

ANNA MAZIARCZYK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

UNE INQUIÉTANTE PUISSANCE DU BLANC.
L'ÉCRITURE LAZARÉENNE DANS *DORA BRUDER*
DE PATRICK MODIANO

L'écriture de Patrick Modiano s'inscrit dans ce courant de la littérature contemporaine qui réinvestit l'Histoire pour restituer son héritage douloureux et difficile. Un motif récurrent dans toute son œuvre littéraire, celui de la disparition d'êtres proches irrémédiablement anéantis dans le temps, réapparaît dans *Dora Bruder* avec une intensité d'autant plus forte qu'il s'agit ici d'une sorte de réécriture. L'auteur reprend l'histoire d'une jeune fille juive disparue durant l'Occupation, histoire qui lui a servi de prétexte pour écrire, sept ans auparavant, *Voyage de noces*. Encore une fois, Modiano revient à cette époque traumatique et entreprend une enquête sur le sort tragique d'une adolescente déportée afin de la sauver de l'oubli et, par là-même, rendre hommage à tous les disparus de la guerre. *Dora Bruder* échappe pourtant aux classifications génériques rigides : tout en frôlant la littérature documentaire, le texte se rattache également au régime fictionnel, alternant des procédés narratifs en apparence contradictoires. Situait son texte à l'intersection de diverses catégories littéraires et refusant un style romanesque au profit d'une « écriture blanche »¹, Modiano cherche à l'inscrire dans le cadre de la littérature lazaréenne qui remplirait une mission de témoignage dans le sens le plus large de ce terme.

¹ Notion proposée par Roland Barthes pour désigner l'idéal de transparence langagière extrême se manifestant dans le refus de tout ornement stylistique visé par certains écrivains dont, surtout, Maurice Blanchot et Jean Cayrol. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.

Avancée par Jean Cayrol dans son essai sur le romanesque concentrationnaire², la notion d'écriture lazaréenne découle de la contestation d'une certaine conception de la littérature, fondée sur l'idée du « plaisir »³ esthétique assuré par un style sophistiqué d'une part (selon l'opinion commune, l'œuvre littéraire est une œuvre « bien écrite ») et, de l'autre, par une cohérence textuelle et une lisibilité immédiate. Ressassant des procédés romanesques stéréotypés et accumulant les figures d'une rhétorique académique, cette littérature se voit confrontée à l'impuissance d'exprimer l'expérience traumatique des camps et de retracer le retour pénible à la vie d'un Lazare, survivant de l'extermination entreprise par les Nazis, « personnage frappé d'anonymat, marqué par un passage symbolique par la mort »⁴. Pour parler de cette renaissance difficile, de ce retour presque de l'au-delà, une écriture neutre, « blanche » au sens barthésien de ce terme⁵, voire « alittéraire »⁶ s'impose comme impératif littéraire d'un « Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience »⁷.

Tout comme l'écriture cayrolienne, celle de Modiano se veut être lazaréenne, à cette différence près qu'au lieu de témoigner du retour au monde d'un revenant, survivant marqué à vie des camps, « sinistré de corps et d'âme », elle s'efforce clairement de faire renaître, ne serait-ce qu'à travers les mots, celui — ou plutôt celle — qui a réellement disparu à jamais. Attiré par une annonce lue par hasard dans un vieux numéro de *Paris-Soir*, le narrateur commence à éprouver de la compassion pour une jeune fille dont la mystérieuse disparition aux temps ténébreux de la guerre entraîne des démarches d'investigation de parents désespérés. Plusieurs années plus tard, il entreprend une sorte d'enquête personnelle, motivée, tout d'abord, par la volonté de connaître la vérité, mais aussi par celle de faire sortir le passé de l'ombre qui le couvre et le fait peu à peu disparaître. Histoire d'une enquête en train de se dérouler, d'une enquête longue et douloureuse qui s'étale sur cinquante-cinq ans et s'entrelace de manière inextricable avec la vie du narrateur, *Dora Bruder* relève de cette hantise d'arracher sinon à l'emprise de la mort, au moins à l'anonymat existentiel cette vie si prématurément éteinte.

La visée testimoniale est nettement précisée dès le début du texte par le narrateur qui constate : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris

² J. Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », [dans :] J. Cayrol, *Lazare parmi nous*, Seuil, Paris 1950, pp. 69–106.

³ Dans le sens barthésien de cette notion. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973.

⁴ M.-L. Basuyaux, « Écriture blanche et écriture lazaréenne », [dans :] D. Rabaté, D. Viart (dir.), *Écritures blanches*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2009, p. 90.

⁵ R. Barthes, *Le Degré zéro ...*, p. 56.

⁶ Cayrol est classé par Claude Mauriac parmi les auteurs hors du champ littéraire courant. C. Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, Paris 1969.

⁷ J. Cayrol, « Pour un romanesque ... », p. 71.

de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails »⁸. Développée dans des passages explicatifs, elle inscrit d'emblée le texte dans le cadre de la littérature de « mémoire et 'enquête' »⁹ qui, à l'époque contemporaine, entreprend de nouveau un questionnement de l'Histoire. Largement traitée juste à la fin de la Seconde Guerre mondiale, cette problématique continue de préoccuper tout un groupe d'écrivains qui l'investissent dans une autre optique que celle du réel historique :

Deux ensembles de livres apparaissent massivement depuis les années 1980 : l'un qui s'inscrit dans la littérature de la mémoire, profondément marquée par la 'Shoah', qui tente à nouveau de dire l'indicible et ses traces laissée [sic !] sur des générations d'enfants aux parents assassinés ; l'autre travaillé par l'obscurité des 'années noires', qui continuent de jeter leur ombre sur le présent¹⁰.

Si le premier roman de Modiano inspiré par l'histoire d'une jeune fille juive relève de la fiction qui, s'attachant aux incertitudes et aux ambiguïtés de la période de la guerre, dévoile son mystérieux prolongement sur la postérité, *Dora Bruder* semble faire preuve d'un scrupule de vérité minimale et en quelque sorte personnelle. Présenté sous la forme d'une enquête sur le passé, le roman suggère de développer cette dimension historique et documentaire qui rapproche la littérature du témoignage. Tel est, du moins, le pacte de lecture annoncé au début du texte.

Entreprise sur l'impulsion de la curiosité et de l'empathie, l'enquête du narrateur s'attache à recueillir méthodiquement toute sorte de documents authentiques relatifs à l'existence de la jeune fille pour reconstruire ensuite les étapes de sa vie, ses activités quotidiennes, son sort sous l'Occupation mais — avant tout — son portrait psychologique, son identité personnelle. Le narrateur fouille dans l'Histoire en recherchant obsessionnellement des documents égarés de l'époque, des photos, des mentions apparemment insignifiantes, toute trace éphémère qui pourrait témoigner de la vie trop brève de Dora. Composé de fragments de documents et de rapports officiels (DB 67, 75, 102), d'annotations anonymes retrouvées, de lettres adressées à diverses institutions et aux familles séparées, le texte de Modiano relève de cette hétérogénéité textuelle qui s'empare du romanesque contemporain. La démarche documentaire est, par ailleurs, très caractéristique de la littérature actuelle qui considère les éléments de la réalité non comme des supports de spéculations imaginaires mais comme des signes à interpréter¹¹. Longue

⁸ P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris 1997, p. 50. Désormais toutes les références à cette édition seront présentées dans le texte sous la forme suivante : (DB 50).

⁹ D. Viart, B. Verrier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008, p. 146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹¹ C'est Dominique Viart qui insiste sur cette prédilection esthétique de la littérature contemporaine, lui attribuant la dénomination de « littérature transitive ». Cf. D. Viart, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », [dans :] B. Blanckeman, J.-Ch. Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte Éditeur, Paris 2004, p. 30.

et pénible, l'investigation n'apporte pourtant que très peu de résultats : le narrateur procède à tâtons, dévoile à plusieurs reprises son ignorance en la matière et signale le manque de données, disparues au cours du temps, impossibles à retrouver, plongées dans l'ombre de l'oubli. En général, les documents ont été soit tout simplement égarés dans le chaos de l'Histoire, soit supprimés exprès par les Nazis, pour faire disparaître les traces honteuses du génocide qu'ils ont accompli : « Toutes ces dizaines de milliers de procès-verbaux ont été détruites et on ne connaîtra jamais les noms des 'agents capteurs' » (DB 84).

Tissé de suppositions, le récit est une fouille archéologique qui, face à la carence de faits réels, poursuit chaque piste d'investigation possible, exhume chaque détail minuscule, même les plus insignifiants de prime abord, comme le temps qu'il faisait :

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

L'investigation du narrateur n'aboutit qu'à retracer dans les très grandes lignes les étapes de la vie trop brève de cette jeune Juive morte prématurément : sa triste enfance dans le XVIII^e arrondissement, sa scolarité sévère au pensionnat des religieuses du Saint-Cœur-de-Marie, sa fugue inexplicable de cet établissement, qui a inspiré le texte en question, et finalement son internement dans les camps de Tourelles et Drancy. À part ces quelques indications, le personnage de Dora reste plutôt flou, insaisissable. Seuls les détails signalés dans l'annonce du journal, qui reviennent dans le texte tels un refrain, permettent d'arracher à « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant autour » (DB 53) cette fille de « 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron » (DB 7, 53), et permettent de donner des contours à son identité fantomatique et de l'empêcher de s'anéantir à jamais dans l'ombre du temps.

Si l'histoire de la jeune Juive s'avère impossible à reconstituer, c'est parce que le récit documentaire est confronté au blanc de l'Histoire. Les épisodes se succèdent, sans pourtant apporter les progrès attendus de l'enquête entreprise. Les dates ont beau être évoquées : le passé se dilue, s'éparpille et s'éteint, échappant à une reconstitution méthodique, objective et exhaustive. Multipliant des séquences d'absence, toujours en retrait de sa propre histoire, le texte se développe par écarts selon les principes d'un « romanesque lazaréen [dépourvu] de ressort, d'intrigue »¹². Incapable de raconter la vie éphémère de Dora qui ne se laisse pas saisir, réfractaire à toute tentative de mise en fiction, il devient ainsi une réflexion littéraire, voire philosophique, sur l'oubli, sur l'anéantissement et sur le vide auxquels est vouée non seulement l'Histoire, mais aussi chaque existence

¹² J. Cayrol, « Pour un romanesque ... », p. 93.

humaine : « 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 » (DB 131).

Récit sur l'impossibilité de combler les lacunes de l'histoire et de restituer le passé révolu, *Dora Bruder* renforce la problématique évoquée par une poétique du blanc particulièrement complexe. Selon Nelly Wolf, il s'agit là d'une sorte de conversion esthétique observable dans l'écriture modianienne justement vers la moitié des années soixante-dix. Le rejet de l'emphase stylistique ne prive pas, pour autant, l'œuvre de l'écrivain de son potentiel d'expression, tout au contraire, car « l'écriture blanche de Modiano doit être reliée à son écriture noire pour livrer son sens »¹³. Chargé de questions rhétoriques, le récit inquiète par les structures du vide qu'il multiplie : des blancs, des non-dits et des suppositions déchirent le tissu textuel et en mutilent la forme. Les questions que le narrateur se pose restent la plupart du temps sans réponse, soulignant le manque angoissant de vestiges de l'existence anéantie : « Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse. Je m'étais réduit aux suppositions » (DB 61). Les « peut-être », « il est probable », « je suppose » (DB 22-25) jalonnent régulièrement le texte, dévoilant une poignante nudité du factuel. Ces failles angoissantes font que le texte reste en suspens, handicapé dans sa progression, incapable — tout comme le texte cayrolien — d'« adhérer aux choses et d'habiter le monde »¹⁴. Le blanc parle le plus fort car il évoque, par toute sa puissance du non-dit et du silence, une réalité ténébreuse enfermée dans son mutisme, détachée du monde actuel, impossible à pénétrer. Le texte revêt alors l'apparence de « corporéité proche du cadavérique ou de la survivance spectrale »¹⁵ que manifestent la plupart des récits concentrationnaires, confrontés à une impossibilité de traduire avec des mots l'horreur des camps. À cette différence près que, chez Modiano, cette impossibilité ne découle pas de l'impuissance du langage face à la réalité, mais elle est causée par l'absence déchirante, l'anéantissement du référent dont le texte cherche à empêcher la perte définitive.

Le blanc textuel est renforcé encore davantage par le style qui frôle la célèbre « écriture blanche » de Barthes, écriture désignée comme alittéraire parce que traduisant « une certaine méfiance envers les formes travaillées d'écriture, les emportements lyriques ou rhétoriques, les élaborations littéraires complexes ou grandiloquentes »¹⁶. Simple, objective et neutre, elle est presque dépourvue de style car elle vise à une pleine transparence et, par là-même, à son effacement et son anéantissement. Définie par Barthes comme un des « derniers avatars » de la

¹³ N. Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Droz, Genève 1995, p. 142.

¹⁴ M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵ J.-Ph. Rimann, « Analogie degré zéro », [dans :] D. Rabaté, D. Viart (dir.), *op. cit.*, p. 71.

¹⁶ D. Viart, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », [dans :] D. Rabaté, D. Viart (dir.), *op. cit.*, p. 10.

littérature¹⁷, elle incarne l'idéal esthétique dans lequel « les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme »¹⁸.

Dépourvu de tout ornement, extrêmement simple dans ses constructions syntaxiques, et rudimentaire en ce qui concerne le lexique, le style de *Dora Bruder* est nettement plus sobre que d'autres textes de Modiano, par ailleurs considérés par la critique comme classiques¹⁹. Brèves et formées de termes courants, non exemptes de répétitions, les phrases contribuent à un certain dépouillement stylistique qu'on peut observer dans cet extrait relatif à l'opération de l'enquête documentaire :

L'équipe de la fouille était composée de sept hommes — toujours les mêmes. Et d'une femme. On ne connaît pas leurs noms. Ils étaient jeunes à l'époque et quelques-uns d'entre eux vivent encore aujourd'hui. Mais on ne pourrait pas reconnaître leurs visages (DB 67).

Mettant en place un style coupé, ces propositions courtes font que l'écriture avance par saccades et semble être privée de tout élan créateur. Un effet analogue se manifeste dans plusieurs passages où la progression du texte est à thème et où chaque phrase débute par le même pronom personnel, ce qui donne le sentiment d'une sorte de moule phrastique. Les évocations des événements appris par le narrateur ou ses propres réminiscences du passé sont souvent rédigées en style télégraphique, comme c'est le cas, par exemple, lorsqu'il retrace l'emploi du temps de Dora pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie :

Le retour à Paris, en juillet. La vie d'internat. [...] Je devine à peu près les horaires des journées. Lever vers six heures. Chapelle. Salle de classe. Réfectoire. Salle de classe. Cour de récréation. Réfectoire. Salle de classe. Étude du soir. Chapelle. Dortoir. Sorties, les dimanches (DB 36).

Réduit à des dimensions plutôt restreintes, ramené aux seules données concrètes, ce passage rappelle l'écriture anguleuse, nue et purement événementielle d'une chronique. Visiblement, le narrateur ne prend pas goût au marivaudage romanesque et ne cherche point à donner à son écriture cet élan propre aux œuvres de fiction, focalisant surtout son attention sur une réalité tangible qu'il relate à travers un récit « d'une sèche exactitude »²⁰. Cette stylistique de la simplicité assure à *Dora Bruder* la même intelligibilité qui se retrouve dans les textes cayroliens dont

¹⁷ R. Barthes, *Le Degré zéro* ..., pp. 9–31.

¹⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹⁹ « [J']écris dans la langue française la plus classique [...] parce que cette forme est nécessaire à mes romans : pour traduire l'atmosphère trouble, flottante, étrange que je voudrais leur donner, il me fallait bien la discipliner dans la langue la plus claire, la plus traditionnelle possible. Sinon, tout se serait éparpillé dans une bouillie confuse ». P. Modiano, « Sur la sellette : Patrick Modiano ou le passé antérieur », interview avec J.-L. Ezine, *Les Nouvelles littéraires*, 6–12 octobre 1975, p. 5.

²⁰ A. Schulte Nordtholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Rodopi, Amsterdam 2008, p. 121.

l'écriture, exemple de la blancheur stylistique évoquée par Barthes²¹, est « simple, épurée, et [...] semble immédiatement lisible »²².

Simple au point de paraître plate et sans relief, l'écriture modianienne semble même aspirer à exposer les faits de la manière la plus dénuée possible. Relatant une enquête, le narrateur « adopte une posture citationnelle qui s'apparente à l'objectivité d'un historien »²³. Au lieu de se contenter de mentionner les documents découverts pour alimenter la narration, il s'empresse de les intégrer tels quels dans le récit. Par souci de véracité, il saisit les données à l'état brut et cite les sources sans les modifier ou les expliciter, en gardant toutes les abréviations, les lacunes, les imperfections. Construit de fragments de documents authentiques, de témoignages oraux, de descriptions des lieux, le texte donne l'impression de ne subir aucun travail stylistique conscient. Collage de matériaux divers, il est fourni au lecteur sous une forme rudimentaire, littérairement imparfaite, qui apporte des informations tout en exposant des blancs, des doutes, des ambiguïtés. Cette structure par excellence allittéraire constitue le garant de la véracité du récit modianien : neutre et objectif, il veut s'approcher au plus près de la réalité qui s'estompe avec le temps qui passe.

Proscrivant le recours à la rhétorique et le moindre désir de perfection stylistique, l'écriture de Modiano — « allittéraire », objective et transparente — évolue vers l'écriture blanche amplement théorisée par Barthes. Or, si l'auteur prend ses distances par rapport au langage travaillé, sophistiqué et expressif, il ne cherche pas pour autant cette « absence idéale du style »²⁴ qui traduirait le désir d'une littérarité absolue, si chère aux symbolistes et surtout à Mallarmé. Dépourvue de retouches qui enrichiraient le style, l'écriture de Modiano remplit plutôt le postulat cayrolien de méfiance envers un style trop élaboré, donc artificiel et faussé. Si elle refuse « les travestissements d'un style, les parodies, les fausses parures, en un mot le bric-à-brac romanesque »²⁵ et aspire à la blancheur, c'est parce qu'elle se veut être une écriture authentique, « un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire »²⁶. L'écriture blanche est pour Modiano « une voie qui [permet] le témoignage sans le livrer aux déformations de la 'Littérature' »²⁷, la seule voie possible pour remplir la mission lazaréenne qu'il assigne à son texte.

Lorsque la quête inlassable traîne et que les traces détectables de Dora, par ailleurs peu nombreuses, ne permettent que partiellement de lever le voile sur son existence mystérieuse, le narrateur se focalise sur le contexte qu'il peut appréhender.

²¹ Cf. R. Barthes, « La rature » [1964], [dans :] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984.

²² M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 85.

²³ C. Douzou, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée* 35, n° 3, 2007, p. 24.

²⁴ R. Barthes, *Le Degré zéro...*, p. 56.

²⁵ J. Cayrol, « Les rêves lazaréens », [dans :] J. Cayrol, *Lazare parmi ...*, p. 20.

²⁶ J. Cayrol, « Pour un romanesque ... », p. 71.

²⁷ D. Viart, « Ouverture. Blancheurs ... », p. 17.

Son attention se porte avant tout sur l'espace, témoin muet de l'histoire et des vies qui s'y sont déroulées, du quotidien insignifiant et des drames individuels ou collectifs :

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 (DB 29).

Le narrateur parcourt donc des quartiers ordinaires, où la vie continue, dans l'espoir d'entendre dans les immeubles, les rues et les places des bruits du passé. Il cherche à percer les terribles silences des camps de concentration, témoins muets des exécutions de Juifs sans égard pour leur âge ou leur sexe. Encore une fois pourtant, le narrateur se heurte à un blanc, au mutisme profond de la réalité qui s'avère dénuée de toute trace de la présence des disparus :

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

Balayée de l'espace, évanouie dans le temps, l'existence trop brève de Dora Bruder est d'autant plus tragique qu'elle sombre dans un éternel silence. En revanche, les lieux visités ou des détails captés au passage permettent d'évoquer des portraits des personnes qui ont vécu ces temps difficiles, aussi bien les victimes que les persécuteurs ou les gens ordinaires croisés par hasard, qui ne jouent dans l'histoire aucun rôle significatif. Le narrateur ramasse quasi obsessionnellement les bribes de diverses histoires qu'il a découvertes à l'occasion de son enquête, parce qu'elles portent toutes des traces de l'époque où Dora a vécu. Les souvenirs relatifs à d'autres jeunes filles victimes de la guerre, quoique brefs, sont surtout expressifs à cet égard car on peut y lire, par analogie, le sort de la jeune fille disparue.

Comme la visée documentaire du récit s'affiche impossible à réaliser pleinement, l'écriture évolue vers le romanesque afin de procéder à ce que Schulte Nordholt désigne par l'expression de « témoignage par le biais de la fiction »²⁸. La carence de repères incite le narrateur à suppléer aux données qui manquent : à partir des bribes d'informations recueillies, l'écrivain réinvente donc une Dora personnage romanesque. Le récit de l'enquête est entrecoupé de passages dont la valeur documentaire est incertaine : on ne sait pas s'ils sont une reconstruction romanesque des faits historiques, ce que suggèrent les dates citées ou, au contraire, une simple fiction. Ce procédé de fictionnalisation de l'histoire est, par ailleurs, tout à fait conforme aux principes de l'écriture lazaréenne énoncés par Cayrol. Face à un déchirant manque d'identité, la fabulation constitue la seule voie possible par laquelle un Lazare peut rejoindre le monde. Revenu d'entre les morts, il est étranger

²⁸ A. Schulte Nordholt, *op. cit.*, p. 91.

à la société : profondément brisé par les expériences traumatiques qui ont complètement désagrégé sa personnalité, il n'a pas d'autre choix que de s'inventer une histoire pour pallier sa mémoire déficiente. Cette faculté lui a par ailleurs déjà sauvé la vie : dans la réalité désespérante de la vie concentrationnaire, les rêves et les fantasmes apportaient les seuls moments apaisants qui préservaient les forces vitales. La capacité d'évocation devient ainsi cruciale pour garantir la survie car, comme le suggère Cayrol, « il n'est pas possible, à l'heure actuelle, d'exister pleinement sans recourir à notre propre fable, à l'utilisation que nous en donnons. Invente donc pour ne pas céder. Envisage le monde pour le dévisager »²⁹.

C'est ainsi que procède également Modiano : il recourt à l'imaginaire narratif afin de donner des contours et une présence à ce qui n'est plus, à savoir à une existence qui s'est terminée. Qui plus est, la fiction s'avère avoir une force vitale qui dépasse largement le savoir purement factuel transmis par les documents historiques, savoir précis et objectif mais réduit à des informations neutres, transparentes et impersonnelles. En réfléchissant aux résultats de l'enquête entreprise, le narrateur apprécie la démarche littéraire, la seule, selon lui, qui permette non seulement de restituer le temps passé, mais aussi de le toucher et de le faire revivre : « il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité. [...] Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps » (DB 54).

Ainsi, le texte de Modiano se fait un mémorial littéraire de la génération disparue dans le chambardement de la guerre³⁰. À travers une narration qui s'approche du documentaire, il évoque une image angoissante et douloureuse de l'espèce humaine réduite au « degré zéro », ramenée à une extermination définitive. Tissé de souvenirs estompés et de données lacunaires minutieusement récoltés et assemblés dans une narration, le texte devient une photo en couleur sépia de cette époque terrible et surtout des gens qui ont été condamnés à la vivre. Moins un document à valeur historique sur les atrocités de l'Holocauste, il est une image délabrée dont les détails sont voilés, dont des fragments sont entièrement effacés. Mais par là-même, cette image est d'autant plus authentique. Sans les doter d'une matérialité flagrante qui relèverait d'un trucage, cette photo littéraire ne fait surgir que des contours des figures spectrales et les laisse se profiler à peine sur la

²⁹ J. Cayrol, « La Littérature aujourd'hui », *Tel Quel* 13, 1963, p. 57.

³⁰ Cette forme de mémorial est d'autant plus manifeste si l'on connaît la genèse du texte : dans son travail d'écriture, Modiano s'est inspiré de divers *Mémoriaux* de Serge Klarsfeld qui l'ont poussé à tout un travail de recherche sur les disparus qui y sont mentionnés, et où il a trouvé esquissée l'histoire de Dora. Évoqués dans plusieurs interviews et les œuvres non-fictionnelles de Modiano, les textes des *Mémoriaux* ne sont cependant nulle part mentionnés dans *Dora Bruder*. Le manque de documents aussi évidents devient, dans ce contexte, significatif et suggère la prédominance du caractère fictionnel du texte sur le seul récit documentaire : présentant l'histoire d'une jeune fille comme le résultat de sa propre découverte, le narrateur se l'approprie en quelque sorte et s'investit dans le rôle d'un détective à la recherche de la vérité. Le roman revêt par la suite la structure d'une enquête, si caractéristique de l'écriture de Modiano. A. Schulte Nordtholt, *op. cit.*, pp. 95–98.

surface du texte. Une histoire collective des Juifs parisiens se superpose ainsi à l'histoire individuelle, faisant du texte un lieu où s'opère un travail de deuil et une résurrection par l'écriture.

Dora Bruder s'inscrit dans le cadre de la littérature lazaréenne qui veut « former le récit à partir d'un seul corps humain »³¹ et en exprimer le retour au monde. « On meurt faute de figure »³², constate amèrement Jean Cayrol, et c'est contre cette abrasion des traits et l'effacement des visages que Modiano s'impose en cherchant à rétablir la matérialité des corps, à restituer l'identité dissipée et à faire renaître l'autre, un être cher, à travers la littérature. Par ailleurs, le narrateur souligne à plusieurs reprises la manière dont il comprend le sens de son activité littéraire : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes — mortes ou vivantes — que l'on range dans la catégorie des 'individus non identifiés' » (DB 65). L'écriture modianienne se veut être une « intercession salvatrice »³³ qui soustrairait à toute perte, à tout oubli, à tout anéantissement la moindre trace individuelle porteuse de la présence de Dora. L'enquête, même si elle échoue dans sa visée primordiale, incite à un mouvement résurrectionnel, une renaissance des morts dont les visages apparaissent à travers les lettres, dans l'interstice des informations documentaires fragmentaires et des images romanesques, fruit d'une réflexion nostalgique du narrateur. Par des touches narratives subtiles, Modiano arrache les êtres morts à l'abîme du temps pour préserver leur mémoire et les empêcher de disparaître définitivement.

Lazaréen, le récit de Modiano l'est à double titre : en reconstituant l'histoire effacée et en faisant revivre les morts, le narrateur cherche à restituer simultanément son propre passé et à combler les lacunes dans sa biographie. Au delà de la simple visée documentaire, l'enquête sur Dora Bruder relève d'une quête obsessionnelle de sa propre identité. Dicté par les émotions, l'engagement du narrateur dans l'investigation historique découle d'une mystérieuse correspondance qu'il ressent avec cette jeune fille juive : Dora a vécu dans les mêmes quartiers qu'il fréquentera quelques années plus tard. S'y promenant, il a l'impression de marcher sur ses traces et espère retrouver dans l'espace sa présence silencieuse dont il éprouve « une claire conscience » (DB 10). Le hasard est une isotopie récurrente dans le texte : à fouiller dans le passé, le narrateur découvre une multitude de coïncidences qui le rapprochent de la jeune fille dont il essaie de retracer la vie. Durant l'enquête, il lui arrive des aventures semblables à celles qu'il a vécues dans sa jeunesse. Rappelons, à titre d'exemple, cette étrange sensation d'égarement qu'il éprouve à visiter les locaux de la mairie et qu'il a déjà ressentie une bonne vingtaine d'années auparavant, lors d'une visite à son père hospitalisé. Constatamment

³¹ R. Barthes, « Jean Cayrol et ses romans », [dans :] R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1, Seuil, Paris 1993, p. 120.

³² J. Cayrol, « Plaintes pour le retour impossible », *Esprit* 143, mars 1948, p. 451.

³³ J.-Ph. Rimann, *op. cit.*, p. 77.

ballotté entre l'époque de la guerre, son propre passé et l'actualité, le narrateur finit par assimiler en lui divers plans temporels : « Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre » (DB10). Cette symbiose atemporelle est très significative : en effet, le narrateur croit se reconnaître en cette jeune fille indépendante et rebelle dont il aurait pu partager le sort s'il n'était pas né trop tard. Sa démarche empathique trouve là son explication : comprendre les motifs des comportements de la jeune fille devient son principal enjeu. Le travail de réflexion devient ainsi important au même point que l'enquête strictement documentaire et prend la forme d'observations personnelles presque intimes, comme dans ce passage :

La fugue — paraît-il — est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. Et il arrive qu'à la fin d'une matinée, le ciel soit d'un bleu léger et que rien ne pèse plus sur vous (DB 78).

Retrouver Dora, apprendre qui elle était, c'est pour le narrateur une voie pour se découvrir lui-même, combler ce vide du passé qui rend son identité incomplète, handicapée, confuse.

Cette recherche identitaire se reflète également à travers une blancheur manifeste de l'écriture. Si l'écriture modianienne tend vers une certaine neutralité et transparence, si elle s'ingénie à garder l'objectivité et à garantir une véracité des faits, c'est parce qu'elle découle d'un malaise profond, de la désorientation et du désordre qui caractérisent la vie du narrateur. Neutre et transparente, quasi dépourvue d'empreintes personnelles, elle traduit la suspension identitaire d'un être détaché de ses racines, dépersonnalisé, énigmatique pour lui-même. Malgré sa présence manifeste dans le texte, le narrateur semble ne pas avoir de consistance, tout comme ces individus disparus dans le passé dont seules les ombres surgissent des objets, des lieux ou des souvenirs. Son identité reste plutôt vague et impossible à cerner, comme s'il préférait se dissimuler derrière les informations amassées laborieusement ou s'il se fondait dans le blanc avec Dora. Souffrant de l'anonymat lié à son histoire, il s'exprime à travers une voix transparente, dépourvue d'intensité et de profondeur, une voix qui porte la trace de son absence de personnalité. Désorienté et déshérité, il cherche à se retrouver à travers Dora, jeune fille pour qui il ressent une grande communauté d'esprit. La neutralité et la blancheur de sa voix, marques de son identité absente et de son existence illusoire, sont des conditions nécessaires du processus de reconstruction de l'identité absente, conditions qui garantissent l'adhésion la plus ajustée à l'époque révolue et aux individus qui y ont vécu. Ainsi, le texte de Modiano s'inscrit dans l'intersection de deux esthétiques littéraires et propose « contre le roman descriptif et platement réaliste, l'exigence d'une écriture qui soit une mise en jeu totale de celui qui y risque son existence »³⁴. L'intérêt du roman

³⁴ D. Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », [dans :] B. Blanckeman, J.-Ch. Millois (dir.), *op. cit.*, p. 42.

réside autant dans l'histoire narrée que dans la relation que le narrateur entretient avec son récit. Dans *Dora Bruder*, « le romanesque n'est plus une histoire que l'on nous raconte, c'est une histoire que l'on se raconte — et à laquelle on mesure sa propre existence »³⁵. Le narrateur détective de l'Histoire devient ainsi « détective de lui-même »³⁶ et son récit — mémorial des Juifs parisiens — est en même temps un carnet où sa propre histoire se trouve inscrite. L'Histoire générale et l'histoire personnelle se mêlent de manière inextricable car, pour Modiano, le fait de connaître et de préserver son passé est une condition incontournable de l'existence humaine.

Avec *Dora Bruder*, Modiano exprime encore une fois sa philosophie de la littérature et poursuit un travail formel afin d'y harmoniser une esthétique littéraire. Contrairement aux postures réactives qui expriment une méfiance envers les capacités de la langue, voire une capitulation définitive face à l'impuissance de traduire la réalité avec des mots, Modiano croit en une puissance extraordinaire de la littérature. Elle est, pour lui, la seule voie pour accéder à la réalité et à soi-même. Pour parler des blancs de l'Histoire, aussi bien collective que personnelle, l'écriture blanche s'impose comme un choix esthétique naturel : neutre, objective et transparente, elle garantit une extrême véracité, tout en imposant son pouvoir lazarien de résurrection du passé et de reconstruction de l'identité perdue.

THE DISTURBING POWER OF WHITENESS: LAZARIAN WRITING IN PATRICK MODIANO'S *DORA BRUDER*

Summary

Modiano's novel *Dora Bruder* belongs to the contemporary works of fiction which, evoking traumatic events, explore the Holocaust in order to revisit the painful heritage of History. Trying to reconstruct the lost memory and to bring back to life people who perished during the war, Modiano's text embodies Lazarian characteristics of a narrative. Faced with the impossibility of representing the tragic events, Modiano resorts to the Barthesian 'white writing': he rejects lyrical agitation and aims at the stylistic simplicity of a transparent, impersonal voice dryly reporting the facts. Abandoning sophisticated narrative structures in favour of a collage of authentic documents, he endows his text with elements of a non-literary style: the novelistic intensity of *Dora Bruder* is shaped precisely by the rejection of narrative mechanisms of the genre. On the level of textual composition Modiano's novel thus reflects the theme of annihilation that it explores.

Key words: Holocaust, Lazarian writing, white writing, *Dora Bruder*, Patrick Modiano.

³⁵ D. Viart, « Le Moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », [dans :] B. Blanckeman, J.-Ch. Millois (dir.), *op. cit.*, p. 33.

³⁶ B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Prétexte Éditeur, Paris 2002, p. 157.