

La mémoire de la Shoah : *Dora Bruder*

Joseph Jurt

Après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale les survivants des camps de concentration revenaient dans un pays traumatisé par l'occupation et la défaite, et la population avait hâte d'oublier au plus vite l'intermède de la guerre. *Quatre années à rayer de notre histoire* – tel a été le titre significatif d'un livre publié en 1949 sur la période d'occupation par André Mornet. Si de nombreux survivants des camps entendaient témoigner de leur expérience, ils ne trouvèrent très vite plus d'éditeur pour les publier. C'est en Argentine en yiddish qu'Elie Wiesel devait faire paraître le texte qui sera édité en 1958 en France sous le titre *La Nuit*. La première édition de *Si c'est un homme* de Primo Levi n'excédait pas 2500 exemplaires, et Robert Antelme avait dû fonder, en 1947, sa propre maison d'édition, les Editions de la Cité Universelle, pour publier son livre *L'Espèce humaine*.

En France, la mémoire des camps restait longtemps dominée par les déportés politiques et les rares survivants juifs furent assimilés à ce groupe. Les mythes de la résistance nationale et de la déportation convergèrent. Buchenwald devint en France le camp emblème de tous les camps, symbole de la lutte héroïque des Français résistants alors que la mémoire du génocide restait 'en sommeil'.¹ Or, la situation d'un survivant juif décrivant l'extermination n'était guère identique à celle d'un résistant devant la vie concentrationnaire, écrit à juste titre Charlotte Wardi. « Pour celui-ci, elle était l'ultime preuve de la justice d'une cause pour laquelle il avait librement choisi de se battre. Pour celui-là, elle signifiait l'injustice absolue, inexplicable ». ² Mais dans la perception collective, les deux situations se confondaient. Le film *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais et de Jean Cayrol a été significatif de cette vision. On n'y parle qu'incidemment des Juifs : « Burger, ouvrier allemand, Stern, étudiant juif d'Amsterdam, Schnulzki, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux. » ³ « On ne peut pas dire », affirmera Jorge Semprun au moment du cinquantenaire de la

¹ Annette Wiewiorka, 'Indicible ou inaudible? La déportation : premiers récits (1944-1947)', *Pardès*, n° 9-10, 1989, 436.

² Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris : P.U.F., 1986, 39.

³ Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*, Paris : Fayard, 1997, 19.

fin de la guerre.⁴ Mais en même temps, Jorge Semprun et Elie Wiesel lancèrent l'appel : « Se taire est impossible ».⁵ Cette tension entre l'impossibilité de dire marque toute parole sur le système de l'extermination des camps. Comment dire l'indicible ? Plusieurs réponses ont été esquissées face à cette problématique fondamentale, face à « l'événement majeur de notre temps. »⁶

Il y a eu d'abord la réaction du silence. Le silence comme seule réaction adéquate à cette horreur. On cite souvent dans ce contexte le mot célèbre d'Adorno : « Ecrire de la poésie après Auschwitz est barbare. » On a lu à juste titre dans cette phrase l'expression de son opposition à toute esthétisation de la tragédie des Juifs. Si la tentation du silence existait, celui-ci comportait le danger de l'oubli. George Steiner qui comprenait la tentation du silence comme le résultat d'une réflexion sur la déshumanisation du langage opérée à Auschwitz, proclamait pourtant douloureusement la valeur du témoignage, de face à « l'événement majeur de notre temps. »⁷

Il y a eu d'abord la réaction du silence. Le silence comme seule réaction adéquate sur les camps, il y a eu d'abord les documents et les témoignages de rescapés qui ont connu la vie concentrationnaire de l'intérieur et qui souvent ont écrit dans un but documentaire, dans une visée littéraire. Serge Klarsfeld, par exemple, privilégie les témoignages et les documents de l'époque. Ceux-ci constituent à ses yeux, « un appel, au-delà de la mort de ceux qui n'ont pas survécu. » Son *Mémorial de la déportation des Juifs de France* a rencontré une grande résonance. « J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttait depuis plus de dix ans contre l'oubli », reconnut aussi Patrick Modiano,⁸ et il continua : « Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre [...] Et d'abord j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la

⁴ Jorge Semprun/Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris : Mille et une nuits, 1995, 18.

⁵ *Ibid.*

⁶ Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire – sur une lettre de Robert Antelme*, Paris : Maurice Nadeau, 1987.

⁷ D'après Myriam Ruzsniowski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris : L'Harmattan, 1999, 20.

⁸ Patrick Modiano, 'Avec Klarsfeld contre l'oubli', *Libération*, le 2 novembre 1994.

mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. »⁹

Le mémorial de Serge Klarsfeld qui restitue seulement les noms, prénoms et dates de naissance de quatre-vingt mille hommes, femmes, enfants juifs déportés est ainsi le grand défi face à la volonté d'extermination des nazis, car eux, ils commencèrent leur action destructrice de l'homme par l'extinction des noms propres – signes évidents de l'identité de la personne humaine – afin de remplacer ce signe d'individualité par le numéro tatoué qui abaisse la condition de l'homme à celle d'esclave ou de bête.¹⁰

Si le simple témoignage, les documents, la récolte des faits ont une valeur pour les survivants et bien sûr pour les historiens, ce n'est que la parole, la force créatrice de l'écrivain qui saura faire revivre les faits pour ceux qui n'ont pas fait personnellement cette expérience. « Parce que la création littéraire est une des fonctions les plus fondamentales et les plus sérieuses, il fallait bien qu'il y ait une littérature concentrationnaire », écrit David Rousset.

Plus que jamais, ici, la communication nécessaire est difficile, plus que jamais, en conséquence, l'art est une obligation. Si riche que soit le document ou le témoignage, si précieux pour l'analyser, il ne permet pas de participer, donc de comprendre réellement, dès lors que le récit est sans référence avec le vécu du lecteur. L'art est l'unique introducteur possible, le seul qui ouvre à l'intimité des profondeurs concentrationnaires.¹¹

Georges Perec est revenu à propos du livre *L'Espèce humaine* de Robert Antelme à cette problématique ; il s'oppose résolument à cette dichotomie entre expérience et littérature :

Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience, et le chemin qui va de l'une à l'autre que se soit la création littéraire ou que se soit la lecture, établit cette relation entre le fragmentaire et le total, ce passage de l'anecdotique à l'historique, ce va-et-vient entre le général et le particulier, entre la sensibilité et la lucidité qui forme la trame même de

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir à ce sujet aussi Bernd Stiegler, *Die Aufgabe des Namens. Zur Funktion der Eigenamen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Munich : Fink, 1994.

¹¹ David Rousset, *Le Monde*, le 23 mai 1970.

notre conscience.¹²

Perec souligne à son tour que les faits seuls ne parlent pas : « les photos, les souvenirs, les stèles ne nous disent rien. Des panneaux touristiques, à Munich, invitent à visiter Dachau. Mais les baraques sont vides et propres, le gazon pousse. »¹³ Et Perec continue :

Ce va-et-vient continu entre le souvenir et la conscience, entre l'expérimental et l'exemplaire, entre la trame anecdotique d'un événement et son interprétation globale, entre la description d'un phénomène et l'analyse d'un mécanisme [...] qui sont des méthodes spécifiques de la création littéraire, en tant qu'elles sont organisation de la matière sensible, invention d'un style, découverte d'un certain type de relations entre les éléments du récit, hiérarchisation, intégration, progression, brisent l'image immédiate et inopérante que l'on se fait de la réalité concentrationnaire.¹⁴

A l'intérieure de la littérature consacrée aux camps on peut distinguer trois catégories :

* D'abord la littérature concentrationnaire de l'immédiat après-guerre. Et là je citerai à titre d'exemple, outre *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (1947), *L'Univers concentrationnaire* (1946).

* Ensuite la littérature de la Shoah de la fin des années cinquante représentée entre autres par *La Nuit* d'Elie Wiesel (1958), et *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart (1959).

* Et enfin la littérature de la Shoah émanant d'écrivains qui appartiennent à la génération suivante et qui, sans être des victimes immédiates, sont concernés par la Shoah ; là on peut mentionner Georges Perec et son ouvrage *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et bien sûr Patrick Modiano.

Perec, né en 1936 de parents juifs venus de Pologne aurait pu être déporté s'il n'avait pas eu la chance d'être évacué dans un convoi de la Croix-Rouge en 1942 ; sa mère fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant à Auschwitz ; c'est autour de cette disparition que se concentrent les souvenirs d'enfance de Perec. La disparition est simplement suggérée par trois points de suspension

¹² Georges Perec, 'Robert Antelme ou la vérité de la littérature', *Partisans*, 1963, cité in Robert Antelme, *Textes inédits. Sur 'L'Espèce humaine'. Essais et témoignages*, Paris : Gallimard, 1996, 174.

¹³ *Ibid.*, 176.

¹⁴ *Ibid.*, 179-180.

au milieu du livre *W ou le souvenir d'enfance* ; mais le livre contient de nombreuses allusions indirectes à ce traumatisme fondamental. L'auteur fait constamment allusion à son tâtonnement à travers des formules hypothétiques. Ces doutes, cette quête hypothétique peuvent s'expliquer par l'absence de la mère et du père, par cette expérience de cassure, de manque, d'abandon. « Ce qui caractérise cette époque », écrit l'auteur, c'est avant tout son absence de repères : « les souvenirs sont des morceaux de vie arrachée au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe [...] Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps reconstituée. »¹⁵ Ce récit d'une recherche d'une enfance est entrecoupé par un autre texte qui « appartient tout entier à l'imaginaire : c'est un roman d'aventures, la reconstitution, arbitraire, mais minutieuse d'un fantasme enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique ». A travers cette utopie négative où tout est ordonné selon un ordre strict qui est un ordre biologique, Perec réussit à suggérer la logique des camps de concentration.

Modiano est né comme Perec à Paris mais en 1945 d'un père juif dont la famille était originaire d'Italie et qui émigra à travers Trieste, Tessalonique et Alexandrie en France, et d'une mère d'origine flamande ; il n'a pas perdu ses parents. Mais il est obsédé par le destin de son père juif venu en France avant la guerre et condamné à une vie de marginal et d'apatride, et dès l'occupation condamné à une vie clandestine, et ne devant sa survie qu'à des trafics louches. « Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma préhistoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment pour d'obscurcs raisons d'ordre familial que j'étais né de ce cauchemar. »¹⁶ Dans un autre entretien, Modiano affirme penser à l'Occupation comme à son « terroir » : « C'est comme Mauriac parle de la Gironde (toutes proportions gardées) et comme les écrivains régionalistes qui parlent de leur pays ». ¹⁷ Les années de l'Occupation sont son paysage ; l'Histoire c'est spatialisée, c'est en même temps sa pré-histoire ; la terre matricielle d'où il est sorti comme les enfants des rescapés des camps qui ont vécu cette période très intensément à travers un

¹⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris : Denoël, 1999, page de quatrième.

¹⁶ In Jean-Luc Enzine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris : Le Seuil, 1981.

¹⁷ Cité dans Colin Nettelbeck et Penelope Hueston, *Patrick Modiano – Pièces d'identité*, Paris : Minard, 1986, 126.

transfert des traumatismes de leurs parents.

Dans ses romans, c'est toujours un enquêteur à l'identité précaire qui enquête sur un disparu. Le schème de la recherche se retrouve dans *Dora Bruder* ; mais Dora Bruder n'est plus une figure fictive, mais une figure réelle.

Le point de départ a été un texte rencontré dans la presse de la période d'Occupation que l'auteur a coutume de dépouiller pour y rencontrer l'ambiance de l'époque.¹⁸ « [...] j'ai besoin d'un tas d'archives, vieux journaux, plans de villes, pour situer ce que j'invente. Comme un acteur, je dois m'accrocher à des points de repère, à des détails précis, pour me mettre dans la peau du rôle ». ¹⁹ Lorsqu'il s'adonnait en 1988 à des recherches de ce type, Modiano a rencontré un entrefilet, un avis de recherche paru dans *Paris-Soir*, le 31 décembre 1941 : « 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 ». ²⁰ L'auteur relate ce texte dès la première page de son ouvrage et après le premier tiers de son texte, il revient au moment de la découverte de cet avis de recherche qui le hantait : « je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois » (54). ²¹ Il y a donc d'une part « l'extrême précision

¹⁸ Au sujet de la valeur historique des romans de Modiano voir Nettelbeck et Hueston : « Son approche n'est donc pas celle d'un historien. Cela n'empêche pas son roman [*La Ronde de nuit*] d'avoir une valeur historique dans un sens large et de contribuer comme *La Place de L'étoile* au défoulement de la mémoire collective de sa génération [...] Si Modiano déforme les faits historiques, cependant, s'il fait pour ainsi dire sortir l'Histoire de ses gonds, il ne saisit pas moins l'esprit du milieu qui réunissait gestapo et trafiquants. Au contraire, de façon plus frappante, nous semble-t-il que dans la plupart des documents historiques, ce monde surgit dans toute sa bizarrerie sordide et finale [...] » (*op. cit.*, 27). Voir aussi les remarques de Modiano en 1973 face à Jean-Louis de Rambures : « Attention. Ce n'est pas l'Occupation pour elle-même qui me fascine, mais tout autre chose. Mon but est d'essayer de traduire une sorte de monde crépusculaire. Si je recours à l'Occupation, c'est parce qu'elle me fournit ce climat idéal, un peu trouble, cette lumière un peu bizarre. Mais il s'agit en réalité de l'image démesurément grossie de ce qui se passe aujourd'hui. » Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris : Flammarion, 1978, 128.

¹⁹ Gabrielle Rolin, 'Patrick Modiano le dernier enfant du siècle', *Lire* 120, 1985, 63, cité d'après Birgit Schlachter, 'Comment représenter cette absence'. *Schreibweisen der Abwesenheit nach der Shoah*, Thèse inédite, Fribourg en Br., 2003, 156.

²⁰ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, 1997, 9.

²¹ Les mentions de pages renvoient désormais au livre précité. L'auteur reprend ici le texte de l'entrefilet tel quel ; par ce procédé de la répétition il traduit textuellement sa

de quelques détails » (54), d'autre part l'inconnu total : « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (54). Il s'agit de la fugue d'une adolescente, donc d'une disparition (probablement volontaire et provisoire), disparition qui suggère déjà sémantiquement le thème central de la Shoah ; on pense évidemment à Perec et à son livre *La Disparition* de 1969, récit écrit dans le seul but de faire disparaître la lettre e qui fait penser à 'eux', les parents disparus dans la Shoah et la guerre ou la voyelle 'muette' féminine, inscription cryptée de la mère disparue.

Le nom Bruder est d'origine germanique (signifiant 'frère' qui peut faire penser à une origine juive) ; Dora est le nom de la dernière compagne de Kafka – est-ce un prénom juif ? Toujours est-il que Modiano a dû faire le recoupement avec la liste reconstituée dans le *Mémorial* de Serge Klarsfeld, sans mentionner explicitement cette recherche :

La seule chose que je savais, c'était ceci : j'avais lu son nom, BRUDER DORA – 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. (55) ²²

Les parents avaient lancé l'avis de recherche afin qu'on les aide à retrouver vivante leur fille qui avait disparu ; l'auteur sait qu'elle est morte et il se met à la recherche de traces qui témoignent d'elle pour que sa présence ne soit pas totalement effacée, conformément à la finalité des nazis qui voulaient effacer non seulement physiquement les Juifs, mais aussi leur mémoire – qui était le signe identitaire le plus important du peuple juif sans Etat ni territoire. ²³ La disproportion entre

hantise et provoque d'autre part un effet de reconnaissance chez le lecteur et par là un lien.

²² Voir Serge Klarsfeld, *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France*, Paris: Fayard, 1978. Dora a été déportée avec le 'convoi n° 34'.

²³ Le peuple juif sans Etat ni territoire était 'le peuple de la mémoire par excellence' comme l'a affirmé à juste titre Jacques le Goff. Or les nazis n'entendaient pas seulement liquider physiquement le peuple juif ; ils voulaient le détruire jusqu'à sa mémoire. Primo Levi rapporte ainsi les propos d'un SS à l'égard d'un déporté dans son livre *Les Naufragés et les rescapés* : « De quelque façon que cette guerre finisse, nous l'avons déjà gagné contre vous ; aucun de vous ne restera pour porter témoignage, et même si quelques-uns en réchappent, le monde ne les croira pas. Il y aura peut-être des soupçons, des discussions, des recherches d'historiens, mais il n'y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves avec vous. Et si par

la précision de l'avis de recherche et l'absence totale d'autres informations a incité d'abord Modiano à remplir ce vide par la fiction. « [...] le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle [...] » (54-55).

La fiction apparut donc comme un moyen légitime pour s'approcher de la personne ; l'auteur reconnaît à cette approche une dimension divinatoire légitime et en effet son roman *Voyage de noces* partant de l'inter-filet mentionné a paru en 1990 ; mais ce texte relève de l'imaginaire. « Cet entrefilet m'a hanté pendant longtemps », reconnut-il dans un entretien en 1990 :

Je l'avais lu dans un *Paris-Soir* de la guerre. S'est-elle perdue ? A-t-elle fait une fugue ? Des jours et des jours, je me suis demandé ce qui avait bien pu se passer dans sa tête, pourquoi elle n'était pas rentrée chez ses parents... J'aurais pu construire tout le livre là-dessus. J'ai voulu le lui dédier, elle s'appelait Bruder. Puis je me le suis interdit. Assez d'élucubrations romanesques ! En fait, je crois que c'était une fugue....²⁴

Modiano s'interdit d'écrire un roman sur la figure historique de Dora Bruder ; il met au centre de *Voyage de noces* une figure fictive, Ingrid Teyrsen, dont le destin est inventé, présenté par un narrateur à la première personne, Jean B ; celle-là, juive comme Dora, prend en 1942 la fuite avec un nommé Rigaud et se suicidera en 1971 ; le roman se présente comme l'esquisse d'une biographie d'Ingrid établie par le narrateur qui ne suit pas un ordre chronologique, mais évoque

hasard quelque preuve et quelqu'un d'entre vous survivaient, tout le monde dira que les événements que vous racontez sont trop monstrueux pour qu'on puisse y croire, on dira qu'il s'agit d'exagérations de la propagande des alliés, on nous croira, nous qui nierons tout, non pas vous. L'histoire des camps, c'est nous qui la dicterons. » (Cité d'après Alain Frachon, 'L'oubli bien-pensant de la mémoire de la Shoah', *Le Monde*, le 4 février 1998). Le devoir de mémoire résonne dans la litanie juive depuis des millénaires : 'Zah' or' – souviens-toi'. Les déportés déjà cherchaient à tout prix à garder les traces. Ils cherchaient ardemment, relate Elie Wiesel « tout ce qui leur permettait d'écrire [...] notaient des chiffres, des noms de bourreaux, des supplices et aussi les noms des morts [...]. Un jour, un soc de charrue, une excavatrice, déterreraient la boîte ou la bouteille renfermant un fragment de page écrite : le livre, le livre éternel contre lequel on ne peut rien. » (Cité d'après Myriam Ruzsniowski-Dahan, *op. cit.*, 19).

²⁴ Pierre Assouline, 'Modiano, lieux de mémoire', *Lire* 176, 1990, 41. Cité par Birgit Schlachter, *op. cit.*, 169.

une recherche. Le problème du narrateur dans *Voyage de noces* ressemble à celui de Modiano dans *Dora Bruder*, tous les deux disposant de peu d'éléments sur l'objet de leur biographie ; mais dans le roman le narrateur remplace les lacunes par une introspection imaginaire. Ici se trouve déjà pourtant une réflexion sur la légitimité du procédé du biographe :

un biographe a-t-il le droit de supprimer certains détails, sous prétexte qu'il les juge superflus ? [...] A moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure pas d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Alors, il ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences et les points d'orgue. J'ai fini par m'endormir en remuant dans ma tête toutes ces graves questions.²⁵

Ces remarques contiennent donc en germe le projet de Dora Bruder : une biographie factuelle qui s'interdit de remplir les lacunes par la fiction ; après coup, il se rend compte que la fiction ne permettait pas de s'approcher ipso facto – par divination – de la réalité. « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (55). L'auteur imaginait les deux figures de *Voyage de noces*, Rigaud et Ingrid, passer après la fuite d'Ingrid à travers le quartier où s'était trouvé – réellement – l'internat de Dora Bruder : « Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps » (56).

Modiano a donc décidé de se rapprocher de Dora par le biais d'une biographie 'essentielle' qui s'en tient aux faits sans recourir à la fiction (qui donne l'invention pour vraie). Certes, la pulsion romanesque a été première, mais, « C'est peut-être parce qu'il a tout inventé d'Ingrid », estime Jeanne Bem, « que le romancier, devenu biographe, arrive à s'interdire d'inventer quoi que se soit de Dora ». ²⁶ La sécheresse des faits n'est maintenue sans concession aucune, estime la même critique. Le romancier s'en tient aux faits repérables sur des documents, sans essayer de faire vivre Dora, de 'romancer' sa biographie. Le livre évoque surtout la recherche de l'auteur de documents dans des

²⁵ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris: Gallimard, 1990, 53. Nous suivons ici les suggestions de Birgit Schlachter, *op. cit.*, 170-172.

²⁶ Jeanne Bem, 'Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 52, 2000, 224.

archives ; mais là il a déjà l'impression que les bureaucraties tendaient à faire disparaître toute trace, procédant ainsi à l'effacement de la mémoire même ; au sujet de l'un des employés qui lui refusait le droit de copier de l'acte de naissance de Dora, parce qu'il n'avait pas de lien de parenté, l'auteur pense 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 » (18).

Le procès-verbal de l'audition du père de Dora ne figure pas dans les archives de la Préfecture de police. Et l'auteur mentionne à travers son procédé métonymique d'autres destructions de documents compromettants : « Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme ces registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où les juifs ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans » (78). Ont été détruits également les procès-verbaux dressés lors des rafles par les 'agents capteurs'. « Mais il reste, dans les archives, des centaines et des centaines de lettres adressées au préfet de police de l'époque et auxquelles il n'a jamais répondu » (86).

Ceux qui comme Modiano sont à la recherche des traces deviennent ainsi « les destinataires et les gardiens » de ces lettres (86), les gardiens de la mémoire. Les disparitions de traces renvoient au paradoxe mortel qui est au centre du livre ; les gardiens auxquels le père s'adressait pour qu'on l'aide à retrouver sa fille prêtent leur aide à sa disparition : « Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement » (84).

Malgré de longues recherches à partir de 1988 qui ont duré entre sept et huit ans, Modiano n'a réussi qu'à repérer quelques dates-clés de la vie de Dora. Il a mis quatre ans avant de découvrir sa date de naissance : le 25 février 1926 et encore deux ans pour connaître le lieu de sa naissance : Paris, XIXe arrondissement (16). Le 9 mai 1940 Dora a été placée à l'internat *Saint-Cœur-de-Marie* dans le XIIe arrondissement, duquel elle prit la fuite le 14 décembre 1941. Treize jours après, le père de Dora, Ernest Bruder, informa le commissariat de police du quartier Clignancourt de la disparition de sa fille ; le 31

décembre 1941 a paru l'avis de recherche dans *Paris-Soir* ; le 17 avril 1942, Dora rentra chez sa mère pour faire de nouveau une fugue avant d'être remise, le 15 juin 1942, par la police à sa mère ; le 19 juin 1942 Dora a été menée au centre d'internement des Tourelles à Paris pour être transférée le 13 août à Drancy. Son père a été déjà, le 19 mars 1942, interné à Drancy, et les deux ont été déportés le 18 septembre 1942 à Auschwitz ; la mère a été déportée le 11 février 1943.²⁷ Ces quelques dates dans leur « déchirante nudité »²⁸ ne permettent guère d'écrire une biographie. L'auteur cherche pourtant à cerner Dora à travers des hypothèses, des interrogations : le discours du biographe est modalisé comme celui de Perec par des « peut-être », des « je suppose » : « *Je me demande* aussi par quel hasard Cécile et Ernest Bruder ont connu l'existence de ce pensionnat [...] » (39) ; « [...] *je suppose* qu'elle avait fait preuve d'indépendance [...] » (39) ; « mais étaient-ils eux-mêmes pratiquants ? » (39) ; « *je devine* à peu près les horaires des journées » (40). Ces quelques exemples pris sur une seule page indiquent ce discours qui procède constamment par hypothèses, par interrogations, par suppositions et qui se garde d'affirmer quoi que se soit qui ne soit pas attesté par des preuves écrites.

Afin de pouvoir reconstituer une sorte de biographie, l'auteur recourt, outre ce procédé, à des procédés métonymiques à travers l'évocation de lieux fréquentés par Dora, et l'évocation de destins analogues et enfin, par l'insertion du destin individuel dans un contexte historique plus large.

L'écrivain procède ainsi comme archéologue, scrutant sous les lieux actuels des couches historiques antérieures. Les Bruder n'ont pourtant pas un rapport fort aux lieux habités par eux – « toujours [...] des chambres d'hôtel » (29) ; ils « 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 » (29). L'auteur se rend aux lieux habités par Dora, d'abord Boulevard Ornano dans le quartier Montmartre ; mais il n'y retrouve plus l'hôtel habité par les Bruder : « Avant la guerre et

²⁷ Reconstitution d'après Birgit Schlachter, *op. cit.*, 158.

²⁸ Jeanne Bem, art. cit., 223. C'est nous qui soulignons dans les citations suivantes.

jusqu'au début des années cinquante, le 41 boulevard Ornano était un hôtel, ainsi que le 39, qui s'appelait l'hôtel de Lion d'Or. Au 39 également, avant la guerre, un café-restaurant tenu par un certain Gazal. Je n'ai pas retrouvé le nom de l'hôtel du 41 » (14) ; l'auteur se rend également Rue de Picpus où se trouvait l'internat catholique où Dora était inscrite depuis le 9 mai 1940 : « Les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie n'existent plus. Leur ont succédé des immeubles récents qui laissent supposer que le pensionnat occupait un vaste terrain. Je n'ai aucune photo de ce pensionnat disparu [...] Le Saint-Cœur-de-Marie, 60 et 62 rue de Picpus, était situé au coin de cette rue et de la rue de la Gare-de-Reuilly. Celle-ci, du temps où Dora était pensionnaire, avait encore un aspect campagnard » (41-42).²⁹ L'auteur ne retrouve plus l'internat tel qu'il a été ; il doit réunir des détails sur les lieux de l'époque pour s'imaginer ce que Dora a pu voir.

En avril 1996 l'auteur s'est rendu non seulement dans le quartier du Saint-Cœur-de-Marie, mais aussi dans celui des Tourelles, où la jeune fille a été internée, « pour essayer d'y retrouver la trace de Dora Bruder » (130) ; mais là aussi il ne retrouve plus le centre d'internement de l'époque :

Un haut mur entoure l'ancienne caserne des Tourelles et cache les bâtiments de celle-ci. J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu :

ZONE MILITAIRE.

DÉFENSE DE FUMER OU DE PHOTOGRAPHER.

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même. (132-133)

Dans les romans de Modiano les lieux sont souvent les réceptacles de la mémoire ; ils gardent, comme l'auteur affirme dans un entretien « l'imprégnation de ce qui s'y est déroulé ». ³⁰ Mais dans *Dora Bruder*, les lieux marquent l'oubli, signifient la disparition et médiatement la Shoah. L'auteur cherche à établir un lien entre les lieux du passé et ce qu'il voit dès à présent ; mais ce lieu est sa construction, sa projection qui ne trouve guère de répondants objectifs dans la topographie

²⁹ Voir aussi plus loin : « Il ne reste plus rien du Saint-Cœur-de-Marie. Un bloc d'immeubles modernes se dresse à l'angle de la rue de Picpus et de la rue de la Gare-de-Reuilly » (130).

³⁰ Voir Jean-Louis de Rambures, *op. cit.*, 129.

parisienne : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui » (51-52).

Les lieux évoqués renvoient ainsi à l'absence de Dora et de ses parents et non pas à leur présence. « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu » (30).³¹

C'est au lecteur de remplir ce 'portrait en creux' par son imagination ; la mémoire est ainsi la tâche du lecteur à qui incombe à la suite de cette écriture lacunaire fragmentaire une responsabilité spécifique.³² Cette écriture qui ne tâche pas de combler les lacunes est celle de la littérature de la Shoah qui se sent toujours obligée de répondre à cette question fondamentale, formulée par Régine Robin : « Comment représenter cette absence ? »

Le destin de Dora n'étant pas saisissable à travers les lieux, l'auteur recourt à des destins parallèles. Il cite des passages de lettres adressées au Préfet de police demandant des informations au sujet de personnes internées. Il recueille des informations au sujet de cinq femmes qui ont été déportées le 22 juin 1942 de Tourelles via Drancy vers Auschwitz : « 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 » (117).³³

³¹ Si les lieux ne semblent pas imprégnés par la présence des personnes ou seulement comme absence, Modiano s' imagine que les films de l'époque portent l'imprégnation des spectateurs d'alors : « 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. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens » (82).

³² Birgit Schlachter, *op. cit.*, 185.

³³ Voir Jeanne Bem, art. cit., 232. « En faisant ses recherches dans les archives, Modiano a lu beaucoup de fiches [...] Cette fois, il détourne les fiches pour restituer à

Dans une librairie des quais, l'auteur avait trouvé la dernière lettre d'un certain Robert Tartakowski, qui était parti également dans le convoi du 22 juin comme les jeunes femmes et il cite cette lettre textuellement comme un signe métonymique pour les témoignages subjectifs qui manquent au sujet de Dora.

Puisque les témoignages personnels de et sur Dora manquent, l'auteur évoque enfin le contexte général, le contexte politique, mais donne aussi des indications météorologiques. Après avoir mentionné la date de la fugue de Dora, le 14 décembre 1941, il écrit ceci :

Ce dernier mois de l'année fut la période la plus noire, la plus étouffante que Paris ait connue depuis le début de l'Occupation. Les Allemands décrétèrent, du 8 au 14 décembre, le couvre-feu à partir de six heures du soir en repréailles à deux attentats. Puis il y eut la rafle de sept cent juifs français le 12 décembre ; le 15 décembre, l'amende de un milliard de francs imposée aux juifs. Et le matin du même jour, les soixante-dix otages fusillés au mont Valérien. (57)

Et plus loin l'auteur cite plus loin des documents officiels qui ont pu aussi concerner Dora, ainsi le décret au sujet du port de l'étoile jaune.

Malgré l'évocation des lieux, des destins parallèles, du contexte historique, le portrait de Dora reste un 'portrait en creux' ; tant de fois reviennent les termes d'absence, de vide, d'inconnu ; le Paris où il a tenté de trouver sa trace demeure « désert et silencieux » (146), les rues sont « vides » ; il ne sent qu'« un écho de sa présence dans certains quartiers » (146).

Le livre se termine par un constat d'échec de l'enquête ; l'auteur n'avait pas su percer le motif de la fugue de Dora :

J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'était échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps - tout ce qui vous souille et vous

chacune quelque chose de sa personnalité, un trait, une anecdote [...] Claude, Josette, Tamara, Ida, Hena, Annette, comme Dora, ni plus ni moins qu'elle, témoignent pour l'irréductible humanité de toutes les victimes. »

détruit - n'auront pas pu lui voler. (147)

L'auteur procède ici à un déplacement. D'abord c'est lui qui est le sujet qui voulait savoir le secret de Dora ; ensuite se sont les bourreaux qui n'ont pas pu voler le secret de Dora. L'échec de l'auteur se transforme en victoire de Dora. Le secret qui n'a été ni percé, ni révélé, ni volé marque le vide, l'absence³⁴ et par là la figure centrale de la Shoah, et le destin de Dora devient ainsi exemplaire pour des milliers de victimes anonymes analogues de la Shoah.

*

Patrick Modiano s'interdit dans *Dora Bruder* d'une manière systématique la fiction. Mais il en appelle à l'imagination, à l'imagination du lecteur pour qu'il essaie de remplir lui-même les lacunes ; mais le narrateur aussi dit à maintes reprises, quand des documents font défaut : « je m'imagine ». ³⁵ L'imagination c'est l'apport spécifique de l'écrivain quand il évoque la Shoah. « A nous-mêmes », écrit Robert Antelme, et il continue :

ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.³⁶

Si l'auteur dit « je m'imagine », il indique clairement qu'il s'agit d'une supposition de sa part. Le livre *Dora Bruder* est écrit presque systématiquement au passé composé qui « exprime un fait du passé, achevé au moment où l'on parle, et que l'on considère comme en contact avec le présent, – soit que le fait ait lieu dans une période non

³⁴ Voir encore une fois Jeanne Bem, art. cit., 231-232 : « Parfois on se dit que Modiano évite de trop singulariser Dora [...] Le peu de données qu'il possède va dans le sens d'une stylisation qui s'accorde à l'idée de l'universel [...] Quant à 'Bruder', c'est un mot qui en allemand signifie: frère. Par les lois d'exception et le projet d'extermination, les nazis veulent nier l'égalité et la fraternité inscrites dans la devise de la Révolution française. »

³⁵ Voir les passages que voici : « Je regarde le plan du métro et j'essaie d'imaginer le trajet qu'elle suivait » (46) ; « On imagine son angoisse [...] » (78) ; « j'ai peine à imaginer Dora et sa mère marchant le long de cette rue [...] » (111).

³⁶ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris : Gallimard, 1996, 9.