

encore entièrement écoulée, – soit que le fait ait des résultats dans le présent ». ³⁷ Les faits évoqués sont mis en rapport avec le présent du narrateur qui essaie de reconstituer par ses recherches un passé. Birgit Schlachter a cependant relevé dans les toutes dernières pages un retour au passé simple et par là, à la fiction :

le 13 au matin, à dix heures, l'appel interminable commença dans la cour de la caserne, sous les marronniers. On déjeuna une dernière fois sous les marronniers. Une ration misérable qui vous laissait affamée. Les autobus arrivèrent [...] A Drancy, dans la cohue, Dora retrouva son père, interné là depuis mars [...] Dora, qui était française, aurait pu elle aussi quitter Drancy avec eux. Elle ne le fit pas pour une raison qu'il est facile de deviner : elle préféra rester avec son père. (143-145)

Le narrateur ralentit son récit, évoque des détails qu'il n'a pas pu connaître (« sous les marronniers »), n'indique pas de sources pour l'évocation des derniers jours de Dora aux Tourelles et à Drancy. La déportation ramène Dora et son père de nouveau à l'histoire des nombreuses victimes anonymes de la Shoah séparées de nous par une distance indépassable qui ne peut être franchie qu'à l'aide de l'imagination. ³⁸

Patrick Modiano essaie de rester le plus possible fidèle au factuel et pourtant il ne refuse pas systématiquement l'imagination, voire la fiction ; il avait même attribué à la fiction une certaine faculté divinatoire lorsqu'il avait fait errer Ingrid et Rigaud dans *Voyage de noces* à travers le quartier où se trouvait l'internat à un moment où il ignorait encore cet emplacement. Il dit dans ce contexte également avoir relu les livres cinquième et sixième des *Misérables* de Victor Hugo ; l'écrivain y décrit la traversée de Cosette et Jean Valjean du Paris nocturne : « jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus » (52). Leur fuite se termine dans le jardin d'un couvent de la Rue du Petit-Picpus 62 :

Et voici ce qui me trouble : au terme de leur fuite, à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues, Cosette et Jean Valjean échappent de justesse à une patrouille de police en se laissant glisser derrière un mur. Ils se retrouvent dans un 'jardin fort vaste et d'un aspect singulier :

³⁷ Maurice Grevisse, *Le bon usage - Grammaire française*, Paris : Duculot, 1986, 129.

³⁸ Birgit Schlachter, *op. cit.*, 167.

un de ces jardins tristes qui semblent faits pour être regardés l'hiver et la nuit'. C'est le jardin d'un couvent où ils se cacheront tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder. (52-53)

La description du couvent imaginaire situé par Victor Hugo Rue du Petit-Picpus 62 ressemble hautement à l'internat réel de Dora situé Rue du Picpus 62 ; Modiano est totalement frappé par l'identité de l'adresse du refuge dans le roman et la réalité sans qu'il insiste sur la différence du Petit-Picpus. A la suite de cette coïncidence il réfléchit sur le rôle divinatoire de la fiction :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot 'don' n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser à aller à sa paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions 'concernant des événements passés ou futurs', comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique 'Voyance'. (54)

Bien qu'il s'en tienne dans l'évocation du destin de Dora Bruder d'une manière systématique au factuel, le romancier ne condamne pas par là la fiction tout court ; les « efforts d'imagination » de l'écrivain peuvent provoquer, eux-aussi, des intuitions au sujet d'événements passés, voire futurs.

Le factuel concerne surtout l'itinéraire de Dora Bruder ; mais cet itinéraire est constamment lié à la perspective du narrateur et à ses recherches ; le livre n'est pas seulement une biographie, mais il contient en même temps des éléments autobiographiques de l'auteur qui est ici narrateur. « Le factuel », écrit Jeanne Bem, « est accompagné, soutenu par un régime narratif fictionnel ». ³⁹ Pour cette raison, le récit n'est pas seulement chronologique, linéaire, mais les couches temporelles du biographé et du biographe se superposent. Le biographe avait ainsi connu le boulevard Ornano où habitaient les Bruder en 1941 avant de se remettre à leur recherche ; il évoque ensuite plusieurs strates temporelles au sujet de ce site : 1957, mai 1950,

³⁹ Jeanne Bem, *art. cit.*, 223.

janvier 1965 et il interprète ce processus : « 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 » (12).

Cette surimpression des strates temporelles caractérise l'œuvre de Modiano. « D'une manière générale, presque tous les personnages de Modiano – et bien sûr Modiano lui-même – ressentent mystérieusement la certitude que les temps souvent peuvent se confondre, cette 'surimpression étrange du passé sur le présent' (*Voyage de nocces*, 25) explique 'que les années se confondaient et que le temps devient transparent' (*Fleurs de ruine*, 43) ». ⁴⁰ Modiano réinterprète les événements antérieurs comme s'il avait toujours été sur les traces de Dora.

L'autobiographie s'inscrit ainsi dans le texte sur Dora Bruder ; il y a d'abord la proximité topographique qui mène à une sorte d'identification du narrateur avec Dora. Il y a aussi des similitudes biographiques ; le narrateur a été lui aussi dans un internat et lui aussi a pris la fuite. Il prête ainsi en quelque sorte ses propres sentiments à Dora ; son identification avec elle est exprimé à travers le pronom personnel 'vous' : « ces endroits [les pensionnats], où l'on vous enfermait sans que vous sachiez très bien si vous en sortiriez un jour [...] » (42). Et au sujet de sa fugue : « Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 [...] C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose [...] rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun secours à espérer d'eux » (79) et il interprète ce moment de rupture : « Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas » (80). Mais il n'oublie pas la différence du contexte entre sa propre fugue « dans un monde redevenu inoffensif » (80) et celle de Dora qui « à seize ans, avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi » (80).

Dans la recherche de Dora s'inscrit une autre recherche, celle de son père ; ⁴¹ lors de ses recherches dans le dédale du Palais de Justice

⁴⁰ Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano – une autofiction*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997, 49.

⁴¹ Birgit Schlachter, *op. cit.*, 187-193 ; les propos qui suivent doivent beaucoup à cette analyse. Voir au sujet de l'inscription de la recherche du père à l'intérieur de la recherche de Dora également Albert Mingelgrün, 'Jeux de moi chez Patrick Modiano.

l'auteur se souvient de celui de l'hôpital Pitié Salpêtrière où se trouvait vingt ans auparavant son père : « Je me souviens d'avoir erré pendant des heures à travers l'immensité de cet hôpital, à sa recherche [...] impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu » (19-20). La recherche du père réussit aussi peu que celle de Dora.

Il se souvient que son père aussi a été emprisonné en février 1942 et qu'une jeune fille se trouvait alors dans le « panier à salade » et il établit un rapport entre son père et une Dora potentielle :

Alors, la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. (65)

Le narrateur éprouve à travers l'identification avec Dora et son père une affinité avec toutes les victimes de la Shoah : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (100). A travers une telle phrase se fait jour le sentiment de culpabilité de celui qui a survécu : « D'autres, comme lui [le père], juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins » (101). Dans *Dora Bruder* il revient à son premier livre *La Place de l'étoile* dans lequel il avait voulu « répondre à tous ces gens [les auteurs de livres antisémites qu'il avait trouvés dans la bibliothèque de son père] dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père » (72-73) ; mais il constate en même temps qu'il n'y peut plus rien : « Oui, malheureusement, je venais trop tard. » (73). Birgit Schlachter parle au sujet de Modiano comme pour d'autres représentants de la deuxième génération d'une transposition des traumatismes de la persécution du père sur le fils. ⁴² A travers son identification avec le père, l'auteur assume non seulement un sentiment de culpabilité mais s'efforce de comprendre sa situation ambiguë, celle d'un persécuté qui ne peut survivre que grâce à des méthodes problématiques :

Mon père aussi, en 1942, avec des complices, avait pillé les stocks de

De *La Place de l'Etoile à Dora Bruder*, in Christoph Miething (ed.), *Zeitgenössische jüdische Autobiographie*, Tübingen : Niemeyer, 2003, 123-128.

⁴² Voir *ibid*, 190.

roulements à billes de la société SKF avenue de la Grande-Armée, et ils avaient chargé la marchandise sur des camions, pour l'apporter jusqu'à leur officine de marché noir, avenue Hoche. Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient 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. (119)⁴³

« [J]e les aime pour ça » exprime encore une fois l'identification du narrateur avec la génération qui l'a précédé, celle de son père et celle de Dora dont le destin aurait pu être le sien s'il était né plus tôt. Si un petit entrefilet paru dans *Paris-Soir* l'a hanté pendant des années, c'est peut-être aussi, comme l'a écrit Birgit Schlachter, parce qu'il s'est senti lui-même comme « Doras Bruder », comme le frère de Dora.⁴⁴

⁴³ La recherche du père apparaît à Thierry Laurent un des motifs centraux de l'œuvre toute entière de Modiano, témoignant d'une relation problématique: « d'un côté la quête [...] traduit un manque, qui implique indulgence et finalement affection, de l'autre la rancœur et les cris de colère » (Thierry Laurent, *op. cit.*, 87). Voir aussi au sujet de la quête du père qui devient la quête de l'époque où le père a vécu, Nettelbeck Hueston, *op. cit.*, 6.

⁴⁴ *Ibid.*, 193.

Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique littéraire de Patrick Modiano

Béatrice Damamme-Gilbert

Parmi toutes les voix qui, en ce début de millénaire, nous interrogent sur le sens et les enjeux et de la mémoire,¹ l'œuvre de Patrick Modiano occupe une place de choix. Dès le premier livre, qui remonte à 1967, c'est sur le rapport au passé qu'elle s'est construite, rapport marqué d'un trouble généralisé et multiforme. L'intérêt porté actuellement aux enjeux, tant personnels que politiques et culturels, de la mémoire ressortit, en particulier à propos de la mémoire de la seconde guerre mondiale et de la Shoah, le rôle des traumatismes encourus et des effets qui perdurent sur le psychisme des générations futures. Cette problématique nous invite à repenser le cas Modiano. Réexaminons d'abord quelques-unes des manifestations de ce que l'on a pu appeler le 'syndrome' modianien déployé à travers les livres avant d'envisager dans quelle mesure l'analyse des problèmes liés à la transmission des traumatismes peut éclairer la pratique littéraire de Modiano.

C'est tout d'abord le poids mort du passé qu'il faut mettre en évidence dans le texte modianien, l'angoisse générée par l'absence qui constitue le fondement même du passé, les trous insurmontables du souvenir, les vides, susceptibles à tout moment d'entraîner le narrateur (ou un de ses personnages) dans un vertige d'identité qui envahit le présent. L'absence l'empêche de vivre: un profond mal d'être du sujet, donc, lié plus ou moins inexplicablement à des événements du passé, souvent partiellement connus et partiellement cachés. L'angoisse se double d'un fort sentiment de culpabilité, sans que soit connu exactement le crime ou l'événement honteux qui en serait la source. Le secret, l'obsession du secret, figure toujours au cœur du problème. L'une des formes du malaise identitaire ressenti et communiqué tient

¹ Régine Robin parle d'une 'immense cacophonie'. Voir : *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 17. Voir aussi Johnnie Gratton, 'Postmemory, Prememory, Memory: The Writing of Patrick Modiano', *French Studies*, 59, 2005, 39-45. Gratton cite aussi Claude Burgelin, qui parle, à propos du travail de 'perlaboration' du passé mené par les écrivains français depuis les années 70, d'une 'mémoire de chantier de recherche' (39).