Hutte dans *Rue des boutiques obscures*). Il n'était pas encore témoin de Dora. Mais nous pouvons tout de même risquer l'hypothèse que ces ruines sont associées (nous verrons de quelle manière) à la disparition (avis de recherche) de Dora Bruder, d'où l'« impression de vide » conséquente.

Dès l'ouverture du récit, à la première page, ce qui semble frapper le narrateur à la lecture de la notice journalistique, c'est le mot « Ornano » qu'elle contient, et qui désigne pour lui un lieu « familier ». Immédiatement après la mention de l'avis de recherche, il poursuivra avec un souvenir de son enfance sur ce même boulevard Ornano. Le premier lien qu'ont en commun Dora et le narrateur est en l'occurrence ce lieu, pour ne pas dire ce mot, « Ornano ». Il semble très étonné d'apprendre qu'un avis de recherche mentionne ce lieu, où

il a grandi, le lieu de son enfance. Dora est la personne recherchée. Cette notice, dit-il, est la première chose qu'il lit de Dora Bruder, aussi il ne sait pas encore le rapport idyllique qui la relie à son père. Dans le deuxième chapitre, Dora sera encore associée à ce lieu ; il dira alors :

> En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes [...] tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane. (DB ; p.12)

Filigrane : « dessin imprimé dans la pâte du papier par un ensemble de fils entrelacés sur la châssis et qui peut se voir par transparence » (*Le petit Robert*). Terme évocateur qui propose une superposition, dans le cas présent, de destinés (de parcours – topographiques – semblables). Le narrateur marchait sans le savoir sur les traces de Dora. Sans avoir au préalable une connaissance de cette jeune fille, son parcours à lui (sur le boulevard Ornano) était, dit-il, déterminé par celui de Dora. Si « tout cela n'était pas dû simplement au hasard », *cela* devait alors relever d'une nécessité, là, en filigrane, celle de suivre la piste (dans son sens territorial, topographique) de Dora et de ses parents. Être là, en ces mêmes lieux, doit signifier. Cette présence, celle du personnage, doit avoir un sens. C'est le narrateur qui le dit, qui le suppose : que faisais-je en ces lieux...? Qui (qu'y) attendais-je?

Posant la question, l'écrivant, la rédigeant comme une tentative de répondre à l'énigme, il se donne un nouveau statut : il devient narrateur. Et aussi témoin de Dora, il devient témoin des traces de la jeune fille qui précédèrent les siennes. C'est donc par l'écriture que s'effectue le passage du « je n'étais rien » (« je ne savais rien de Dora ») au rôle de témoin (« J'ai appris [...] »).

Ainsi, cette impression de vide, la première, rappelle-t-on, éprouvée devant les ruines du boulevard Ornano, est vraisemblablement reliée au passage de Dora en ces lieux (passage dont le narrateur n'avait pourtant aucune connaissance à l'époque de ce trauma nostalgique). Le malaise du « je » (pas encore narrateur) devant ces immeubles détruits, « rasés net », résulterait non pas d'une quelconque intuition ou appréhension (prescience) de la perte, celle de Dora, perte non sue mais sentie, pressentie, mais bien plutôt, et tout autrement, d'une association rétrospective : « Dora Bruder », est mis en présence de cette impression de vide qu'il ressent devant les ruines et dans certains lieux :

> Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j'en suis sûr [*aujourd'hui, maintenant que je connais Dora et que « je sais » qu'elle a foulé ces lieux*] – s'est-elle promenée là [...]. (DB ; p.36).

Dora est ainsi, pour le narrateur, comme le marque bien ce dernier passage (« j'en suis sûr »...), toujours étroitement liée au boulevard Ornano ; et cette association, même implicite, sera constamment étayée dans le roman, de la première page à la dernière, intégrant cette fois la topographie parisienne et plus seulement le quartier Clignancourt et les environs:

> Depuis [l'absence de Dora, qui est morte], le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour là. 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 métro. Je ne peux 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. (DB ; p.146)

*

Plus loin dans son récit, le narrateur dira à propos de *Premier rendez-vous*, une comédie:

> 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 me disais que Dora Bruder avait peut-être assisté, un dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge [...]. (DB ; p.81)

Le malaise qu'il dit ressentir à la vue de ce film, dont il suppose qu'il a été vu par Dora, « venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. ». (DB ; p.82) Cette luminosité, ce grain sont empreints du regard de la jeune fille. Ils sont les « restes » de ce regard, ils en sont les dépositaires. Le film est un objet de l'époque, il est un vestige vu par Dora et, par extension, vu aussi par plusieurs autres personnes, par d'autres regards de ce temps-là : « J'ai compris brusquement 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. ». (DB ; p.82) Ce film témoigne pour lui d'une disparition, comme le faisaient ces ruines déjà rencontrées, qui gardaient une empreinte, toujours visible (« les papiers peints [...] » ; p.135)[37], de leur passé, de leur vie passée, qu' « on » a voulu effacer, laisser à l'oubli. Le film de même est marqué par les regards qui ont « modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. », d'où l'importance que lui attribue le narrateur, d'où la valeur qu'il lui donne. « On sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé. » (DB ; p.133)

*

[37] « On distinguait encore, sur les murs à ciel ouvert, les papiers peints des anciennes chambres, les traces des conduits de cheminée [...] les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y trente ans rue des Jardins-Saint-Paul, c'étaient les traces de chambres où l'on avait habité jadis – les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher [...] » (DB ; p.135-139) ; ces lambeaux ont été vus par ces gens de l'époque qui sont associés, dans cet extrait, à Dora. Ils ont été vus par l'ombre de la victime sous l'Occupation.

Ce que nous pouvons retenir, pour conclure la lecture du chapitre sept, c'est que le narrateur y pose Dora comme objet de perte, et qu'il affinera toujours davantage le lien (l'explicitera) entre la jeune fille et les lieux où il dit avoir ressenti cette « impression de vide ». Retenons également la tentative du narrateur d'emprunter la perception de la jeune fille : pour la rejoindre dans le temps et l'espace et participer de son point de vue sur les lieux qu'il connaîtra à son tour, quelques années plus tard.

le point de vue de Dora

> L'écho de ces paroles, que j'avais entendu prononcer le premier dimanche, est aujourd'hui si lointain que je dois tendre l'oreille. Les années le recouvrent d'un grésillement de parasites... Vierzon... Ils revenaient de Sologne...
> (*Fleurs de ruine* ; Patrick Modiano)

À ce titre, il est fait mention, à plusieurs reprises, de ce regard, celui de Dora, témoin d'une époque révolue, de lieux transformés et de bâtiments détruits[38]. Le narrateur valorise cette perception (*perception historique* : le regard de Dora à l'époque, sur l'époque), témoin certes privilégié de cette période trouble de l'Occupation sous laquelle le narrateur vit le jour.

Les supports les plus efficaces dont il dispose sont ces pièces d'archives, journalistiques ou policières, qui datent, dans un premier temps, de cette époque et qui témoignent des activités de l'époque. Qui témoignent *au plus près* (dans le temps) de ces activités qui entourent le mystère de sa naissance. Pièces d'archives qui sont des témoins de l'époque : regards sur l'époque, datés de (« dans ») cette époque.

L'autre support privilégié sera la perception même de Dora par laquelle (comme une lunette grossissante, rapprochante) il tentera de reconstituer des bribes de l'époque à travers les lieux et les gens qu'elle croisa. Il simule (narrativement) l'emprunt de ce regard. Il s'agit

---

[38] Regard toujours en tant que métaphore ; en tant que foyer de perception, en tant que point de vue sur le passé, dans le champ même – temps et lieu – de ce passé ; ce qui n'empêche donc pas, comme nous l'avons déjà dit, de considérer l'audition par exemple (comme il est mentionné dans l'exergue) comme participant de cette faculté « scopique », mais plus généralement perceptive : Dora en tant que conscience voyant, vivant les événements de l'époque, Dora en tant que point de vue vivant, actif, de l'époque. Il n'est de cette manière pas strictement question de regard, de la dynamique scopique, bien que cela importe beaucoup, dans la connaissance de l'époque qu'élabore le narrateur.

d'une intention avouée du narrateur qui consiste à orienter son regard *vers* celui de Dora, à emprunter ce dernier (comme on s'engage dans une voie, un chemin) : « Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour pendant près d'un an et demi, sont les suivants : le grand jardin longeait [...]. ». (DB ; p.42) Le narrateur simule cet emprunt. Il fait *comme si* il rejoignait l'époque de l'Occupation par le biais de Dora, par le biais de sa perception sur cette époque, dans ce lieu (Paris).

Un peu plus loin, il dira de la « supérieure de ce temps-là », avec la même intention :

> Mais, après tout, qu'aurait-elle pu m'apprendre? Quelques détails, quelques petits faits quotidiens? Si généreuse qu'elle fût, elle n'a certainement pas deviné ce qui se passait dans la tête de Dora Bruder, ni comment celle-ci vivait sa vie de pensionnaire ni la manière dont elle voyait chaque matin et chaque soir la chapelle, les faux clochers [...]. (DB ; p.44)

Seuls comptent, dirait-on, à ce moment de son récit, les détails et lieux filtrés par Dora, par son regard sur l'époque. À ce titre, le glissement pronominal (passage au « on ») que nous avons observé dans le chapitre sept était, de même, une tentative de conjonction de points de vue : celui du narrateur *avec* celui de Dora, par où il se déporte sur les lieux à l'époque. Le narrateur avec Dora, avec elle dans la scène du souvenir, du moins par cette fusion (simulation) narrative où il parle *à la place* de Dora, au sens topographique de l'expression (en temps et lieux de la jeune fille), s'approchant d'elle, la côtoyant dans le souvenir, avant de s'approprier enfin, comme nous l'avons vu, ce souvenir (« je »). Ce phénomène de proximité, à la fois diégétique (le quartier Clignancourt) et narratif (le même pronom), se verra partout exploité, renouvelé par le narrateur, tout au long de son récit.

Il arrivera ainsi à simuler de se mettre à la place de Dora, profitant étrangement de sa perception, au moment du récit en particulier où elle fugue. Il ne sait alors rien de cette fugue. Aucun document n'en parle. Aucun témoin n'en porte de traces : « Jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé aucun indice, aucun témoin qui aurait pu m'éclairer sur ses quatre mois d'absence qui restent pour nous un blanc dans sa vie. ». (DB ; p.91) Les choses deviennent dès lors un peu étranges alors que le narrateur décide : « Le seul moyen de ne pas perdre tout à fait Dora Bruder au cours de cette période, ce serait de rapporter les changements du temps. La neige était tombée pour la première fois le 6 novembre 1941 [...] ». (DB ; p.91)[39]

Comment cette description du temps peut-elle constituer une piste pour le narrateur qui semble arriver par elle à suivre la jeune fille? Nous remarquons que la description de la température laisse place progressivement au signalement d'événements historiques de cette période : « Le 28 mars, vers dix heures du soir, un bombardement lointain a duré jusqu'à minuit. Le 2 avril une alerte, vers quatre heures du matin, et un bombardement violent jusqu'à six heures [...]. ». (DB ; p.92) C'est à croire que le narrateur, selon la manière qu'il choisit de raconter ces épisodes (la simulation), a été témoin des événements qu'il rapporte, qu'il a vécu ces quatre mois d'absence qu'il relate à la dérobé. « Le 5 avril, vers le soir, un orage de printemps est passé avec de la grêle, puis il y a eu un arc-en-ciel. » (DB ; p.92)

---

[39] Renvoyons, pour l'anecdote, à cet article de Bertrand de Saint-Vincent, fourni en annexe2, qui vérifie quelques-unes des sources archivistiques qu'utilise Modiano dans son roman historico-littéraire, *Dora Bruder* ; à propos des informations atmosphériques dont il est question ici, il dira, dénonçant un traitement littéraire des données archivistiques : « J'ai consulté le bulletin de la météorologie nationale. En novembre 1941, il est bien précisé qu'il n'y a eu qu'une seule chute de neige à Paris : le 14. » (*Le Figaro magazine* ; p.123)

Puis, l'évocation gagne définitivement en étrangeté lorsqu'elle mentionne : « N'oublie pas : demain après-midi, rendez-vous à la terrasse des Gobelins. » (DB ; p.92), et jamais ne reviendra cette mention de la terrasse des Gobelins dans le récit *Dora Bruder*.

Le seul indice que nous avons afin d'interpréter ce phénomène se trouve peut-être dans cette idée « d'intuition » développée plus tôt dans le récit, alors qu'il est question du don de « voyance chez les romanciers », et dont il est dit que : « les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier [...] peuvent sans doute provoquer à la longue des brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance ». ». (p.54) Ainsi, cette phrase qui mentionne un rendez-vous, dont on ignore qui la profère et à qui elle a été adressée, semble vraisemblablement relever de cette capacité de voyance, comme si le narrateur, à se concentrer sur l'absence de Dora, avait fini par « capter un écho » de ce temps-là (voir exergue).

Plus précisément, sa description de la température qui se résorbe en une chronique dès plus précises au sujet des événements guerriers de cette période de l'Occupation, s'apparente certes au changement du référent pronominal, tel que nous l'avons noté au chapitre septième. Mais cette fois, le narrateur va *plus loin* dans sa manière (simulation) de rejoindre Dora. Cette fois, partant d'un supposé savoir archivistique, empruntant ce point de vue privilégié du témoin (les pièces d'archives précisément), il en vient (dans sa fiction) à occuper (simulacre) le lieu et le temps de Dora, la rejoignant dans le temps et l'espace de cette scène ; plus encore : il fait *comme s'il* empruntait la perception de Dora, *comme si* ces événements narrés par le narrateur étaient perçus, focalisés par la jeune fille en fugue ; il en viendrait même à capter très nettement une parole (un écho) de ce temps (qu'aurait entendue

ou dite Dora?). Dans le chapitre sept, la conjonction des points de vue était narrative, elle était stratégique : ce « on ». Ici, le narrateur, simulant « l'intuition » du romancier, appliquant ce concept à son exercice d'écriture, fait comme s'il captait un écho de ce temps-là[40].

[40] Nous retrouvons à plusieurs reprises dans l'œuvre de Modiano l'idée de capter un écho du passé, comme il en est question dans cet extrait de *Rue des boutiques obscures* : « Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'ai peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi. ». (RBO ; p.124) Remarquons au passage que cet écho reçu, cette réception, constitue l'identité du narrateur : il s'agit encore ici du rôle de témoin, de cette identité de témoin, que s'attribue le narrateur en prenant la plume pour témoigner du passé, pour le sauver de l'oubli, pour cesser de se confondre au décor, pour ne plus « être rien ».

capter un écho…

> Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne.
> (*Livret de famille* ; Patrick Modiano)

Il sera encore question de ce regard, du regard valorisé de la jeune fille, point de vue de l'époque sur l'époque, foyer privilégié de perception, plus loin dans le récit, toujours dans le travail de reconstitution (d'élaboration) de l'époque (à travers Dora) auquel se prête depuis le début de sa narration le narrateur : « J'ai pu identifier quelques femmes, parmi celles qui sont parties le dimanche 22 juin, à cinq heures du matin, et que Dora a croisées en arrivant le jeudi aux Tourelles. Claude Bloch […] Josette Delimal […]. ». (DB ; p.117) Dora a dû croiser ces gens, elle qui arrivait aux Tourelles au moment où eux, ces gens, en partaient, pour une « destination inconnue ». Il reconstitue l'environnement qu'elle a pu voir. Il réunit les lieux et gens qu'elle a pu rencontrer. Ainsi donc, au moment de raconter l'internement de Dora (p.117), le narrateur regroupe des éléments de cet environnement, celui de Dora qu'elle « croisa » alors. Comme il réunissait, dans l'extrait de *Livret de famille* commenté plus tôt, les différents objets qui s'étaient trouvés dans la chambre qu'il habitait avec Denise Dressel, à une époque précise de sa vie, qu'il les réunissait par la description de ce lieu et de ces objets, dans cet autre lieu : l'écrit, le narrateur ici réunit de la même manière, à nouveau, dans son récit, les gens que côtoya Dora à son arrivée aux Tourelles. Il recrée l'environnement (certes imparfaitement) de la jeune fille, en supposant sa perception à elle, comme il avait recréé leur chambre, après le départ de Denise, à partir de sa perception à lui sur la chambre.

Cette reconstitution dans *Dora Bruder* met à profit les pièces d'archives. Ces dernières apportent au narrateur des indices (un savoir) du passage de Dora en ces lieux et de l'environnement qu'elle connut à différentes époques. Ces Claude Bloch, Josette et Jausion, comme nous l'apprend le document en annexe (annexe 1), le narrateur les trouve dans la liste de Serge Klarsfeld.

Plus loin, il intégrera dans son récit une lettre, et la donnera à lire au lecteur dans son intégralité. Pourquoi la donner à lire au lecteur? Dans quel but? Cette lettre, précise le narrateur, est « la dernière lettre d'un homme qui est parti dans le convoi du 22 juin, avec Claude Bloch [...]. ». (DB ; p.123) À son arrivée aux Tourelles, Dora aura donc probablement croisé cet homme. Le contenu de cette longue lettre ne concerne pas Dora, pas directement du moins (son nom n'y « figure » pas...). Elle relate les derniers moments du prisonnier avant son départ pour « Ailleurs », juste avant sa mort.[41]

Son auteur reste toutefois un témoin privilégié, témoin de l'époque et aussi de cet emprisonnement, comme de la terreur qui régnait dans ces lieux, de cette inquiétude que connut également Dora. Cette lettre, pour le narrateur, est un véritable témoignage de ce qu'a pu vivre Dora. Un témoignage d'époque, dans l'époque, qui parle peut-être, l'espère-t-il, *au plus près* de ce que dût vivre la jeune fille, ce qu'elle dût voir alors. Cette lettre dépeint le climat et l'atmosphère aux Tourelles. Elle parle de ce départ pour l'inconnu : « J'ai vu partir pour Ailleurs ». (DB ; p.128)

---

[41] Notons cette particularité : la « dernière lettre » d'un homme ; de même, si elle les a croisés, comme le suppose le narrateur, Dora aura vu ces gens juste avant leur disparition, leur mort. Et c'est de la même manière que le narrateur avait donné beaucoup d'importance à *Premier rendez-vous*, dans la mesure où il fut le dernier film vu par des spectateurs du temps de l'Occupation, juste avant leur mort : « Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. ». (DB ; p.82)

*

Le narrateur emprunte également, nous l'avons vu, le point de vue de personnes différentes, de même « actrices » pendant l'Occupation, ou encore se référant à des documents (pièces d'archives, témoignages) de l'époque, il marque souvent sa tentative *de rejoindre* l'époque qu'il ausculte, pour y être (dans l'époque), au plus près, le plus près possible, pour en témoigner. Allant même parfois jusqu'à simuler (narrativement) un télescopage (« y être ») dans le temps et lieu de l'Occupation (chapitre sept). « L'intuition du romancier » participe également de ce leurre, de cette simulation, de cette tentative de projection dans le temps passé, pour pouvoir en témoigner au plus près, jusqu'à « capter un écho lointain » de ce temps : « N'oublie pas : demain après-midi, rendez-vous à la terrasse des Gobelins. ». Cette projection dans le temps, cette simulation de projection, elle est manifeste dans la dernière phrase par l'emploi du présent, qui fonctionne comme un déictique, référant précisément à un moment (un jour) de cette époque. L'emploi de ce présent, nous l'avons aussi rencontré dans ce passage de *Fleurs de ruine* (« la nuit dernière [...] »), par laquelle le narrateur simule (narrativement) sa présence dans le temps et le lieu de l'époque qu'il raconte, dont il témoigne.

Mais ce regard de Dora Bruder dans l'époque, sur l'époque (à l'époque...), est certes révolu. Le narrateur simule son emprunt. Ce regard lui échappe. Comme lui échappait celui du père. L'un est secret l'autre est énigme.

le paratonnerre

> **Il y a ainsi des hasards, des rencontres, des coïncidences que l'on ignorera toujours…**
> (*Dora Bruder* ; Patrick Modiano)

Ce temps de l'Occupation, en France : voilà le champ d'où origine le narrateur, d'où il vient ; cette « noirceur » et ce « temps trouble », c'est où il choit. Ainsi la fin de la guerre marque un commencement, est le lieu d'un commencement : la naissance du narrateur. Aussi dans *Dora Bruder*, cette origine sera-t-elle souvent rappelée au lecteur : arriver *après* la disparition (injuste) des victimes (juives mais aussi françaises) du régime nazi ; choir *après* le génocide. Apparaître (naître) à la fin de cette hécatombe ; au moment où est écarté tout danger : « Mais je ne risquais pas grand-chose : nous vivions heureusement dans une époque anodine, inoffensive ». (DB ; p.72) Le danger pour lui est passé.

Le narrateur évoquera plus d'une fois ce climat d'hostilité révolu, remplacé « heureusement » par un temps, le sien, son époque d'après guerre, où il ne risque plus rien : « je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d'années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif. ». (DB ; p.80) Toujours il se compare à ces gens qui ont beaucoup souffert, pas nécessairement sous l'Occupation, mais en raison de temps difficiles : « À Vienne, en 1919, les vingt ans de Ernest Bruder ont été plus durs que les miens. Depuis les premières défaites des armées autrichiennes [...]. ». (DB ; p.24) Au « même âge » que le père de Dora, le narrateur aussi habita Vienne. Le lieu est le même. Pas l'époque. Pas la misère. Lui, le narrateur, vit « heureusement » : les risques sont passés, car d'autres, avant lui, ont absorbé tous les malheurs.

Il insistera ainsi à plusieurs reprises sur la filiation qui le lie aux déportés, filiation *avant-après*, « d'hier à aujourd'hui », dont la seconde guerre est la césure, dans un discours où point une prégnante culpabilité, celle du narrateur, en tant qu'il serait bénéficiaire, par procuration pourrions-nous dire, d'une époque sans risques, voire heureuse, parce que des gens, venus avant lui, des victimes, épuisèrent en quelque sorte les malheurs et tares que pouvait porter la terre. Ces gens sont des « paratonnerres », dans la mesure où la foudre les a frappés, eux, et qu'ils sont devenus les conducteurs par où a fui le malheur, la tourmente, l'injustice. Ils sont (ont été) des sacrifiés. Et de cette manière, par ce sacrifice, le narrateur se trouve à occuper l'époque que l'on a appelé par la suite (de la guerre) « les Trente Glorieuses ». (DB ; p.72)

Dans *Dora Bruder*, à la fin du chapitre dix-huit, culminera la culpabilité du narrateur. Il y exprimera sa dette envers les victimes électrifiées par les malheurs, ployant sous le poids (de tonnerre) de la guerre, de l'existence. Sa dette : eux ont « payé », pas moi ; et je vis du sacrifice de leur personne. Plusieurs écrivains seront alors cités, qui auront tous péris injustement pendant l'Occupation, qui auront eu pour destin d'être tous de victimes (de la loi allemande). Le narrateur mettra en place un impressionnant réseau de correspondances, de similitudes où sont confrontés et réunis les différents destins évoqués, le sien propre avec ceux des écrivains mentionnés. La similitude d'ailleurs sera l'élément rassembleur de ces différents destins : le même, l'identique, qui relie le narrateur à ces autres personnes, et fait ressortir ce qu'ils ont en commun. Le narrateur met en place ces lieux communs, ces éléments du même, ces ressemblances, par où il élabore son appartenance au paradigme (au champ) des victimes du génocide. Cette association pourtant ne se résorbe pas en

déterminisme[42] : avant lui ont vécu des écrivains, des gens « comme lui », qui plus est, victimes d'un régime (injustement) autoritaire, et ces gens sont, pour la plupart, oubliés aujourd'hui, par la plupart. Il se met ainsi sur les traces de ces gens, afin de reconstituer leur souvenir et donner à lire ce souvenir, pour le sauver de l'oubli, comme nous l'avons déjà mentionné. Il devient la chambre d'écho où résonnent encore les cris d'agonie des victimes ; ces échos, donnés à entendre, sur le champ social du livre, sont leur souvenir. Il dessine les ombres de quelques déportés, témoin qu'il devient de ce temps et de cette injustice, devant le lecteur, pour dire – faire savoir, rappeler – ce temps.

On peut lire, à la fin du dix-huitième chapitre :

> On se demande pourquoi la foudre les a frappés [Dora et ses parents] plutôt que d'autres. Pendant que j'écris ces lignes, je pense brusquement à quelques-uns de ceux qui faisaient le même métier que moi. Aujourd'hui, le souvenir d'un écrivain allemand est venu me visiter. Friedo Lampe. [...]. (DB ; p.94)

À mesure qu'il développe le souvenir qu'il a de cet écrivain, le narrateur note les similitudes : « Friedo Lampe est né à Brême en 1899, la **même** année qu'Ernest Bruder. ». (DB ; p.94) Il fait des liens entre ces victimes, il les relie l'une à l'autre, élaborant de cette manière un immense réseau de correspondances, de coïncidences, qui iront en s'amplifiant, se multipliant dans ce chapitre : « Un **autre écrivain allemand**, Felix Hartlaub, était originaire du port de Brême, **comme** Friedo Lampe [...] **lui aussi** est ailleurs [...]. ». (DB ; p.96-97) Ces deux écrivains sont de même morts « à Berlin, au printemps 1945 ». (idem).

---

[42] « peut-être, sans que j'en éprouve une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane [...] » (DB ; p.12) ; ce destin premier, ce parcours initial, que se dit (pour)suivre le narrateur ne guide pas ses pas, n'oriente pas pour autant son destin : Dora allait mourir oubliée, elle et ses parents, victimes sacrifiées sous l'Occupation. Aussi, être « sur les traces » de ces gens

> Et maintenant, pourquoi ma pensée va-t-elle, parmi tant d'autres écrivains, vers le poète Roger Gilbert-Lecompte? **Lui aussi**, la foudre l'a frappé à la **même** période que les deux précédents, comme si quelques personnes devaient servir de paratonnerre pour que les autres soient épargnées. (DB ; p.97)

Le narrateur sera en l'occurrence de ces « autres ». Aussi s'inscrira-t-il, après ce dernier extrait, dans ce réseau qu'il élabore, à l'enseigne du même : « Il m'est arrivé de croiser le chemin de Roger Gilbert-Lecompte. Au **même** âge, j'ai fréquenté **comme lui** les quartiers du sud [...]. ». (DB ; p.97) Voilà, notons-le au passage, que le narrateur renomme l'ombre qu'il dessine depuis le début de son récit : « Dora Bruder » fait place à « Friedo Lampe », puis à « Hartlaub », « Gilbert-Lecompte », etc. L'ombre, dont la particularité est de ne pas trop en dire, est bien le lieu de l'évocation par excellence : son contour flou est à même de rappeler quelqu'un, quelque chose de familier à celui qui en prend connaissance, et qui y projette, par extension, par ressemblance, autre chose ; cette ombre rappelle chez lui un souvenir enfoui : « Aujourd'hui, le souvenir d'un écrivain allemand est venu me visiter. » ; ombre-victime sous l'Occupation ; ombre-paratonnerre garant de la vie sans dangers du narrateur.

Et s'il s'inscrit dans ce réseau de victimes, de par les nombreuses similitudes qu'il relève entre elles et lui, c'est à titre de témoin : il a croisé les lieux où a habité Gilbert-Lecompte, comme il a croisé ceux où Dora est passée, plus tôt, à une autre époque, celle (l'époque) qu'habitait son père ; dans la mesure où il témoigne de ces lieux, dans la mesure où il tient la plume, où c'est lui qui dessine l'ombre de ces victimes qui lui ressemblent.

---

consiste à dire ces traces, les faire savoir, les donner à lire : non pas à les suivre (pas de déterminisme donc).

Les correspondances proliféreront sans cesse dans la fin de ce chapitre dix-huit : nous y lirons que Gilbert-Lecompte meurt, « le 31 décembre 1941 », date que savons celle de la parution de l'avis de recherche de Dora Bruder. Il disparaît le jour même où Dora est recherchée. Ainsi, toutes ces victimes ont disparu, et l'avis de recherche par conséquent les concerne tous, en regard du narrateur témoin qui reconstitue (le souvenir de) cette période de l'Occupation pour (le) la sauver de l'oubli.

Encore un « 31 décembre », alors âgé de « vingt-trois ans », le narrateur rend une visite au docteur Ferdière (à la toute fin du chapitre dix-huit) :

> Cet homme témoignait de la plus grande gentillesse dans une période qui était pour moi pleine d'angoisse et d'incertitude [...] Mais une coïncidence m'avait frappé, ce soir-là : j'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, *La place de l'étoile*, et il avait été surpris du titre [...] le docteur avait édité lui-même cet autre ouvrage à Rodez, en 1945, quelques mois après la mort de Desnos [l'auteur de cet autre roman éponyme], et l'année de ma naissance. (DB ; p.102)

Autre figure (ombre) paternelle, ici encore mise en rapport avec ce premier récit publié (on l'a vu, ce premier livre, première œuvre, revient souvent dans le discours du narrateur modianien), *La place de l'étoile*, que le narrateur écrivait à l'intention du père, avec l'idée de le venger, comme on l'a vu plus tôt (DB ; p.72). Ce « 31 décembre », qui évoque l'avis de recherche de Dora Bruder dans *Paris-Soir*, et qui représente par conséquent pour le narrateur l'appel d'un père cherchant sa fille, plein d'inquiétude pour elle, ce « même » jour donc (mais à une autre époque), le narrateur se fait accueillir avec « beaucoup gentillesse » par cette bienveillante ombre paternelle qui épouse les contours du docteur Ferdière. Autre épisode où le narrateur (re)dessine le désir du père ; un père attentionné cette fois

(contrairement au père du panier à salade), *cette fois encore* (« gentil » comme le brocanteur) ; il le dessine cette fois dans l'axe de l'avis de recherche, en évoquant implicitement cet avis, le faisant intervenir (de par la correspondance de la date : le 31 décembre) : un père recherche son enfant disparu. En fait ce désir du père n'est pas tant (re)dessiné qu'importé : le narrateur s'approprie ce désir qui est celui d'Ernest Bruder, *en direction* de sa fille disparue ; se l'approprie ou plutôt, et plus justement, se *le destine*, se représentant dans ce désir paternel, dans son axe, faisant intervenir pour l'occasion (dans cette scène du docteur Ferdière) son père à lui, le père du narrateur, présent dans ce premier roman qui lui est directement destiné – *La place de l'étoile* -, par où il est vengé (par son fils, même en retard), sur la scène sociale du livre.

*

Nous parlions plus haut de filiation entre le narrateur et les déportés, dans la mesure où le narrateur arrive (naît) à la fin de la guerre, après les crimes et les meurtres. Nous retrouvons cette filiation dans l'extrait suivant : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. ». (DB ; p.100) Amis : ces personnes, avec lesquelles il a maints traits communs (identiques), dont il se sent solidaire, de par leur destin de victimes (par rapport à la loi - allemande). Outre les multiples ressemblances qui le relient aux victimes (« Et **comme moi**, exactement trente ans plus tard, au **même** âge, il avait publié à vingt et un an, en 1938, chez Gallimard, un premier roman [...]. » (DB ; p.101)), ces dernières – **toutes** les personnes-victimes qu'il évoque dans la fin de ce chapitre - disparaissent l'année de sa naissance.

Il reviendra encore sur l'idée d'un sacrifice, celui des victimes, dont il bénéficie, comme par procuration : « D'autres, comme lui [« Albert Sciaky, le **même** prénom que mon père… »], juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins. ». (DB ; p.101) Il arrive à la suite – syntagmatiquement - des crimes : il émerge de ce temps trouble dont il souffrira moindrement. Et nous voyons ici esquissée par le narrateur l'idée que nous avons déjà développée selon laquelle le père (en étant associé ici à cet Albert Sciaky), par son silence, et précisément par son silence, dans l'épisode du panier à salade, lui aura permis de n'éprouver que de petits chagrins. Interprétation pleine de détours et de sous-entendus par où le narrateur transforme le silence d'Albert Modiano, cette apparente indifférence, en un signe pour lui salvateur, lui voulant, en définitive, son bien.

le terrain de la prose française

Une des stratégies que met en place le narrateur, qui consiste en une adresse directe au lecteur, est effective dans l'extrait précédent (« pour **nous** permettre de n'éprouver que de petits chagrins. »), où nous pouvons reconnaître plus clairement les intentions que cachent ces interventions : le narrateur dit ici, de manière implicite, subtile, à son lecteur, qu'il devrait être lui aussi reconnaissant envers les victimes – les sacrifiés – qui ont épuisé toutes les peines et malheurs. Ce désir de « nous » responsabiliser, « nous » ses lecteurs, cette volonté qu'il a de « nous » amener à prendre conscience du rôle primordial qu'ont joué pour « nous », à une autre époque, ces victimes, pour « nous » qui vivons, grâce à leur intervention sacrificielle, dans cette époque « inoffensive » et « anodine », ce désir et cette volonté sont de même exprimés, sans ambiguïté, dans l'extrait suivant :

> 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. Elles ont été là pendant plus d'un demi-siècle, comme des sacs de courrier au fond du hangar d'une lointaine étape de l'Aéropostale. Aujourd'hui nous pouvons les lire. Ceux à qui elles étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant, **c'est nous**, qui n'étions même pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens [...]. (DB ; p.86)

Suivront, dans le texte, des extraits de sept de ces lettres : littéralement, ces lettres sont données (même partiellement) à lire au lecteur, comme des écho-appels dans la nuit. Et c'est la particularité de *Dora Bruder* de faire du lecteur un destinataire : le narrateur lui adresse ces archives et ce souvenir élaboré (cette écriture de l'ombre de l'Occupation), non pour simplement le sensibiliser face aux horreurs génocides ou aux excès d'un régime totalitaire, mais pour le rendre responsable, lui le lecteur, non des crimes commis mais du souvenir de

ces crimes en tant que ce souvenir ne doit pas sombrer, ne doit pas être oublié, mis de côté, comme ces sacs de courrier au fond d'un lointain hangar. Gardien du souvenir. Témoin à demeure de ce souvenir de l'Occupation.

Le lieu de cette mémoire est la littérature, qui plus est la littérature française : le narrateur modianien devenant, comme nous l'avons vu, « écrivain français ». (LF ; p.190) C'est ce qu'il rappellera encore, dans *Dora Bruder*, au moment d'évoquer son premier roman, écrit dit-il pour venger le père, pour river, sur le « terrain de la prose française », leur clou à tous ceux dont les insultes l'avaient blessé « à cause de [son] père ». (DB ; p.73)

Écrire et publier un premier roman pour venger le père, et obtenir en retour sa reconnaissance. Ferdière, en tant qu'ombre du père, aura « accueilli » Artaud, auteur français. Le narrateur le savait « vaguement » : le lien – entre lui et un auteur français - ne doit pas être trop évident cette fois ; le narrateur le dilue mais ne le désamorce certes pas. Ce seront encore d'ailleurs des livres, ceux de Balzac, écrivain français, qu'il vendra au brocanteur-père. Ce dernier les prend, les achète, et réévalue la mise, à la hausse : il reconnaît ce petit voyou, ce petit voleur, en tant que « bon jeune homme », car c'est maintenant lui l'enjeu de cette *plus-value*, valeur d'échange révisée, et non plus la marchandise qu'il propose au brocanteur. C'est lui cette fois qui *vaut* plus. Dans le même esprit, le narrateur modianien espère être reconnu – par son lectorat - comme un écrivain français. La littérature étant la manière qu'il choisit pour suppléer à la non-reconnaissance initiale du père (DB ; p.70), pour atteindre la reconnaissance : devenir écrivain français, aux yeux du peuple français, sur ce terrain de la langue maternelle (oui… la mère du narrateur est française).

Il prendra un grand soin d'ailleurs de s'inscrire, en tant qu'écrivain français, dans la tradition littéraire française, par l'évocation, dans son texte, de l'ouvrage *Manon Lescaut* (DB; p.20), et des romanciers Victor Hugo (p.52) et Jean Genet (p.140) – comme aussi Artaud. Ces références littéraires seront associées à des lieux, dans Paris : L'Hôpital Général lui évoque Manon Lescaut, où se déroule un épisode du roman ; « le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora » est ce lieu inventé par Hugo dans les *Misérables* ; et Genet aura décrit, après y avoir séjourné un moment, Les Tourelles, où fut emprisonnée Dora avec son père. Car les lieux dans *Dora Bruder* (chez Modiano) gardent une « empreinte » de leur passé. Les lieux renferment (conservent) l'écho du passé. Et les lieux de Paris sont entichés, pour le narrateur, de références littéraires françaises. Ils évoquent une partie de la littérature française. Et inversement, le texte littéraire de Modiano raconte ces lieux. *Dora Bruder*, c'est le quartier Clignancourt, le boulevard Ornano, la Gare du Nord, etc. « La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora. Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. » (DB ; p.146) Ce texte devient ainsi un lieu qui réfère à certains endroits de Paris ; un lieu constitué par un écrivain français, le « terrain de la prose française » où est récupéré et élaboré le souvenir des victimes juives (dont le père) du régime nazis. Le lieu de ce souvenir est français.

Le narrateur fait ainsi tenir le souvenir génocide dans le champ de la littérature française. Cette responsabilité *de se souvenir* la période de l'Occupation allemande en France, dont il incombe son lecteur, est adressée à la mémoire française. *Dora Bruder* est un appel dans la nuit de la mémoire française. Aussi « Il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixante-dix ans qui se souvienne de sa

voisine de classe ou de dortoir d'un autre temps – cette fille qui s'appelait Dora Bruder [...]. ». (DB ; p.43) Question ou assertion : souviens-toi...?

> Alors je comprends pourquoi je ne peux plus écrire de romans, pourquoi j'ai renoncé à la littérature. Écrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu'un speaker lit d'une voix précise et qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde s'il capte cette émission lointaine. (VE ; p.49)

Remarquons également que *Dora Bruder* s'ouvre sur de semblables appels dans la nuit « française », voire dans la nuit (la mémoire) parisienne : « Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir* [...] PARIS On recherche une jeune fille [...] 41 boulevard Ornano, Paris. » (DB ; p.9). Le narrateur affiche d'emblée les couleurs (de la France) de (dans) son écrit (devenu un lieu, un territoire : ce « terrain de la prose française ».).

*

Ce père réhabilité sur le terrain de la prose française, dans la langue maternelle, n'est-ce pas là un autre moyen que choisit le narrateur pour réunir avec lui ses deux parents qui toujours furent séparés, furent éloignés l'un de l'autre? Venger le père juif dans la langue française, avec le narrateur en tant qu'il est sujet de l'écriture avec ce premier roman, qui ne sera pas le seul... Faisant œuvre dans la littérature, en écrivant, par l'écriture, il crée le lieu où tous trois à nouveau sont réunis, à demeure.

CONCLUSION

Conclusion

Pour « terminer » ce texte, y « mettre un terme », à ce texte, il faudra arrêter de parler. Se taire. Ce qui nous apparaît derrière cette contrainte, et qui nous justifie de l'énoncer, malgré sa très malheureuse évidence, c'est ce qu'elle *révèle*, en filigrane, du texte modianien : à savoir son « ouverture ». On dira qu'il en va de même pour tout texte, que cette « ouverture » est le propre du récit littéraire, le propre de l'œuvre, de toute œuvre. Ce qui est peut-être vrai. Probablement vrai. Mais pour nous qui tentions ici, dans le cadre de cette recherche, de creuser cette *révélation*, d'entrevoir ses limites, d'envisager sa profondeur, qui tentions, en d'autres mots, de questionner le potentiel (structural?) de l'œuvre modianienne, le rappel de cette contrainte malheureuse est justement révélateur : nous croyons pouvoir affirmer, dès lors que notre lecture de l'ouvrage *Dora Bruder* s'est un tant soit peu mise en place et nous a permis de noter quelques caractéristiques témoignant de la « structure » de ce texte, affirmer donc que l'œuvre n'a pas à craindre de ses limites (elle n'est pas une œuvre « bridée »).

Questionner un « jeune » corpus, que la critique (« universitaire ») n'a fait jusqu'ici qu'effleurer, et fait ressortir ici et là certains thèmes prédominants, ce qui peut être pratique lorsqu'il s'agit de présenter l'œuvre dans ce qu'elle apparaît être, d'emblée, dans ses « grandes lignes », questionner donc pareil corpus est certes se retrouver devant une énigme, celle de l'identité : qu'est-ce que cette œuvre? Qui (quoi) est cette œuvre? Où peut également intervenir, de surcroît, le concept de valeur : que vaut cette œuvre maintenant que nous avons tenté de l'identifier (que nous lui avons donné une identité)?

Le fait, donc, de devoir cesser de parler, cesser de parler de cette œuvre et de ce qu'elle peut être et valoir est par conséquent pour nous, je le rappelle, toujours pour justifier ce qui semble malheureux dans ce début de « conclusion », est par conséquent révélateur d'une chose : qu'il y aurait encore *plus* à dire (de la cohésion) de cette œuvre ; d'une seconde chose : la complexité (la cohésion) de *Dora Bruder* est certes encore bien plus grande que ce que nous avons pu (ou aurions voulu) en dire ; enfin d'une troisième (pour « arrêter » ici...) : que ce « terme » de notre discours, de ce mémoire, sa « fin », aurait pu être **autre** (autre que cette section intitulée *le terrain de la prose française*) et **ailleurs** (plus loin... nous aurions pu arrêter de parler de l'œuvre plus tôt ou plus tard, avant ou après cette dernière section), cela nous permet d'expliquer que ce « terme », cette « fin » de discours, cette « fin de partie », cette fin du mémoire... n'en est finalement pas une, mais constitue plutôt un *arrêt*, comme un suspens, de la recherche. Cet « encore à dire », au sujet de l'ouvrage *Dora Bruder*, révèle-t-il enfin en partie sa valeur, en tant qu'il est un texte dont il y a (beaucoup) à dire, toujours à dire, quant à sa structure, dite « latente » dans notre introduction, quant à sa cohésion.

*

Dora Bruder est une énigme. Pour nous encore elle le reste. Elle se pose à nous comme telle. Et pareille rencontre nous imposait une conduite : échafauder quelques hypothèses concernant cet ouvrage, cette œuvre de la fugue, qui a ses zones d'ombre : *Dora Bruder* garde son secret, que nous n'aurons pu (*tout*) lui voler. ...*et toutes ces questions qui n'auraient jamais de réponses.*

Tout au long de notre recherche, plusieurs aspects de l'œuvre nous ont échappé, et nous échappent encore. Entre autres silences de l'œuvre – l'énigme -, mentionnons ici ceux qui ont davantage retenu notre attention.

Le narrateur mentionne dès l'incipit la notice journalistique, où il a lu le nom de Dora pour la première fois. Cette pièce d'archives reviendra partiellement (jamais au complet, comme dans l'incipit, mais en parties) au cours de sa narration, à quatre reprises (p.9, 40, 43, 54) et sera parfois simplement mentionnée (sans être citée) à quelques endroits du récit. Pourquoi le narrateur s'accroche-t-il à cet avis de recherche, au point de le répéter dans son récit, de le répéter, qui plus est, dans le premier tiers de ce récit (p.9-54)? S'agit-il d'un manque d'information supplémentaire au sujet de Dora Bruder, un manque d'indices, de témoins (d'autres pièces d'archives), ce qui l'amènerait à utiliser, dans la première partie de sa recherche, l'information et les documents qu'il possède, qu'il tient envers lui, et laisser tomber (ne plus le citer) ce document fondateur (l'avis de recherche) dès lors qu'il met la main sur d'autres?

Après *Dora Bruder*, Modiano écrit un récit de confession, de témoignage, *Des inconnues*, où n'apparaissent pas les préoccupations que nous avons révélées comme déterminantes dans *Dora Bruder*, à savoir l'écriture d'un texte-archives, adressé – littéralement - au lectorat pour qu'il sache et se souvienne. Ces préoccupations, comme nous l'avons suggéré dans le chapitre premier, étaient présentes dans les premiers moments de son œuvre (les premiers romans de l'auteur), y étaient patiemment en germe, où se profilait progressivement le devenir-écrivain du narrateur, qu'actualisera *Dora Bruder*, mais que *Des inconnues* interrompra (ou ne poursuivra pas). Pourquoi donc *revenir* à un récit, qui n'interpelle plus, ou si

timidement, le lecteur? Pourquoi cette tendance narrative qui semblait tendre de plus en plus vers la liste (l'écriture d'une liste : établissement d'une pièce d'archives...), vers la liste en tant que genre littéraire, en tant que structure de récit, s'interrompt-elle brusquement avec *Des inconnues*?

Dora Bruder devient ainsi l'exception dans cette œuvre, l'ouvrage où se réalise ce devenir-archives du récit que préparait de longue date le narrateur-scripteur chez Modiano.

*

> Ça fait bizarre de ne pas aimer un livre de Patrick Modiano. L'auteur de La place de l'étoile ou Villa triste est pourtant l'un de nos talents les plus incontestables de ces trente dernières années. Son dernier roman, Dora Bruder, paru voici plus d'un an, était déjà une énorme déception, Des inconnues, rassemble trois nouvelles qui sentent l'autoparodie. C'est sans intérêt. Il ne faut plus lire Modiano, mais plutôt le relire.
> (*L'opinion indépendante*, Christian Authier)

Outre le jugement sévère porté sur les deux derniers ouvrages de l'auteur, ce que nous retenons surtout de cette exergue, c'est l'avertissement qu'elle lance, comme un mot d'ordre, de *ne plus lire Modiano*. Nous reconnaîtrons au critique une partie de sa réserve concernant l'ouvrage *Des inconnues*, qui n'éveille pas davantage notre intérêt, pour des raisons – disons – de style. Dans cet ouvrage qui contient, aux dires mêmes de son auteur, plusieurs souvenirs personnels, datant de son enfance, trois narratrices nous tiennent une langue dès plus dépouillées, rustiques, qui n'est pas à l'abri même parfois de formules malheureuses : « Alors, ce pensionnat semblait abandonné. Mais sous la pluie, le mur était celui d'un prison

et j'avais l'impression qu'il me barrait l'avenir. ». (DI ; p.12) (évidemment, nous avons choisi ces phrases… parmi de plus éclatantes certes.)

La valeur littéraire de l'ouvrage que nous questionnons ici, pour la mettre en doute, s'inscrit peut-être par ailleurs dans cette cohérence de l'œuvre que nous avons plus tôt signalée : la fin de la littérature chez Modiano en tant que productrice d'esthétisme – l'œuvre, mais son renouvellement en tant qu'elle exploite la scène sociale du livre.

> Il s'agit de trois cahiers où j'avais recopié, en consultant des journaux vieux d'une quarantaine d'années, des noms propres, des adresses, des petites annonces, des noms de chevaux, ceux de leur jockey et de leurs propriétaires, des publicités, des déclarations de faillites et bien d'autres choses [...] Alors je comprends pourquoi je ne peux plus écrire de romans, pourquoi j'ai renoncé à la littérature. (VE ; p.49)

Dora Bruder n'était déjà plus un « roman », comme l'auront remarqué certains critiques. La couverture de l'ouvrage ne portera d'ailleurs pas cette mention de genre littéraire (dans l'édition Gallimard nrf), qu'elle ne manque habituellement pourtant jamais d'afficher. *Dora Bruder* n'est pas un « roman », pas un « récit ». C'est l'ombre de la jeune fille, sauvée de l'oubli, adressée au lectorat français comme un appel dans la nuit de sa mémoire. On se souviendra que la littérature n'était déjà plus un projet strictement esthétique pour le narrateur de *Vestiaire de l'enfance*, pour qui elle était devenu une écriture adressée au lecteur, convoquant sa mémoire. *Dora Bruder* actualise pour sa part – nous avons tenté de le montrer - cette tendance.

Dans cette foulée, pas étonnant que *Des inconnues* fasse l'étalage de souvenirs personnels sans trop se soucier (ce que nous lui reprochons) de l'esthétique – ou de la

stylistique. Cet ouvrage s'inscrit ainsi dans la cohérence de l'œuvre, dans la mesure où « écrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés [...] qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde s'il capte cette émission lointaine. ». (VE ; p.49) S'il faut avouer cette absence de valeur littéraire (esthétique) de *Des inconnues*, faut-il du moins préciser que l'écriture de l'ouvrage participe d'une éthique littéraire qui consiste à sauver de l'oubli des gens, des choses et des lieux connus, les sauver du plus loin de l'oubli. Ce que la critique doit certes considérer, car c'est à s'intégrer dans cette éthique – la littérature qui sauve de l'oubli -, en fonction de celle-ci, que *Des inconnues* doit être lu, et c'est à négliger cet angle de lecture que l'ouvrage reste « sans intérêt ».

Quant à l'« énorme déception » que constituerait aux yeux du critique le dernier roman de Modiano, *Dora Bruder*, nous passons, c'est « sans intérêt ». Reste qu'il faut effectivement relire Modiano, mais *tout* Modiano, car c'est là, dans la relecture, effort de patience, qu'il se dévoile le mieux, dans toute la complexité de son écriture et des réseaux qui y prolifèrent, se multipliant, se croisant, se superposant.

ANNEXE 1

Annexe 1

Avec Klarsfeld contre l'oubli, par Patrick Modiano

DES NOMS, des prénoms, des dates de naissance. Parfois, la ville de cette naissance était indiquée. Rien de plus. Et cela pour quatre-vingt mille hommes, femmes, enfants. C'était le *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, qu'avait publié serge Klarsfeld en 1978. Il l'avait dressé tout seul, en déchiffrant souvent avec peine des listes sur du papier pelure. J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttaient depuis déjà plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie.

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et à raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'Occupation, mais c'était comme pour se rassurer, faire le malin quand on a peur et que l'on parle très fort dans le noir. Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais.

Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial,

comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec.

J'ai voulu suivre l'exemple que m'avait donné Serge Klarsfeld. En consultant pendant des jours et des jours son mémorial, cette liste de noms et de prénoms, j'ai essayé de trouver un détail supplémentaire, une adresse, la moindre indication sur la vie de telle ou telle personne. Certaines avaient laissé une trace et pouvaient facilement être identifiées : le boxeur Young Perez, des écrivains comme Irène Nemirowski, David Vogel, Benjamin Fondane ou Olga Goutvein, Edith Hirshowa qui était peintre, Sonia Mossé que l'on voyait souvent au café de Flore, Ruth Kronenberg [*Dora Bruder* ; p.99], l'amie du poète Roger Gilbert-Lecomte [DB ; p.99], Annette Zelman [DB ; p.21], la fiancée de Jean Jansion [DB ; p.121], Jean-Pierre Bourla qui avait dix- neuf ans et qui était un élève de Sartre au Lycée Pasteur, Robert Tartakovsky, critique et éditeur d'art... Mais j'ai appris aussi que Niela Szirazen, née en Pologne, avait été envoyée à Auschwitz parce qu'un gardien de la paix jugeait que sa carte d'identité n'était pas en règle. Elle habitait 14, rue des Amandiers. Henri Benachevitz était tailleur pour hommes et habitait 16, boulevard des Filles du Calvaire, Bercou Blum avait été déchu de la nationalité française et il était chirurgien-dentiste, 12, rue Léonce-Reynaud, dans le XVIe, Vladimir Dyck, déporté avec sa femme et sa fille, était compositeur de musique et habitait 79, avenue de Breteuil, Yvonne Créange était sage-femme au 38, rue Pascal dans le XIIIe arrondissement, Gabrielle Margoline, couturière au 104, avenue d'Orléans. D'autres, dont le nom seul figure dans le mémorial, sans la date de naissance. Et dans le convoi du 24 août 1942, cette mention qui nous déchire le coeur : Enfant sans identité n°122 (Beaune-la-Rolande). Enfant sans identité n°146 (Beaune-la-Rolande) [DB ; p.145].

Serge Klarsfeld publie aujourd'hui le *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Il poursuit sa lutte exemplaire contre l'oubli.

Contre l'oubli. C'est le titre d'un livre d'Henri Calet où celui-ci essaie de retrouver, à travers les rues et le brouillard de la banlieue, ceux dont les noms et les adresses étaient inscrits sur les murs, de Fresnes.

Le hasard a voulu que je sois tombé un jour sur une annonce qui figurait dans le *Paris-Soir* du 31 décembre 1941 : « PARIS. On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeau, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. ».

J'ai retrouvé le nom de Dora Bruder dans le *Mémorial de la déportation des Juifs de France* qu'a publié Serge Klarsfeld en 1978. Elle était dans le convoi parti de Drancy le 18 septembre 1942. Seuls sont mentionnés son nom et son prénom. BRUDER, DORA. Sans date de naissance. Puis celui qui devait être son père : Bruder Ernest. Date et lieu de naissance: S.0599, Vienne. Nationalité: apatride. Puis, dans le convoi du 11 février 1943 : Bruder Cécile. Date et lieu de naissance : 17.04.07, Budapest. Nationalité : roumaine. Était-ce sa mère? Ces parents et cette jeune fille qui se sont perdus la veille du jour de l'an 1942, et qui, plus tard, disparaissent tous les trois dans les convois vers Auschwitz ne cessent de me hanter.

Grâce à Serge Klarsfeld, je saurai peut-être quelque chose de Dora Bruder. Il a rassemblé dans le *Mémorial des enfants* 1500 photos. Il aurait voulu - écrit-il – « un livre de 11 000 pages, de 11 000 visages. ».

Des photos de famille, le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos de jeunes filles. Les photos de copains, dans la rue. Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus se sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocence.

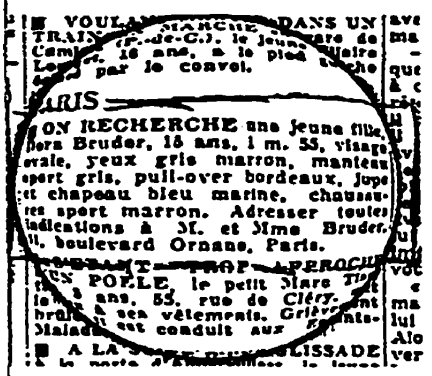
ANNEXE 2

L'écrivain aborde un nouveau genre littéraire, tout en utilisant ses qualités de romancier

Patrick Modiano joue au détective

Le dernier livre de Patrick Modiano, "Dora Bruder" [*], est une enquête sur les traces d'une jeune fille, disparue en 1941. Mais Modiano n'est pas un reporter comme les autres. Filature.

Par Bertrand de Saint Vincent


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.

Cela commence par une annonce de huit lignes dans un quotidien jauni de 1941. On recherche *« une jeune fille de quinze ans, au visage ovale. Dora Bruder. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris »*.

Nous sommes en décembre 1988 : une jeune fille fantôme, un quartier de souvenirs ; Modiano est aspiré.

Il enquête. Il consulte le Mémorial de la déportation des juifs de France et retrouve le nom qu'il craignait d'y trouver : celui de Dora Bruder. Elle figure, au côté d'un autre Bruder, Ernest, sur la liste de ceux qui quittèrent Drancy pour Auschwitz, le 18 septembre 1942.

Bouleversé, l'écrivain s'adresse à Serge Klarsfeld pour tenter d'en savoir plus. Les années passent, l'image de Dora ne cesse de le hanter. Il publie un roman, *Voyage de noces*. Klarsfeld lui répond. Il lui envoie des photos de Dora Bruder et de ses parents, lui précise la date et le lieu de sa naissance – 25 février 1926, Paris, XIIe arrondissement. Le brouillard se dissipe. Maintenant, Modiano sait qu'en mai 1940, Dora Bruder était inscrite dans une école religieuse de la rue de Picpus. Le registre de l'internat signale son départ le 14 décembre 1941. Motif : *« Suite de fugue. »* Le romancier remonte le fil. D'une nièce d'Ernest et Cécile Bruder, les parents de Dora, il apprend qu'ils logèrent un temps dans un hôtel qui donnait rue des Poissonniers. On retrouve le nom de la rue : Polonceau. Modiano écrit aux archives de la préfecture de police : elles lui révèlent que, le 27 décembre 1941, Ernest Bruder s'était rendu au commissariat de Clignancourt pour signaler la disparition de sa fille : qu'elle a réintégré le domicile « maternel », le 17 avril 1942. L'adolescente devient moins floue. Le 19 juin 1942, elle entre au centre d'internement des Tourelles, boulevard Mortier. Son arrivée est inscrite sur le registre. Elle en partira le 13 août, pour Drancy. L'enquête est close. Après Auschwitz, Dora Bruder sera inhumée au cimetière de Bagneux. Mais de cela, Patrick Modiano ne parlera pas.

Une enquête dans l'est de Paris

En février 1996, un vendredi après-midi, il se rend à la mairie du XIIe arrondissement pour tenter d'obtenir une copie de l'acte de naissance de Dora Bruder. Le préposé à l'état civil lui indique qu'il doit demander une dérogation au palais de justice. Modiano décrit son parcours jusqu'au bureau de l'état civil, qu'il situe au 5e étage, escalier 5, porte 501. C'est l'aventure. Le romancier reprend la parole : il brouille les pistes. Le bureau 501 est celui des mariages ; l'escalier 5 n'existe pas. Au palais de justice, Modiano a donc frappé à la porte du bureau 521 B. Pour y accéder, il a emprunté l'escalier S.

En avril 1996, deux dimanches de suite, l'écrivain se rend dans l'est de Paris. Il veut voir ce qu'est devenu l'internat religieux – l'Œuvre du Saint-Cœur-de-Marie – où étudia Dora Bruder : *« Il ne reste plus rien,* note-t-il. *Un bloc d'immeubles modernes se dresse à l'angle de la rue de Picpus et de la rue de la Gare-de-Reuilly »* Il ne signale pas, au 60 bis, rue de Picpus, où était l'école autrefois, la présence d'une cafétéria : *Cyber Picpus*. Mais était-elle déjà là en avril dernier ?

Un autre dimanche, le romancier longe la caserne des Tourelles, boulevard Mortier. Il est frappé par la profondeur du silence. Il remarque, sur le mur de la caserne, une plaque indiquant : *« Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier. »* En réalité, il y a là plusieurs écriteaux. Sur les plus anciens, la peinture s'est écaillée.

Au mois de mai, Modiano retourne du côté du boulevard Ornano. Il s'arrête devant le 41. Jusqu'au début des années cinquante, c'était un hôtel, ainsi que le 39. Aujourd'hui, c'est *« un immeuble de cinq étages. Il forme avec le 39 un bloc entouré par le boulevard, le débouché de la rue Hermel et de la rue du Simplon »*. Sur la façade du 39, Modiano lit une inscription *« indiquant le nom de son architecte, un certain Pierrefeu, et la date de sa construction : 1881 »*.

J'ai longuement observé la façade du n° 39. Le nom des architectes – il y a un s – qui y figure est le suivant : Richefeu. Il apparaît clairement. La date indiquée est 1881.

Dora Bruder et ses parents occupaient une chambre avec cuisine au cinquième étage de l'hôtel : *« Le jour où je suis revenu,* écrit Modiano, *les volets rouillés des deux premières fenêtres du cinquième étage qui donnaient rue du Simplon étaient fermés, et devant ces fenêtres, sur le balcon, j'ai remarqué tout un amas d'objets hétéroclites. »*

Au cinquième étage, les deux premières fenêtres qui donnent rue du Simplon n'ont pas de volets. Le jour où je m'y suis rendu, un vendredi de mars, l'une d'elles était entrouverte ; sur la seconde, un store extérieur était légèrement déployé. Sur le balcon, j'ai remarqué des objets hétéroclites : un pneu, un escabeau rouillé.

Au coin de la rue Hermel, sur la vitrine de la brasserie *la Renaissance*, mon regard a été attiré par une affiche récente. On y voyait le por-

Tout est parti d'une annonce d'un vieux journal

Patrick Modiano. Il y a presque dix ans, une coupure dans un journal de 1941 (à gauche) l'avait lancé sur la piste de Dora Bruder, disparue en 1941. Cette jeune fille (en bas, entre ses parents) avait fugué, avant de réintégrer le domicile familial, d'être internée à Drancy puis déportée à Auschwitz. L'écrivain mène l'enquête, mais le romancier qui est en lui sait brouiller les pistes.

trait d'une petite fille. Dessous, on pouvait lire : *« SOS pour retrouver Marion, 10 ans, disparue à Agen le jeudi 14 novembre 1996. »*

J'ai suivi le boulevard Barbès jusqu'à la rue Polonceau. Elle n'est pas facile à trouver. C'est une artère minuscule qui prend dans la rue Poissonnière. Quand Dora Bruder y habitait, il y avait deux hôtels, l'un au 49, le second au 32 : *« Ces hôtels ne portaient pas de nom,* affirme Modiano. *Aujourd'hui, ils n'existent plus. »*

Au n° 32, sur la façade d'un établissement discret, j'ai pourtant lu : *« Café vins Polonceau-Hôtel. »*

Juste en face, au n° 29, une affiche signale la présence d'un autre hôtel.

Page 91 de son récit, Modiano s'interroge pour savoir quel temps il pouvait faire à Paris lorsque Dora Bruder traînait dans les rues. Il relève : *« La neige était tombée pour la première fois le 6 novembre 1941. »*

J'ai consulté le bulletin de la météorologie nationale. En novembre 1941, il est bien précisé qu'il n'y a eu qu'une seule chute de neige à Paris : le 4.

(*) Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Ouvrages de fiction mentionnés :

Deneuve, Catherine et Modiano, Patrick ; *Elle s'appelait Françoise...* ; Canal+éditions ; Paris ; 1996 ; 129p.
Duras, Marguerite ; *L'Amant de la Chine du Nord* ; Gallimard ; 1991 ; 142 p.
Ernaux, Annie ; *L'événement* ; Gallimard ; nrf ; 1999 ; 159p.
Modiano, Patrick ; *Avec Klarsfled, contre l'oubli* ; Libération ; 1994
Modiano, Patrick ; *De si brave garçon* ; Gallimard ; folio ; 1983 ; 192 p.
Modiano, Patrick ; *Des inconnues* ; Gallimard ; nrf ; 1999 ; 155 p.
Modiano, Patrick ; *Dora Bruder* ; Gallimard ; nrf ; 1997 ; 147 p.
Modiano, Patrick ; *Du plus loin de l'oubli* ; Gallimard ; nrf ; 1994 ; 140p.
Modiano, Patrick ; *Fleurs de ruine* ; Éditions du Seuil ; Points ; 1991 ; 142 p.
Modiano, Patrick ; *La place de l'Étoile* ; Gallimard ; Folio ; 1967 ;211 p.
Modiano, Patrick ; *Livret de famille* ; Gallimard ; Folio ; 1977 ; 214 p.
Modiano, Patrick ; *Quartier perdu* ; Gallimard ; nrf ; 1984 ; 182 p.
Modiano, Patrick ; *Rue des boutiques obscures* ; Gallimard ; Folio ; 1978 ; 251 p.
Modiano, Patrick ; *Une jeunesse* ; Gallimard ; nfr ; 1981 ; 193 p.
Modiano, Patrick ; *Vestiaire de l'enfance* ; Gallimard ; nrf ; 1989 ; 145 p.
Modiano, Patrick ; *Villa triste* ; Gallimard ; Folio ; 1975; 212 p.
Modiano, Patrick ; *Voyage de noces* ; Gallimard ; folio ; 1990 ; 158 p.

Ouvrages sur l'œuvre de Patrick Modiano consultés :

Barrot, Olivier ; *Pages pour Modiano* ; Éditions du rocher ; 1999 ; 46p.
Émission *Un siècle d'écrivains*, qui était consacrée à Patrick Modiano le 7 février 1996 ; les textes relatifs à cette émission sont disponibles sur internet, à l'adresse suivante : http://www.france3.fr/fr3/écrivain/modiano.
Laurent, Thierry (1997) ; *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction* ; les Presses de l'Université de Lyon ; 188 p.
Nettelbeck, Colin et Hueston, Penelope ; *Patrick Modiano, pièces d'identité, écrire l'entretemps* ; Paris ; Lettres modernes.

Ouvrages de référence mentionnés :

Adler, Laure ; *Marguerite Duras* ; Gallimard ; nrf Biographies ; 1998 ; 632 p.
Deleuze, Gilles ; *différence et répétition* ; puf ; 1968 ; 407p.
Derrida, Jacques ; *Théorie d'ensemble* ; sous la direstion de Philippe Sollers ; *La différance* ; aux éditions du Seuil ; Collection « Tel Quel » ; 1968 ; pp.41-66.
Genette, Gérard ; *Discours du récit* ; aux éditions du Seuil ; collection Poétique ; 1972 ; 286 p.
Méchoulan, Éric ; *Des origines de la peinture* ; Protée ; volume 28, numéro 1 ; printemps 2000 ; pp.19-29.

Critiques journalistiques sur l'œuvre de Patrick Modiano consultées :

Archambault, Gilles ; *Un cirque passe* ; Le Devoir ; samedi 21 janvier 1995
Beaugrand-Champagne, Paule ; *Coup de Cœur : Un cirque passe par Patrick Modiano* ; L'Actualité ; 15 novembre 1992
Bertin, Raymond ; *Des inconnues* ; **Voir** ; 19 août 1999
Bologne, Jean-Claude ; *Le nouveau piège de Modiano* ; La magazine littéraire ; No264 ; p.102
Brisson, Danièle; *Histoire d'une disparition* ; Le magazine littéraire ; No354 ; 1996 ; pp.76-77
Fauconnier, Bernard; *Des inconnues*; Magazine littéraire ; avril 1999 ; No375 ; p.76
Folch-Ribas, Jacques ; *Enquête sur une fille perdue... et retrouvée* ; La Presse ; dimanche 1 juin 1997
Folch-Ribas, Jacques ; *Le brouillard féministe de Patrick Modiano* ; La Presse ; dimanche 18 avril 1999
Folch-Ribas, Jacques ; *Les tendres mystères de Modiano* ; La Presse ; samedi 23 juin 1990
Folch-Ribas, Jacques ; *Modiano : les souvenirs obsédants* ; La Presse ; samedi 22 avril 1989
Folch-Ribas, Jacques ; *Petites choses avec de l'importance* ; La Presse ; dimanche 28 novembre 1993
Gaudemar, Antoine de ; *Trois passantes* ; Libération ; le 4 février 1999 ;
Houde, Sylvain ; *Du plus loin de l'oubli* ; Voir ; 22 février 1996
Kanters, Robert ; *La nuit de Patrick Modiano* ; Le figaro littéraire ; 2 novembre 1969 ; p.24
Kanters, Robert ; *Trois romans* ; Le figaro littéraire ; juillet 1968 ; pp.20-22
Lagaçé, Martine ; *Modiano sur les traces de Dora Bruder : l'auteur français nous amène dans un rendez-vous avec le passé* ; Le Droit ; samedi 24 mai 1997
Lévesque, Robert ; *Du plus loin de l'oubli : une curiosité chagrine* ; Le Devoir ; samedi 10 février 1996
Lévesque, Robert ; *Les soucis de Modiano et les souris de Duras* ; Le Devoir ; le samedi 20 novembre 1993
Marc Chabot ; *Un cirque passe* ; Le Soleil ; collaboration spéciale ; 21 septembre 1992
Massoutre, Guylaine ; *Errances, Modiano et Yourcenar* ; Le Devoir ; samedi 10 avril 1999
Maury, Pierre ; *Patrick Modiano, Travaux de déblaiement* ; Le magazine littéraire ; septembre 1992 ; No302 ; pp.101-104
Morin, Lisette ; *Un Modiano des dimanches soir* ; Le Devoir ; samedi 12 septembre 1992
Montety, Étienne de ; *Patrick Modiano, bizarre vous avez dit bizarre...* ; interview avec l'auteur ; Le Figaro magazine ; samedi 30 janvier 1999 ; pp.73-74
Picard, Geneviève ; *Chien de printemps* ; Voir ; 11 novembre 1993
Pivot, Bernard; *interview avec Patrick Modiano* ; Le figaro littéraire ; 29 avril 1968
Rinaldi, Angelo ; *Aux dernières nouvelles* ; L'Express ; 4 novembre 1993 ; p.65
Saint-Vincent, Bertrand de ; *Patrick Modiano joue au détective* ; Le Figaro magazine ; vendredi 28 mars 1997 ; pp-122-123
Tison, Jean-Pierre ; *Les trois femmes de Modiano* ; Lire ; mars 1999 ; p.58
Vidal, Laurence ; *Patrick Modiano : le passé recomposé* ; Le Figaro littéraire ; Paris ; paru dans La Presse ; dimanche 25 février
Villeneuve, Marie-Paule ; *Du plus loin de l'oubli, de Patrick Modiano, Errances, fuites et recherches* ; Le Droit ; samedi 17 février 1996
Villeneuve, Marie-Paule ; *Un goût d'amertume signé Patrick Modiano* ; Le Droit ; samedi 20 novembre 1993